Université de Lille, École Doctorales Science de l'Homme et de la Société (SHS ED 473)

Laboratoire ALITHILA – EA 1061

Faculdade de Letras de Porto, Estudos Literários, Culturais e Interartísticos (DELCI)

THÈSE EN COTUTELLE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE LILLE

Discipline : Littérature comparée

et

DOCTEUR DE LA FACULDADE DE LETRAS DE PORTO

Discipline : Literatura e Cultura - Estudos Comparatistas

Présentée et soutenue par

Philippe Alexandre GONÇALVES

Le 29 novembre 2021

Traductions et schémas de réceptions interdisciplinaires de l'écrivain étranger : l'étude du transfert du théâtre de Gil Vicente dans l'espace francophone

Directeurs de thèse : Karl ZIEGER / Luís FARDILHA

Jury

_ Mme Michelle GUILLEMONT ESTELA,	Professeur, Université de Lille,	Présidente
_ M. Luís FARDILHA,	Professeur, Universidade do Porto,	Directeur de thèse
_ M. Karl ZIEGER,	Professeur, Université de Lille,	Directeur de thèse
_ M. José Augusto CARDOSO BERNARDES,	Professeur, Universidade de Coimbra,	Rapporteur
_ Mme Caroline FISCHER,	Professeur, Université de Pau,	Rapporteur
_ Mme Isabel ALMEIDA,	Professeur, Universidade de Lisboa,	Membre du jury
_ Mme Zulmira SANTOS,	Professeur, Universidade de Porto,	Membre du jury
_ Mme Anne TEULADE,	Professeur, Université de Rennes-2,	Membre du jury

Propos liminaires

Traductions et schémas de réceptions interdisciplinaires de l'écrivain étranger : l'étude du transfert du théâtre de Gil Vicente dans l'espace francophone

L'étude de la traduction d'une œuvre doit s'effectuer en considération de la dimension littéraire et interdisciplinaire du texte cible, afin de définir quels sont les schémas de réception de l'auteur étranger dans une nouvelle culture.

En abordant les différences de réception entre le public initial et le lectorat d'aujourd'hui, la figure du traducteur est mise en avant. Ce dernier influe sur l'orientation de la lecture du texte et transmet les clés de déchiffrage. Les questions d'interprétation, autour de l'auteur et de son œuvre, sont une donnée essentielle pour étudier la compréhension de ce transfert. C'est le cas dans le théâtre de Gil Vicente, propice au sous-texte et à l'équivoque, notamment dans les farces et les comédies. La subjectivité du traducteur et ses capacités à transmettre les différents sens du texte, par le jeu des équivalences, déterminent la fidélité de la traduction.

Le lectorat, élément final du processus traductif et de la réception du livre, doit être défini. Il en est de même pour son horizon d'attente, ainsi que pour sa perception d'une culture étrangère. L'importation de la culture lusophone dans l'espace francophone, liée à la visibilité du pays et aux événements sociaux-historiques qu'il traverse, explique en partie le fait que Gil Vicente ne soit pas connu par une large audience. Le milieu universitaire a également son importance dans cette étude. Bien qu'en déclin de nos jours, les travaux publiés offrent une réception du théâtre vicentin qui diffère de celle du milieu éditorial et des représentations théâtrales.

Mots clés : traduction, réception, transfert culturel, interdisciplinarité, lectorat, Gil Vicente.

Introductory remarks

Translations and interdisciplinary patterns of reception of the foreign writer: the study of the transfer of Gil Vicente's theatre to the French-speaking world

The study of the translation of a work must be carried out in consideration by the literary and interdisciplinary dimension of the target text, in order to define the patterns of reception of the foreign author in a new culture.

In studying the differences in reception between the original audience and today's readership, the figure of the translator is brought to the fore. The translator influences the orientation about the reading of the text and transmits the keys to deciphering it. Questions of interpretation, involving the author and his work, are an essential element for the comprehension of this transfer. This is the case in Gil Vicente's theatre, which is prone to subtext and equivocation, especially inside the farces and comedies. The translator's subjectivity and ability to convey the different meanings of the text, through the play of equivalences, determine the fidelity of the translation.

The readership, who is the final element of the translation process and the reception of the book, must be defined. The same applies to his expectations and perception of a foreign culture. The importation of the Portuguese-speaking culture into the French-speaking world, linked to the visibility of the country and the social-historical events it is going through, partly explains the fact that Gil Vicente is not known by a large audience. The academic world is also important in this study. Although in decline nowadays, the published works offer a reception of vicentin theatre that differs from that of the publishing world and theatrical performances.

Keywords: translation, reception, cultural transfer, interdisciplinarity, readership, Gil Vicente.

Remerciements

Cette thèse constitue le résultat d'années de travail. Si elles ont été marquées par un isolement, conséquence du projet élaboré, elles le sont également par un côté humain sans lequel ce doctorat n'aurait pas pu aboutir. Les rencontres effectuées durant tout cette période ont marqué indélébilement une partie importante de ma vie. Je remercie tous ceux qui se sont manifestés durant ce temps.

En premier lieu, je souhaite remercier mes directeurs de thèse, le Professeur Karl Zieger, qui me suit depuis les débuts de mon master Recherche et a manifesté une grande confiance dans mes travaux, ainsi que le Professeur Luís Fardilha, qui a également accepté mon projet doctoral et était présent pour m'aiguiller lorsque les occasions le nécessitaient.

J'exprime toute ma gratitude pour le Professeur Gilbert Schrenck dont la rencontre professionnelle a débouché sur une amitié. Ses conseils prodigués, le temps consacré à corriger mes écrits et ses encouragements, ainsi que ses conseils, m'ont permis de progresser et de hausser le niveau qualitatif de ma thèse. Il occupe une place de premier plan dans la réussite de ce projet et je ne l'en remercierai jamais assez.

Je profite de cet espace pour remercier ma sœur Bibï, qui m'a permis de mener à bien ce projet en m'évitant de nombreuses problématiques financières et matérielles, sans oublier qu'elle a toujours été convaincue que je viendrai à achever ce doctorat et m'a soutenu du mieux qu'elle l'a pu.

À tous mes amis présents depuis le début ou sur le chemin, sachez que je vous suis gré d'avoir toujours cru en moi dans ce projet. Merci spécialement à Pika, qui ne m'a jamais lâché et qui a su que j'y arriverai à des moments durant lesquels je doutais. Une pensée également pour Jacob qui m'a facilité la vie, c'est le cas de le dire, sur certaines tâches logistiques.

Les recherches effectuées durant ces six années ne furent pas un long fleuve tranquille. Les documentalistes, bibliothécaires et archivistes n'ont pas été en reste sur certaines de mes demandes. Je remercie chaleureusement les membres de la fondation Calouste-Gulbenkian qui sont parfois allés dans les tréfonds de leurs archives, afin de m'apporter les cassettes et autres documents concernant Gil Vicente et dont l'existence m'était jusqu'alors inconnue. Le personnel de la BNF, ainsi que celui des universités de Coimbra, de Porto et de Lisbonne ont également été de précieux atouts dans ce cadre.

Les services administratifs des universités de Porto, de Lille et des deux écoles doctorales ont également eu certains obstacles à franchir, notamment pour la mise en place de cette cotutelle. Ce ne fut pas chose aisée, mais Carla Augusto a fourni un travail de premier plan à ce sujet. Il était normal que ces services soient mentionnés.

Enfin, il y a une personne qui m'a permis de mener à bien ces études, de la licence jusqu'au doctorat et qui m'a fait confiance dès le début. En effectuant en un temps record toutes les démarches administratives, afin que je puisse réussir à commencer ma licence en Lettres Modernes, Mme Paciocco m'a permis de construire ce parcours universitaire. Son écoute et l'aide qu'elle m'apporta m'ont permis de réussir mes études. Rien de tout ceci ne serait arrivé sans elle.

De nombreux chercheurs, collègues et autres doctorants m'ont permis d'enrichir ma réflexion à travers des discussions informelles, des colloques et d'autres lieux d'échange. Je les remercie pour l'intérêt qu'ils ont accordé à mon sujet de recherche et les conseils fournis durant ces moments. Je tiens spécialement à dire merci à April et à Karolina qui m'ont soutenues et aidées à la fin de ce parcours.

Certaines personnes ne sont plus de ce monde pour assister à l'aboutissement de ce projet, je ne les oublie pas et porte leurs souvenirs en moi.

À une promesse enfin tenue

Table des matières

Introduction

Présentation de l'objet d'étude....10
Présentation du contexte critique....13
Le corpus et les aires de travail....20
Problématique....24
Plan de thèse....26

Partie I

Chapitre I

Traduire Gil Vicente en langue française. Traducteurs et lectorat moderne

→ Introduction....29
I/ Les traductions vicentines....30
I.1 La traduction de la littérature portugaise dans la production française....30
I.2 Les traductions intégrales des autos....32
I.3 Comparaison avec les autres traductions étrangères....39
I.4 Les autos originaux, supports des traductions....46
II/ Les compétences du traducteur....50
II.1 Le profil du traducteur de Gil Vicente....50
II.2 Les connaissances préalables du traducteur vicentin....52
II.3 La posture du traducteur....56
III/ L'écriture traductive et ses enjeux....65
III.1 Traduire Gil Vicente et transmettre les clés de déchiffrage....65
III.2 Théâtralité, oralité et écriture. Fidélité et infidélité dans l'écriture traductive…78
III.3 L'intraduisible chez Gil Vicente....86
III.4 Les retraductions vicentines....94
IV/ Lectorat et finalités de la traduction....100
IV.1 Le public et le lecteur unique....100
IV.2 Les apports culturels de la traduction....107
→ Conclusion....111

Chapitre II

Analyse des traductions vicentines

→ Introduction....115
I/ Les œuvres traduites....116
I.1 Présentation des ouvrages....116
I.2 La traduction des titres....126
I.3 Sur les ouvrages et la facilité de se les procurer....142
II/ Adapter la traduction. L'onomastique dans le théâtre de Gil Vicente....145
II.1 Réussites et échecs de la traduction. Les intérêts de sa lecture et du lecteur....145
II.2 Le choix de la traduction onomastique, obstacle traductif et écueil de projection en lecture....152
III/ Analyse des traductions françaises de Gil Vicente....172
III.1 Le choix du texte source. S'adapter au genre et au langage de l'auto....172
III.2 L'écriture en traduction....183
IV/ Étude comparée des traductions d'un même auto....198
IV.1 Des intérêts d'une nouvelle traduction....198
IV.2 Analyse des traductions du même auto....203
→ Conclusion....209

Partie II

Chapitre III

Recensement et évolution des travaux vicentins. La mémoire contextuelle et les prismes de perception des autos

→ Introduction....213
I/ Les quatre périodes de recherches....215
I.1 Les premiers travaux....215
I.2 Continuité en France....223
I.3 Les successeurs de Paul Teyssier : Olinda Kleiman et Maria José Palla....230
I.4 Poursuite et essoufflement des études vicentines....239
I.5 Le cas des publications portugaises....244
II/ Définir l'homme et son œuvre : mythe, historicité, surinterprétation....245

II.1 Des premières biographies, entre réalité, fantaisie et légende, à une perception référencée.....245
II.2 Le rôle de la langue dans l'identité du texte théâtral et de son auteur.....258
II.3 Interprétation et surinterprétation.....268
III/ De l'hyper-focalisation à l'interdisciplinarité : avancées et évolutions des études vicentines en parallèle de la critique littéraire.....281
III.1 L'évolution des méthodologies de travail et des théories littéraires : impacts sur les études vicentines.....281
III.2 Interdisciplinarité dans l'analyse des textes littéraires : pour une compréhension élargie de l'œuvre de Gil Vicente.....290
IV/ Amadis de Gaule, enjeux de traduction et bouleversements durant la Renaissance. Étude des *Amadis* de Herberay des Essarts et de Gil Vicente.....301
IV.1 Présentation des deux ouvrages.....301
IV.2 Transposition et schéma d'écriture, le postulat du premier lecteur.....304
IV.3 Traduction et réécriture au XVIe siècle. La figure visible de l'auteur et la visée finale du texte.....310
IV.4 Adaptation au lectorat et au public. Répondre et devancer les exigences de son temps.....313
IV.5 Des ouvrages aux trajectoires différentes.....316
→ Conclusion.....317

Chapitre IV

Culture d'accueil et approches multiples d'une réception pluridisciplinaire : Gil Vicente en France

→ Introduction.....321
I/ L'arrivée de l'immigration portugaise en France. L'importation de la culture lusophone et de Gil Vicente.....322
I.1 Le contexte socio-historique et la perception de l'autre.....322
I.2 Les théâtres associatifs et les représentations de Gil Vicente.....326
I.3 Amener la culture dans un nouveau champ de réception.....332
I.4 Rapprochements avec la culture portugaise dans l'espace public.....340
II/ Manifestations vicentines hors des sphères universitaires et communautaires.....347

II.1 Se confronter à de nouveaux horizons.....347
II.2 Les représentations lors des festivals de théâtre internationaux.....350
II.3 Retombées et présences médiatiques.....364
II.4 Précédentes exportations de l'œuvre vicentine dans un autre domaine artistique 368
III/ Inscrire Gil Vicente dans une nouvelle forme auctoriale.....374
III.1 Modifications et réappropriations des écrits de Gil Vicente.....374
III.2 Les dérivés traductologiques et poétiques.....379
III.3 Réécriture et transfictionnalité. La réception par un nouveau public.....389
→ Conclusion.....395

Conclusion.....399

Bibliographie.....409

Annexe 1
Liste chronologique et idiomatique des autos de Gil Vicente.....447
Annexe 2
Du Bellay et Maugin au sujet d'Herberay des Essarts.....449
Annexe 3
Publications vicentines à la fondation Calouste-Gulbenkian (archives 1970-2005).....452
Annexe 4
Événements de la fondation Calouste-Gulbenkian sur Gil Vicente.....455
Annexe 5
Rencontre avec Catarina Barreira de Sousa.....458

Resumo substancial.....462

Introduction

Présentation de l'objet d'étude

La perception d'une œuvre littéraire est soumise à la subjectivité de son lecteur. Cette dernière est conditionnée par une multitude de facteurs, autant liés à l'individu qu'au contexte socio-culturel et historique dans lequel se déroule l'acte de lecture. Ce rapport au livre s'accompagne d'autres éléments à considérer dans le cas de la lecture d'un auteur traduit et n'étant pas universellement connu. Si le lecteur, récepteur final de l'objet littéraire et de cet élément culturel, n'a pas de connaissance préalable sur ce sujet, son horizon d'attente sera réduit. Dans le cas contraire, il associera l'ouvrage à ses connaissances préalables et à ce qu'il connaît du pays, de l'époque et du genre rattachés à cette œuvre. Si le lecteur possède des notions ou est familier de cet auteur étranger, sa réception sera basée sur ses expériences et connaissances dans ce domaine, ajoutant davantage de complexité dans l'étude de la lecture personnelle qu'il effectue. En prenant en compte spécifiquement le ressenti de chaque lecteur, il serait impossible d'effectuer les analyses et le bilan de l'arrivée de cet auteur étranger dans le nouvel espace littéraire.

L'étranger est ici défini en tant qu'autre. Il provient d'une culture et d'un idiome qui diffèrent de celui du récepteur. Les outils méthodologiques doivent être utilisés en fonction d'un lectorat qu'il est possible de subdiviser en différentes parties, mais se référant toujours à un lecteur moyen ou modèle, synthèse de chaque parcelle du lectorat mis en lumière :

> La réaction du lecteur au monde du texte et aux usages de la langue qui le donnent à connaître est fortement influencée par l'habitus de ce lecteur, par les dispositions à juger, à apprécier, à communiquer jugements et appréciations qu'il a acquises en fréquentant certains milieux ou en se référant à d'autres qu'il ne fréquente pas. C'est à dire qu'au sein d'une classe, les interactions relatives à la compréhension ou à l'interprétation d'une œuvre littéraire peuvent être discordantes et que ces discordances peuvent entraîner des heurts que des compétences interculturelles atténueraient ou éviteraient. Ces compétences sont donc nécessaires et pour comprendre les problèmes engendrés par la diversité culturelle qui surgissent dans les mondes fictionnels et pour résoudre ceux qui se posent dans la réalité des situations pédagogiques[1].

1 Christine Bister et Jean-Louis Dumortier, « Un mot pour (ne pas) finir », *Enseigner la lecture littéraire dans une perspective d'éducation interculturelle*, Namur, Presses Universitaires de Namur, 2019, p. 192.

Selon les axes choisis par le traducteur et le chercheur dans la livraison de l'ouvrage étranger traduit, la complexité des normes et schémas qui accompagnent l'étude d'une œuvre s'ancre dans une méthodologie qui est subjective. Dans la volonté d'offrir un résultat complet de la compréhension de cette méthodologie, il faut s'affranchir des limites de la littérature et s'ouvrir aux autres disciplines, afin d'agrandir son champ de compétences :

> D'une façon ou d'une autre, la complexité demeure, omniprésente et accablante. Nous sentons bien que même sans pouvoir la définir nous reconnaissons sa présence. La vraie question est de savoir s'il est possible « d'étudier » celle-ci dans le contexte de ses manifestations diverses et d'en arriver à une conclusion suffisamment générale pour qu'elle soit applicable à différents domaines de la vie et à divers espaces de recherche hors des frontières de la science « pure et dure ». En d'autres termes, *est-il possible de trouver une méthodologie pour l'étude de la complexité en général ?* Y a-t-il une sorte d'approche pluridisciplinaire qui rendrait possible ce si grand effort *méta*-disciplinaire ? Même si la réponse à ces questions s'avérait positive, il n'en resterait pas moins le besoin de chacun de demander ce qu'est la signification de la pluridisciplinarité dans ce contexte[2].

L'analyse de l'objet littéraire dans un nouvel espace peut s'effectuer sous de nombreux angles. Dans le but de fournir une visée globale à la manière dont l'écrivain étranger pénètre dans un nouvel espace de réception, il paraît peu probant de se limiter au domaine de l'analyse littéraire et de ce qu'elle induit. La littérature a cette faculté à s'enrichir en étant couplée à d'autres disciplines, spécialement dans la sous-discipline qu'est la littérature comparée :

> Comparative Literature has shown the ability to reach out to other disciplines, to co-operate and collaborate, making interdisciplinarity, multidisciplinarity, and multilingualism three of its most important and distinctive characteristics[3].

Dans la volonté de définir la manière dont s'effectue le transfert de l'écrivain dans un espace auquel son œuvre n'est pas destinée, le choix de la littérature comparée fait sens. Les

---

2 Michael Finkenthal, « Le sens des approches inter et multidisciplinaires pour l'étude du multiculturalisme comme problème complexe », in *Trans, multi, interculturalité, trans, multi, interdisciplinarité*, Patrick Imbert et Brigitte Fontille (dir.), Laval, Presses de l'Université de Laval, 2012, p. 25-26. Les éléments en italique sont de l'auteur. Il en est de même pour l'ensemble des autres citations utilisant cette graphie.

3 Giulia de Gasperi, in « Introduction : the State of the Art », *Comparative Literature for the New Century*, Montréal & Kingston, Giulia De Gasperi and Joseph Pivato (éd.), McGill-Queen's University Press, 2018, p. 3.
Après discussion avec mon directeur de thèse, le Professeur Zieger, il a été décidé de conserver les citations en version originale et de ne pas les traduire. En effet, cela aurait impliqué une double traduction des citations en anglais et en espagnol vers le français et le portugais, ce qui aurait saturé certains passages de la thèse.

ramifications vers d'autres disciplines confirment ce choix[4]. Un équilibre doit être maintenu, afin que le côté littéraire domine le sujet étudié et que les autres disciplines viennent en renfort. Ces adjuvants permettent avant tout de compléter le phénomène travaillé, surtout lorsque l'écart entre le texte source et ses formes de représentations est significatif :

> Es sobre todo en el ámbito de las ideas donde es posible instaurar analogías entre el asunto estudiado y el momento presente, lo que a mi ver constituye también una sugestiva forma de comparatismo que la historiografía literaria, a diferencia de la historiografía histórica, suele eludir en su tendencia al aislamiento y a la autarquía. El acercamiento intuitivo entre sucesos acaecidos en momentos históricos separados en el tiempo y en el espacio surge de la capacidad del historiador o del crítico de revivir el pasado dentro de la propia vivencia y experiencia[5].

Les schémas de réceptions doivent concilier le littéraire et le multidisciplinaire. Dans le cas de figure annoncé, c'est généralement par le biais de la traduction que l'auteur est découvert. La lecture du texte dans la langue d'origine présuppose des notions idiomatiques et possiblement culturelles sur l'auteur en question. La traduction permet d'établir une analyse comparée entre le texte source et le texte cible. Elle permet également de fournir de nouvelles pistes de réflexions. Le nouveau texte se retrouve face à un lectorat inédit. Le transfert traductif se transmet par le biais d'une adaptation, incluant des perspectives multidisciplinaires :

> Translation can be defined as the fundamental object of Comparative Literature studies. It is not a tool used for studying literatures, but a natural demonstration of their movements. Translation is not only the translated work, but also a physical object which corresponds to many ways of transmission and communication[6].

Face à un écrivain étranger dont la renommée n'est pas connue en dehors d'un public spécialisé, le traducteur se retrouve face à un texte cible qu'il va fournir et dont il est le premier lecteur. Soucieuses de fournir une traduction de qualité, les maisons d'édition pourront faire appel à des traducteurs ayant déjà été aux prises avec cet auteur. Selon le degré de visibilité que possède l'écrivain étranger, le lecteur peut avoir à lire le travail d'un

4 De nos jours, la littérature comparée se retrouve régulièrement associée à d'autres disciplines, afin de fournir une étude multidisciplinaire. Sur l'évolution et l'histoire de l'évolution de la littérature comparée, consulter l'article de Joseph Pivato, « The Languages of Comparative Literature », *Comparative Literature for the New Century*, *op. cit.*, p. 41-63.

5 Loreto Busquets, « Introducción », *Ensayos de la literatura comparada*, Córdoba, UCO Press, 2018, p. 10.

6 Libuša Vajdová, « Translation between creation and imitation », in *Le Comparatisme comme approche critique*, tome 4, Anne Tomiche (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 322.

traducteur non-professionnel. C'est ainsi que certains auteurs ont été traduits par des spécialistes de leurs œuvres. Il s'agit principalement de personnalités issues du monde universitaire ou scientifique, dont certaines traduisent régulièrement des ouvrages à destination d'un lectorat dépourvu des notions idiomatiques suffisantes. Dans ce cadre spécifique, où il peut être perçu comme l'un des acteurs les plus compétents à retranscrire une œuvre étrangère, le traducteur doit manifester plus que des connaissances langagières :

> Pour que ses lecteurs puissent comprendre, ils [les traducteurs] doivent saisit l'esprit de la langue qui est la langue natale de l'écrivain, ils doivent pouvoir intuitionner sa façon de penser et de sentir ; et pour parvenir aux deux choses, il ne peut leur offrir que sa propre langue, qui ne coïncide jamais pleinement avec l'autre[7].

Le traducteur est subjectif dans son travail et fournit sa vision de l'œuvre, en fonction du degré de fidélité qu'il aura défini. Il devient le garant de la visée originelle du texte, telle que prévue par l'écrivain étranger. La réception dans laquelle va s'ancrer le texte traduit varie en fonction du contexte dans lequel celle-ci s'inscrit et de la manière dont il sera lu. Finalement ce sont les dépositaires finaux, représentés par le lectorat et l'environnement qui l'entoure, qui permettront de conclure sur la construction des schémas de réception de l'écrivain étranger, indépendamment des qualités intrinsèques et littéraires de son œuvre :

> Un transfert culturel n'est pas déterminé principalement par un souci d'exportation. Au contraire, c'est la conjoncture du contexte d'accueil qui définit largement ce qui peut être importé ou encore ce qui, déjà présent dans une mémoire nationale latente, doit être réactivé pour servir dans les débats de l'heure[8].

Présentation du contexte critique

L'autre est étranger dans la perception de celui qui l'accueille. Dans le cadre du projet à mener, l'autre est caractérisé par une culture différente que celle présente dans la structure où il va s'établir. Il est celui qui arrive avec un bagage linguistique, culturel et historique différent. Il induit ainsi un recalibrage nécessaire à effectuer, afin de parvenir à s'intégrer. En se confrontant à ces nouveaux ensembles, ce n'est pas uniquement le texte fourni par

7 Friedrich Schleiermacher, *Des différentes méthodes de traduire*, traduction par Antoine Berman, Paris, le Seuil, 1999, p. 45.

8 Michel Espagne, *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 23.

l'écrivain étranger qui se confronte à un nouveau public, mais également la somme des connaissances que ce dernier possède envers le pays et l'époque dont il est issu :

> La frontière [de la mobilité d'une œuvre] s'inscrit depuis l'Antiquité, que ce soit en rapport avec la construction de chaque culture qu'en relation avec les différences que l'on perçoit chez l'autre (voisin, étranger, migrant, exilé, etc.) et les différents types d'« internationalisation » ou de propagation des phénomènes et des processus culturels ou politiques. Les sociétés contemporaines ont non seulement changé leurs rapports économiques et politiques par rapport à la frontière et aux déplacements, elles ont également modifié – et ce de façon accélérée – les formes de passage et, par conséquent, de *traduction* par laquelle une culture fait référence à une autre, l'adopte et l'adapte[9].

Afin d'analyser le transfert d'un auteur étranger, le cadre choisi est celui de l'espace francophone. L'auteur étudié est Gil Vicente, dramaturge portugais dont la période de production s'étend de 1502 à 1536. Les pièces de théâtre qu'il compose et met en scène sont destinées en premier lieu à la famille royale et à la cour du roi. Si sa production commence par une églogue qui s'inspire des écrits castillans[10], intitulée *Monólogo do Vaqueiro*, ses innovations et son génie créatif ne vont cesser de renouveler les genres théâtraux déjà familiers auprès de la cour et ce, jusqu'à sa dernière pièce en 1536, intitulée *Floresta de Enganos*. L'ensemble de sa production comprend des farces, des comédies, des pièces religieuse, etc. qui montrent l'étendue de la palette de Gil Vicente[11]. Ce dramaturge possède les caractéristiques essentielles pour expérimenter et comprendre comment est perçu un écrivain étranger, dont l'aura internationale est presque inexistante dans la culture générale et populaire, au contraire de celle de son pays, dans lequel il est un des auteurs les plus étudiés. C'est cette différence entre la réception au Portugal et la réception dans l'espace francophone qui sera analysée. Il ne s'agit pas de choisir un écrivain qui jouit d'une faible réputation, ce qu'aurait laissé sous-entendre le choix de ce dramaturge peu connu dans l'espace francophone, mais plutôt d'étudier les problématiques du transfert d'un auteur classique dans une nouvelle culture, un espace socio-historique renouvelé, ainsi que dans les formes de résistance du texte :

9 Mélanie Létocart Araujo, Dominique Boxus et Norah Dei Cas-Giraldi, « Cultures de la mobilité », in *Déplacements culturels : migrations et identités*, Célia Navarro Flores, Mélanie Létocart Araujo et Dominique Boxus (éd.), Bruxelles, Peter Lang, 2013, p. 9.

10 Concernant les influences castillanes de Gil Vicente, Ludumila Aragão explique qu'il s'est principalement inspiré de « a matriz de inspiração salmantina (Fernández e Encina) ; [e] o teatro de Torres de Naharro », dans « *Auto da Alma* : uma alegoria trado-medieval ? », *Línguas e Literaturas*, Porto, XIX, 2002, p. 240.

11 C'est le cas avec l'emploi aussi bien du portugais que du castillan dans son théâtre. Consulter l'annexe *Liste chronologique et idiomatique des autos de Gil Vicente* à ce sujet.

> La dimension historique est évidemment une composante essentielle du phénomène littéraire, qui se définit en partie par sa capacité à résister au temps. Elle occupe également une place centrale dans l'activité critique, qui aime à esquisser l'histoire d'un genre ou d'un procédé en remontant à ses « origines »[12].

Gil Vicente semble être le sujet idéal pour mettre en avant les procédés dont l'analyse des traductions, couplées aux différentes modalités de réception, permet de montrer les mécanismes mis en mouvement lors de son transfert. Ces procédés se trouvent tant dans l'œuvre qu'il laisse que par la personne qu'il fut. Ces deux éléments se situent à un moment charnière de l'histoire portugaise, au moment où apparaît la Renaissance en Europe : « As fontes medievais e as fontes clássicas, canónicas e profanas, entrecruzam-se na obra de Gil Vicente que se erige, de facto, como espaço exemplar do duplo ou múltiplo registo que define o Renascimento em Portugal »[13].

Gil Vicente est déjà le sujet d'une forme de réception particulière dans son pays[14]. En effet, ce dramaturge portugais a vu son œuvre éditée en 1562 par son fils Luís Vicente[15]. Devant les changements et les répercussions dans un autre espace de lecture, la valeur de l'œuvre originale peut se modifier :

> L'œuvre littéraire dont on examine l'accueil est en même temps posée comme valeur. Il ne s'agit pas seulement d'inventorier la résonance, mais de relever également les méconnaissances ou les malentendus que l'œuvre ou les œuvres auraient subis dans un contexte étranger. Ce qu'on valorise, c'est le soi-disant « original » et par là aussi la culture d'origine dont la portée se perçoit à travers cette résonance[16].

La réception du dramaturge s'effectue également par les traductions françaises des autos[17]. Les questions de la langue étrangère et de sa traduction sont limitées au taux de

12 Véronique Lochert, « Le comparatisme au miroir de la théorie dramatique », in *Le Comparatisme comme approche critique*, tome 1, *éd. cit.*, p. 311.

13 Maria Leonor Carvalhão Buescu, « Introdução », in *Gil Vicente. Copilaçam de todalas obras*, Maria Leonor Carvalhão Buescu (dir.), vol. 1, Lisbonne, Biblioteca de Autores Portugueses, 1983, p. xii.

14 Il faut ajouter que le théâtre vicentin permettait régulièrement des interactions avec le public, qui pouvait participer au spectacle, comme dans *Auto das Fadas*.

15 Seules quelques-unes de ces pièces de théâtre originales ont été redécouvertes. La majorité de ces pièces est présente dans l'édition effectuée par son fils. L'intitulé intégral de l'ouvrage est : *Copilacam de todalas obras de Gil Vicente, a qual se reparte em cinco liuros. O primeyro he de todas suas cousas de deuaçam. O segundo as comedias. O terceyro as tragicomedias. No quarto as farsas. No quinto as obras meudas*. Pour des raisons pratiques, cet ouvrage, ainsi que les autres recueils des œuvres de Gil Vicente, seront mentionnés sous l'appellation *Copilaçam* dans l'ensemble de la thèse. Cette appellation est récurrente dans les études vicentines.

16 Joseph Jurt, « Traduction et transfert culturel », in *De la traduction et des transferts culturels*, C. Lombez et R. von Kulessa (coord.), Paris, L'Harmattan, 2007, p. 97.

17 Très présents dans le théâtre de Gil Vicente, les *autos* sont un sous-genre dramatique répandu dans la péninsule ibérique depuis le XII^{e} siècle. Afin de faciliter la lecture, ce terme est francisé dans cette étude.

pénétration directe, c'est-à-dire au pourcentage de lecteurs sensibilisés à la compréhension de la langue du texte source et capables d'en restituer le sens. Les textes traduits ne peuvent être le résultat d'équivalences idiomatiques car ils véhiculent avec eux un contexte qui ne se résume pas à une traduction littérale des mots. La modélisation de la pensée et de la traduction suit un schéma établi au préalable, qui peut se renforcer par les rivalités, jugements et perceptions entre pays. La pensée évolue en fonction de multiples modalités. Dans le cas d'un écrivain étranger, les traductions deviennent la vitrine de l'œuvre de l'auteur et de ses écrits intemporels. Si aucune maison d'édition française n'a publié l'intégralité du théâtre de Gil Vicente, un total de vingt traductions des autos est répertorié, sur une période allant de 1939 à 2016. La date permet de contextualiser le moment de la traduction dans une situation énoncée et marquée historiquement par les impératifs de son temps[18].

Sur cet ensemble traductologique, treize sont des traductions originales, tandis que les sept autres peuvent se ranger dans la catégorie des retraductions, ces dernières n'étant pas forcément perçues comme telles par les traducteurs, du fait de la méconnaissance des traductions précédentes. L'analyse des traductions vicentines permet d'étudier les méthodologies traductologiques mises en œuvre, ainsi que les différentes formes de fidélité que chaque traducteur décide d'appliquer, afin de faciliter son nouveau public à la lecture de l'auto. Le jugement critique du texte est alors confronté à trois horizons d'attente :

> L'appropriation active de l'œuvre à traduire est susceptible de modifier sa valeur, ce qui fait que le récepteur de la traduction (nommé en ce qui suit récepteur-cible) se trouve face à une œuvre dont le sens a été déjà modifié à partir du présent du traducteur qui, en tant qu'auteur second, a essayé de reconstruire l'œuvre. Ainsi, la réception-cible influe-t-elle de la même manière sur l'œuvre par les reconstructions successives des lecteurs faites à partir de leur présent. D'où la tension qui intervient entre l'horizon du présent et le texte du passé, à savoir l'horizon d'attente de l'auteur. La fusion de trois horizons d'attente (auctorial, traductionnel, lectorial) engendre la réception de l'œuvre traduite. Un texte quasi-neuf. Et la chaîne de la re-naissance continue avec chaque nouvelle lecture[19].

18 Le décalage peut être double en lisant certaines traductions aujourd'hui : le premier se situe entre le texte source et le moment à lequel sort la traduction, le second entre le moment à lequel le lecteur lit cette traduction et l'écart temporel qui le sépare de la première parution de la pièce traduite. Il faut d'ailleurs ajouter qu'à l'instar de certains textes de Rabelais en France, Gil Vicente est presque devenu un étranger au Portugal, à cause de la culture et même de l'idiome de son œuvre, qui échappent au lectorat moderne.

19 Georgiana Lungu-Badea, « Le rôle du traducteur dans l'esthétique de la réception. Sauvetage de l'étrangeté et / ou consentement à la perte », in *(En)jeux esthétiques de la traduction. Éthique(s) et pratiques traductionnelles*, Georgiana Lungu-Badea, Alina Pelea, Mirela Pop (éd.), Timisoara, AUF (Agence Universitaire de la Francophonie), 2010, p. 28.

En effet : « Le lecteur est l'auteur-sujet multiplié à l'infini. Il crée et il donne du mouvement au texte. Le texte est ouvert à l'infini, tant qu'il y a le lecteur »[20]. Cette fidélité au texte source positionne le traducteur face à divers dilemmes, entre le fait de privilégier les rythmes du texte ou la manière d'expliciter les éléments que le nouveau lecteur ne comprendrait pas à cause du décalage entre l'auto et son époque. Ainsi, la traduction se doit d'être infidèle par moments, afin de s'inclure dans un nouveau paysage littéraire. Les traductions vicentines permettent de poser la question quant à la possibilité d'une traduction juste et de vérifier comment fonctionnent les mécanismes d'interaction entre les langues présentes dans le théâtre de Gil Vicente et le français moderne. L'inclusion des formes de discours au sein des autos s'opère dans une nouvelle culture et force le traducteur à s'adapter à son audience, tout en tenant compte du lectorat visé par la maison d'édition qui distribue son livre :

> Translators transform a source text into an autonomous target next by inscribing their own interpretation. The transformation occurs through different translation strategies selected by translators, depending on the facet they want to emphasize. By undergoing a process of transformation, all translations are subject to losses and gains[21].

Dans cette étude, ce travail traductologique se situe sur différents niveaux. Tout d'abord, il débute à une période où l'auteur commence à être reconnu auprès des universitaires francophones[22], durant les années 1940, et se termine lorsque le transfert de Gil Vicente est établi depuis quelques décennies dans l'espace francophone. Ensuite, le texte des autos génère différents paliers de compréhension et d'interprétation. En effet, l'équivoque est régulièrement manifeste. De nombreux vicentistes l'ont démontré et les études de la vicentiste Olinda Kleiman le prouvent particulièrement. L'interprétation effectuée par le traducteur sur ces passages doit trouver un écho dans la traduction française :

> L'acte de traduire, qui confronte deux systèmes sémantiques de référence, exige l'interprétation des signes dont la valeur sémantique est liée aux objets auxquels ils se réfèrent[23].
> […] Un texte peut être compris en tenant compte à la fois de la participation du lecteur dans sa compréhension, son actualisation, son interprétation et de l'action exercée par le

20 Giovanni Dotoli, *Défense et illustration de la littérature*, Paris, L'Harmattan, 2019, p. 82.
21 Maria Cristina Seccia, « Reading Literature through Translation : The Case of Antonio D'Alfonso into Italian », in *Comparative Literature for the New Century*, *op. cit.* p. 153.
22 Principalement auprès des universitaires lusophones.
23 Irena Kristeva, *Pour comprendre la traduction*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 85.

> texte lui-même qui prévoit cette participation. La sémiotique de la réception met en relief pour ainsi dire l'intention du traducteur[24].

Enfin, les traductions sont à mettre en comparaison avec les travaux universitaires effectués. La presque totalité des traductions est l'œuvre d'universitaires spécialistes du théâtre vicentin ou de la littérature ibérique. Leurs connaissances préalables sont mises à contribution. Elles permettent de comprendre comment leur perception du dramaturge se met au service de l'objectivité vers laquelle doit tendre la traduction. Le caractère objectif est ici à entendre comme le souhait de retranscrire la visée de l'auteur et de parvenir à la retransmettre au nouveau lectorat. Il est cependant impossible de redistribuer l'intégralité des sens au sein de l'auto, ainsi que ceux situés dans son espace extratextuel et intertextuel. Comme dans toute transposition d'une œuvre dans un nouveau schéma idiomatique de lecture, la notion d'intraduisibilité apparaît. La traduction interroge sur le texte théâtral et sa réussite. Au traducteur de s'adapter face à cet écueil supplémentaire qui, au premier abord, découle davantage de la posture langagière :

> La résistance à la traduction revêt une forme moins fantasmatique une fois le travail de traduction commencé. Des plages d'intraduisibilité sont parsemées dans le texte, qui font de la traduction un drame, et du souhait de bonne traduction un pari. À cet égard, la traduction des œuvres poétiques est celle qui a le plus exercé les esprits […]. La poésie offrait en effet la difficulté de l'union inséparable du sens et de la sonorité, du signifié et du signifiant[25].

Pour ce qui est de la figure de ce dramaturge, sa vie est peu documentée même s'il est possible d'en connaître les grandes étapes[26]. L'intérêt qu'il suscite provient principalement de son rapport avec la littérature et le théâtre. Gil Vicente s'inscrit dans la littérature portugaise, mais également dans la littérature européenne. Dans l'histoire littéraire, il est considéré comme le fondateur du théâtre moderne portugais et n'a pas de successeur littéraire. Les spécificités de son théâtre naissent et s'arrêtent avec lui. Il est même occulté durant plusieurs siècles avant d'être réhabilité à Hambourg en 1834, grâce aux travaux de Friedrich Bouterweck. Seul représentant dramatique majeur de l'époque de l'Âge d'or du Portugal[27], il

24 *Ibid.*, p. 88.

25 Paul Ricœur , *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2003, p. 11-12.

26 L'article de José Camões et de João Nuno Sales Machado revient en détail sur les éléments biographiques du dramaturge dans « Gil Vicente : um nome para identidades plurais », in *Compêndio de Gil Vicente*, José Augusto Cardoso Bernardes et José Camões (coord.), Coimbra, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2018, p. 15-48.

27 Le Portugal est un des royaumes les plus puissants d'Europe à l'époque de Gil Vicente. Toutefois, il ne se relèvera jamais complètement de son déclin au XVII^{e} siècle, expliquant en partie l'intérêt mineur qu'il

apparaît comme un auteur isolé au moment où l'Europe connaît les influences de la Renaissance, de l'Humanisme mais également de l'Inquisition. Cependant, les avancées scientifiques sur le texte de *Copilaçam* démontrent qu'en réalité le dramaturge s'inscrirait dans l'universalité des influences qui parcourent l'Europe durant les XV^e^ et XVI^e^ siècles, tout en innovant dans les procédés d'écriture et de mises en scène du récit[28] :

> Na sua diversidade, os géneros presentes no teatro de Gil Vicente revelam as matrizes que nele atuam. Não oferece grandes dúvidas, por exemplo, que o pastoralismo de Juan del Encina e de Lucas Fernández constitui o modelo mas visível das *églogias* vicentinas. Isso não significa, porém, que estejamos perante um simple decalque. […] Encontramos em Gil Vicente um inovador processo de aprofundamento e de disseminação da figura do pastor e do ambiente pastoril, em si mesmo[29].

Le caractère théâtral des œuvres vicentines implique une réception du dramaturge qui s'exerce en dehors de l'acte de lecture. Répondre aux modalités de réception d'un auteur étranger requiert de s'adapter à de nouvelles questions et problématiques, mises en avant par les avancées scientifiques dans les domaines de la recherche, mettant en lien la littérature avec d'autres sciences. De nouvelles disciplines entrent en considération. Dans le domaine artistique, certains autos de Gil Vicente furent représentés en France à partir du XX^e^ siècle, en langue originale, mais également en langue française. Quelques extraits théâtraux ont également servi à des fins uniquement musicales ou poétiques, montrant la transversalité du texte vicentin. Dans le domaine historique et sociétal, la réception des autos de Gil Vicente s'inscrit dans le monde contemporain, enclin à une globalisation consentie, dans la fascination avérée de l'étranger[30]. Or cet étranger se manifeste également dans la manière dont la culture portugaise est perçue et représentée en France. Il faut déterminer si les vagues de l'immigration portugaise, ayant eu lieu lors de la dictature de Salazar, ont pu constituer un marqueur important dans la perception de Gil Vicente auprès d'un public francophone.

---

suscite auprès des autres pays européens : « In the year 1668 […] a general lethargy seemed to overspread the nation; and towards the close of the seventeenth century the effects of that lethargy became no less manifest in the depression of literature than in the decay of military and maritime power » écrit Friedrich Bouterwek dans *History of Spanish and Portuguese literature, translated from the original German by Thomasina Ross*, vol. II, Londres, Boosey and Sons, 1823, p. 33.

28 Sur les travaux parus à ce sujet, l'un des premiers à démontrer cette universalité est celui de Teixeira Bothelho, « A influência estranjeira, especialmente a castelhana e a francesa, no obra de Gil Vicente », *Gil Vicente, vida e obra*, Lisbonne, Academia das ciências de Lisboa, 1939, p. 159-203.

29 José Augusto Cardoso Bernardes, « Os géneros no teatro de Gil Vicente », in *Compêndio de Gil Vicente*, *op. cit.*, p. 205.

30 Cette fascination est souvent fruit d'une perception simplifiée et ingénue de l'autre, ce qui engendre le fait qu'elle puisse se transformer en frustration ou en déception.

Il s'agit aussi de déterminer si la culture portugaise, amenée dans un nouveau territoire, a su s'affranchir des limites qui transitent avec elle. L'altérité est soumise au jugement du public et à son intérêt pour ce qui provient d'ailleurs. Gil Vicente incarne une certaine nostalgie du passé glorieux lusitanien. Les liens entre ce qu'il symbolise et ce que contient son œuvre posent une des bases de réflexion sur la question de son identité et de sa réception en tant qu'autre :

> Le processus d'affirmation identitaire repose sur l'appropriation de nouvelles ressources, qui se fonde à son tour sur les transformations du pays d'origine et la construction idéologique par les gouvernements successifs, de l'image d'un pays « moderne », à la fois européen et relié au reste du monde par son histoire - les découvertes maritimes - sa langue - la lusophonie - et les communautés portugaises, dont la continuité est censée être assurée par la luso-descendance. Il a donc pour caractéristique de se constituer simultanément par opposition à l'héritage familial à « émigrant » et « immigré », populaire, rural, que les groupes de danse folklorique continuent de perpétrer - et par l'appropriation d'une culture urbaine et lettrée. Cette apparente opposition est aussi une continuité, dans la mesure où il n'y a pas rupture avec l'« *origine portugaise* » (au sens large de « *racines* », de « *pays d'origine* »). Là se situe le problème de l'image de la culture portugaise et du Portugal en France, que montre l'étude des pratiques discursives et des représentations iconographiques spécifiques à l'espace associatif luso-descendant. Cette image s'est construite en France à partir de la représentation sociale de l'immigré portugais et de la culture populaire et rurale qu'il véhiculait. Des nouvelles représentations de la culture portugaise à sa langue, sa musique, sont diffusées, non pas dans des espaces de l'entre soi associatif, mais dans des espaces de plus grande visibilité, au sein de la société française[31].

Le corpus et les aires de travail

En ce qui concerne les axes à étudier, il convient de les délimiter. Pour éviter l'éparpillement dans l'analyse de ce que la traduction et la réception impliquent dans le transfert d'un auteur étranger, ce travail suit une ligne directrice. Ce sont les œuvres de Gil Vicente et la figure du dramaturge qui constituent la base du travail portant sur l'étude du transfert dans ce nouvel espace, idiomatique et culturel. L'analyse se focalise sur l'espace francophone, étant donné que les publications en langue française parurent en France, mais également à l'étranger, notamment lors de séjours de lusitaniens français au Portugal.

C'est à Lisbonne que les premières études sur Gil Vicente parurent avant de se déplacer en France. Les travaux en langue française seront privilégiés. Si l'espace

31 Irène Dos Santos, *Les "brumes de la mémoire". Expérience migratoire et quête identitaire de descendants de Portugais de France*, thèse de doctorat sous la direction de Françoise Zonabend, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2010, p. 413-414.

francophone est vaste, il va naturellement se limiter à la langue de publication, mais également à la France. Ce pays est l'un des principaux à avoir traité de Gil Vicente et regroupe les travaux de presque tous les vicentistes francophones. Le fait de choisir une seule langue étrangère permet de mieux figurer la réception dans un espace délimité :

> La photographie de la langue est de l'idéalisme évident. Saussure le dit bien : l'écriture n'est pas un facteur de conservation de la langue mais de représentation. Le mot et le lexique agissent en mouvement, indépendamment de l'écriture, mais celle-ci le sublime, l'idéalise[32].

L'angle de travail se focalise sur les productions françaises sans toutefois occulter certains travaux internationaux. Des publications portugaises et en d'autres idiomes sont issues d'éditions françaises ou consultables en France. Elles sont de ce fait disponibles à tout lecteur basé sur ce territoire et qui souhaiterait se renseigner sur le dramaturge portugais. Ces travaux sont pris en considération et requièrent les compétences lusophones d'une partie du lectorat. Cela vaut aussi pour les écrits rédigés en portugais par les vicentistes français, étant donné qu'ils sont au minimum bilingues, dans leur majorité. Les prérequis nécessaires pour analyser l'œuvre vicentine incluent la langue portugaise et également espagnole. Il paraît logique de ne pas scinder les travaux de ces vicentistes (comme ceux de Paul Teyssier, Olinda Kleiman ou Maria José Palla) et de les inclure dans la réflexion globale, afin de mieux cerner la vision qu'ils ont de Gil Vicente. Enfin, les premiers éléments de réflexion ayant servi de base pour les travaux des vicentistes français sont pris en compte, sans toutefois revenir sur ce qui a déjà été analysé. Il s'agit surtout des écrits des vicentistes portugais, avant que les autres nations ne s'intéressent au dramaturge. Le but de ce périmètre de travail est de montrer l'évolution des travaux existant sur Gil Vicente en France et en langue française. En cas de concordances, de résultats similaires ou de reprises de travaux dans un autre idiome, l'analyse de l'ouvrage français sera privilégiée, suite à l'aire géographique choisie dans le cadre de cette thèse. Il est nécessaire de mentionner certains travaux fondateurs établis par des vicentistes portugais afin de compléter cette étude. L'importance que revêt ce dramaturge au Portugal est considérable :

> Se excetuarmos o invulgar estrelato que corresponde a Camões e a voga mais recente de Pessoa, nenhum escritor português inspirou tanto entusiasmo e atenção crítica como Gil Vicente. […] As quase cinquenta peças recobrem os grandes géneros do teatro medieval

32 Giovanni Dotoli, *Défense et illustration de la littérature*, *op. cit.*, p. 116.

> europeu […] e as formas artísticas moldadas a partir de uma tradição de base peninsular e extrapenisular[33].

Le cadre historique commence à partir des premières études vicentines et des premières traductions en langue française au début du XX^e^ siècle et s'achève avec les derniers travaux parus à ce jour. Un écart historique est effectué en ce qui concerne l'examen du dramaturge. Cela est dû à des biographies encyclopédiques réalisées au XIX^e^ siècle. Cette délimitation historique permet de mettre en lumière le déclin actuel des études sur Gil Vicente en France. Dans le même temps, de nouveaux modes d'intégration du dramaturge voient le jour, notamment par le biais des réécritures de la mythologie vicentine et l'inclusion de l'auteur dans des champs d'investigation élargis. En concordance avec le but de cette thèse, le cadre historique ne peut se cantonner uniquement à l'approfondissement littéraire de cette période. Il faut incorporer d'autres notions culturelles et disciplinaires, l'œuvre originale s'établissant dans un contexte différent de celui de sa conception initiale :

> Les frontières méthodiques qui séparent recherches comparatistes et études culturelles sont extrêmement flottantes. On le voit particulièrement bien quand on se penche sur l'évolution historique des recherches comparatistes. […] De plus en plus, la culture est considérée comme un vaste système symbolique dans lequel s'inscrit la littérature[34].

Le rassemblement de ces différents points permet de densifier le corpus dans l'optique de travailler sur l'étude du transfert de Gil Vicente dans l'espace francophone, d'établir des comparaisons entre ce que la réception aurait dû amener et ce qu'il en a réellement été. Si l'étude du lectorat et des différentes adaptations offertes pour permettre de découvrir ou de se familiariser avec l'auteur fournissent les éléments principaux de réponse, il faut également contextualiser ces ensembles.

Le lectorat, le public et l'audience confrontés à ce texte se laissent guider par les modes d'indication établis par les traducteurs, les metteurs en scène et les vicentistes. Dans le cas présent, Gil Vicente doit affirmer sa valeur en tant qu'autre et justifier d'une légitimité dans l'espace francophone. Cela permet de situer quelle est la perception évolutive de l'œuvre et comment les modèles de traduction et de réception se mettent en place. Le théâtre d'un auteur étranger est à redécouvrir quand il s'inscrit dans des frontières qui lui étaient inconnues. Il ne faut pas oublier également que la notion de théâtre au début du XVI^e^ siècle

33 José Augusto Cardoso Benrardes, « Os estudos vicentinos », in *Compêndio de Gil Vicente*, *op. cit.*, p. 499.
34 Manfred Schmeling, « Entre "transfert" et "comparaison" », in *Le Comparatisme comme approche critique*, tome 4, *op. cit.*, p. 71.

est différente de celle d'aujourd'hui, ne serait-ce que par les conditions et circonstances de représentations :

> Si le spectacle et le théâtre n'avaient pas besoin d'un bâtiment spécifique pour qu'ait lieu la rencontre entre l'assistance et la fiction jouée, c'est qu'ils faisaient alors partie de la vie de la cité : le théâtre était, certes, un divertissement, mais il avait aussi pour fonction de contribuer à la construction d'une mémoire commune et à la concorde civile, comme d'autres cérémonies, fêtes ou processions. Il pouvait donc se jouer partout[35].

La figure de l'auteur est une construction collective et ne correspond pas à une essence singulière historiquement inatteignable. Dans le décentrement de l'œuvre, la mouvance des concepts et la construction distancielle avec l'élément orignal offrent une nouvelle adaptation et une analyse supplémentaire du théâtre de Gil Vicente. La dimension théâtrale inclut des paramètres multiartistiques pouvant se placer sous le prisme de la littérature. L'innovation du sujet réside dans le dépassement du cadre littéraire pour expliciter les mécanismes de constructions de l'œuvre étrangère et de tout ce qui l'accompagne dans un espace étranger et non prévu par la visée originelle de son auteur. En effet, établie le plus souvent sous le signe de la vraisemblance[36], la fiction présente dans les autos est un élément de vérité pour le spectateur :

> L'œuvre est un tissu de fiction […]. On sera tenté de dire que, puisqu'elle doit être admise telle que sa lettre le propose, elle suppose, de la part de son lecteur, une croyance continuée. Dans la mesure où l'auteur doit compter sur cette confiance, sur cette foi, sans laquelle son œuvre ne serait jamais lue, on serait tenté de parler d'un pacte, d'un engagement tacite, aux termes desquels il serait reconnu pour la fiction le droit d'être comme elle se présente, et nulle autre[37].

Le décalage est à prendre en compte, d'autant plus que celui-ci n'est pas brut dans sa réception. Il est modifié par le travail du traducteur ou du chercheur universitaire dans sa transmission des analyses vicentines. Le pacte tacite entre l'auteur et le nouveau lecteur se charge d'un autre intermédiaire, en plus de celui du livre. Le texte vicentin est soumis à une interprétation qui sera à son tour interprétée par l'audience :

35 Véronique Lochert, *Le théâtre au miroir des langues*, Genève, Librairie Droz, 2018, p. 489.

36 La notion de vraisemblance diffère légèrement dans le théâtre de Gil Vicente en comparaison avec la définition française. La source principale d'inspiration du dramaturge provient de royaume d'Espagne. Or, « Si les auteurs espagnols semblent reprendre à leur compte la théorisation italienne et française, leur pratique du théâtre les porte à adopter un regard critique sur la vraisemblance, pour en révéler les limites de l'artifice, et esquisser d'autres voies possibles pour la représentation du vrai », explique Véronique Lochert, dans *Le théâtre au miroir des langues*, *op. cit.*, p. 360.

37 Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Lyon, ENS Éditions, 2014, p. 72.

> Elle [l'interprétation] transpose l'œuvre dans un commentaire, cherchant, par ce déplacement, à faire apparaître, inchangé et délivré des ornements qui le cachaient, avéré, son contenu. L'interprète réalise un double de l'œuvre : ainsi il retrouve, dans une miraculeuse réciprocité, ce dont elle est elle-même le double[38].

Dans le but d'intégrer ce travail dans les thématiques et les théories actuelles, la bibliographie des ouvrages théoriques et critiques est volontairement orientée vers les publications les plus récentes, notamment sur les questions de traduction et de multidisciplinarité. La presque totalité des écrits vicentins en langue française est également étudiée. L'idée n'est pas d'en faire étalage mais de démontrer leur importance dans l'évolution de la pensée concernant les études vicentines et la perception de l'ensemble de la production de Gil Vicente.

Problématique

La pertinence du sujet prévaut sur plusieurs niveaux, afin d'expliquer les transformations induites dans le transfert du théâtre de Gil Vicente, que ce soit par le biais de la traduction du texte original ou d'autres formes textuelles. Les modifications de la valeur originale de l'auto s'établissent également à travers les représentations théâtrales en français et en portugais en France, sans oublier l'influence du destinataire final de ces nouveaux éléments. L'importance du projet se situe dans la capacité à mobiliser des disciplines multiples, afin de parvenir à une conclusion sur le schéma de l'étude du transfert d'un auteur étranger tout en ayant la possibilité de l'adapter à un écrivain en particulier, comme c'est le cas ici avec le théâtre de Gil Vicente.

Le choix de cet auteur et de cet angle de travail se justifient dans le sens où il est possible de tirer une théorie de l'étude pratique du cas de Gil Vicente. En effet, l'état de la recherche sur ce dramaturge est en baisse et permet de fournir une synthèse des études déjà existantes, ainsi que le bilan du transfert du théâtre vicentin. Comme ce travail de thèse va le démontrer, la littérature portugaise a toujours possédé une aura modérée en France, en comparaison avec d'autres littératures étrangères, ce qui explique le faible intérêt actuel pour un auteur lusophone de la fin du Moyen-Âge européen. Gil Vicente offre un schéma unique dans l'histoire littéraire par la destinée de son œuvre, par l'oubli de l'auteur parmi les

38 *Ibid.*, p. 77.

dramaturges européens de renom et par sa perception nationale en comparaison avec son rayonnement international. Les limites du travail sont basées sur les éléments qui apportent une pertinence dans l'ensemble du travail mené. Il est impossible de prendre en compte l'entièreté de tout ce qui peut être utilisé dans le cas de l'étude d'un auteur étranger. Il a fallu se positionner et opérer des choix rationnels, afin d'offrir des schémas de réflexion pertinents dans le cadre de la thèse et dans la perspective des travaux menés, qui s'orientent dans la visée internationale des études littéraires comparées. Penser le cas de l'écrivain étranger permet de délimiter, en fonction de ce qu'il représente et amène, l'aire géographique et historique du sujet-objet dans son interculturalité :

> À partir de cette constatation de base, le problème de « l'interculturel » se pose de manière très différente. Car de nos jours, il ne s'agit plus de mettre au diapason deux cultures différentes à force égale, mais plutôt de garder du « sens » pour la culture d'origine dans un contexte d'intégration plus ou moins bien réussie[39].

Il s'agit de démontrer que les mutations subies par le texte lors de ce transfert dans l'espace francophone permettent d'offrir une nouvelle perspective de l'auteur, de mieux interpréter les schémas dans lesquels les autos de Gil Vicente s'insèrent, tant dans l'univers contemporain que durant son époque.

De ce fait, quelle est la valeur intrinsèque du texte théâtral et comment est-il possible de retranscrire les signifiants, tout en compensant les phénomènes de pertes et de gains liés à la traduction ? Est-ce que le traducteur peut être garant de la fidélité originelle du texte, sachant que son travail est soumis, dans une certaine mesure, à sa subjectivité et à ses connaissances préalables sur l'écrivain étranger ? Par voie de conséquence, quelle définition est-il possible de fournir au sujet de ce nouveau lecteur-cible ? Cette question amène également à se positionner sur les informations contextuelles dans lesquelles se réceptionne l'œuvre. Par leur position, les vicentistes axent leurs travaux en vue de publications universitaires et laissent en suspens ce qu'il advient du dramaturge dans l'espace populaire, au sens de public. La visibilité et la reconnaissance de Gil Vicente sont-elles attachées à la perception de la culture portugaise dans l'espace francophone ? Dans quelle mesure la culture portugaise est-elle visible dans le monde théâtral et dans les autres arts ? Enfin, est-il possible

39 Diana Pinto, « Forces et faiblesses de l'interculturel », *L'Interculturel : Réflexion pluridisciplinaire*, n° 6, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 17.

pour Gil Vicente d'exister en dehors du cadre original de son texte, comme ce peut être le cas des dérivés traductifs, des réécritures et des composants qui s'établissent au-delà de l'œuvre ?

Ces questions vont orienter le travail qui suit, afin de pouvoir répondre à la question des modalités sur lesquelles le transfert de Gil Vicente en France peut s'analyser. Il s'agit de fournir une synthèse des schémas de réception, par le moyen des études comparées, en prenant comme structure l'interdisciplinarité et la traduction littéraire, afin de favoriser la compréhension d'un nouvel entrant dans un espace singulier.

Plan de thèse

Cette thèse est composée en deux parties, chacune divisée en deux chapitres. La priorité sera donnée aux traductions et aux travaux universitaires sur l'œuvre de Gil Vicente, car il s'agit des éléments les plus conséquents concernant les traces du dramaturge dans l'espace francophone. Avant d'analyser l'accueil et la réception de Gil Vicente et de son théâtre, l'étude des traductions permet de comprendre les spécificités de son écriture. Ce premier aperçu est nécessaire, afin de mieux se représenter son accueil dans l'espace francophone.

La première partie analyse les traductions des œuvres vicentines. Le fait de consacrer la moitié de la thèse aux traductions se justifie par l'importance de ces ouvrages, tant dans l'avancée des travaux vicentins que dans l'exposition qu'ils représentent et des implications répercutées sur le lectorat.

Le premier chapitre se focalise sur les traducteurs et le lectorat actuel d'une œuvre traduite. Après avoir mis en contexte les traductions de Gil Vicente en comparaison avec les autres traductions étrangères de cet auteur et par rapport aux traductions d'œuvres portugaises en France, ce sont les compétences de ce nouveau lecteur qui sont définies. La posture du traducteur et ses connaissances préalables influent sur le choix de la traduction. L'écriture traductive est au cœur de l'échange qui s'effectue dans ce nouveau pacte établi entre l'auteur et son lecteur. Le lectorat est pris en compte et positionné sous diverses catégories permettant de fournir le portrait des différents lecteurs visés dans cette démarche traductive. La transmission des clés de déchiffrage est ici soumise aux notions de fidélités et de pertes, ainsi qu'au concept de l'intraduisibilité. Les réflexions autour de ces éléments permettent d'expliciter comment le lecteur-cible devient dépositaire d'un nouveau texte qui,

paradoxalement, se veut fidèle à une autre époque, tout en faisant sens grâce aux apports culturels de la traduction.

Le second chapitre revient plus en détail sur les autos traduits, leurs analyses et la visibilité qu'ils possèdent. Les maisons d'édition jouent logiquement un rôle prépondérant dans le choix des traductions et le choix du lectorat. Ces éléments permettent de déterminer les réussites et les échecs de la réception de la traduction et de l'intérêt qu'elle va susciter chez le lectorat. Il faut que la traduction s'adapte à son public sans dénaturer le genre et le langage de l'auto, mettant en valeur l'obstacle traductif et l'écueil de projection de la traduction onomastique. Enfin, il s'agit de démontrer quelle pertinence revêtent les nouvelles traductions d'un auto, permettant ainsi de fournir un résultat sur l'ensemble traductif du théâtre de Gil Vicente et de ce qui est véhiculé au niveau extratextuel et contextuel.

La seconde partie étudie l'évolution des travaux vicentins dans un premier temps et se focalise ensuite sur la culture d'arrivée concernant le transfert de Gil Vicente dans un nouvel espace géographique, historique et socio-culturel. Une comparaison s'effectue entre l'objet qu'est le livre traduit, produit fini d'un auto, et les autres éléments et médias qui ont permis à Gil Vicente de se positionner, dans le champ littéraire et culturel de l'espace francophone.

Le premier chapitre explique comment l'évolution des recherches vicentines permet d'explorer de nouvelles opportunités de travail. L'état de la recherche fait partie des études de réception car la perception de ce dramaturge diffère entre la sphère universitaire et le lectorat, pris dans sa globalité. Tenant compte des trajectoires des vicentistes français et des périodes de travaux, il devient possible de distinguer des axes historiques sur la façon dont la perception de Gil Vicente a évolué. Principalement basées au départ sur une hyper-focalisation, les publications se sont peu à peu étendues vers d'autres notions, sortant de l'aspect purement littéraire que peut offrir le texte de *Copilaçam*. La figure de Gil Vicente se modifie alors également. Les biographies, qui oscillent entre réalité, mythes et fantaisie, deviennent de plus en plus vraisemblables. Tant par sa vie que par son œuvre, le rôle du dramaturge pose les questions de ce qui est sujet à l'interprétation et à la surinterprétation, comme ce peut être le cas également dans les études vicentines. Il apparaît que l'aspect interdisciplinaire et multidisciplinaire permet de fournir une étude de réception mieux établie et plus à même de fournir une interprétation davantage complète concernant le théâtre de Gil Vicente et la figure du dramaturge. Ces nouvelles possibilités offertes par l'ouverture à

d'autres disciplines dans le champ des études littéraires peuvent se concrétiser dans l'analyse comparée des schémas d'écriture, comme c'est le cas pour les adaptions du roman *Amadis de Gaula*, effectuée dans un intervalle historique par Gil Vicente au Portugal et Nicolas Herberay des Essarts en France. Ce travail permet également de reprendre des possibilités d'ouvertures et d'analyses des autos mentionnées par les vicentistes.

Le second chapitre permet de comparer les manières dont les études sur Gil Vicente sont effectuées en parallèle des études universitaires et des publications des traductions. La réception de son théâtre est liée, par effet de ricochets, à la perception de l'arrivée de la culture portugaise et de son intérêt en France. En dehors de ce que propose la sphère universitaire, le théâtre vicentin trouve une voix d'expression par les représentations théâtrales, que ce soit par l'initiative d'associations portugaises ou par le biais des festivals internationaux. Le théâtre de Gil Vicente se diversifie et montre que le transfert de son œuvre s'est multiplié dans ses modalités de diffusion. Les médias ont permis d'introduire des éléments inédits, permettant de mieux savoir si la réception de cet auteur fut un échec ou une réussite, notamment dans le secteur radiophonique. Dans le prolongement de ces types d'énonciation, le transfert de l'écrivain étranger offre au lecteur des dérivés de son œuvre. Celles-ci peuvent ouvrir à des voies affichant plus de pertes que de gains, comme la transposition musicale ou poétique des autos, ou alors à une nouvelle issue offrant un regard nouveau, comme l'est la transfictionnalité représentée ici par le roman de littérature de jeunesse *Alice no país de Gil Vicente*. C'est par cette autre possibilité de permettre une nouvelle forme d'existence de l'héritage vicentin que se conclut ce travail.

Cette recherche propose de fournir des réponses sur les modalités du transfert de l'écrivain étranger dans un nouvel espace de réception. Celles-ci passent par une réflexion multidisciplinaire s'appuyant sur les traductions, les travaux publiés, la culture et le contexte d'arrivée, et l'ensemble des médias pertinents, afin de déterminer les manières dont la réception de Gil Vicente peut se situer en tant qu'échec ou réussite dans l'espace francophone.

Partie I

Chapitre I

Traduire Gil Vicente en langue française. Traducteurs et lectorat moderne

→ Introduction

Géographiquement proche de la France, disposant sur le plan idiomatique des mêmes racines latines et possédant un passé historique et culturel les liant à de nombreuses reprises, la littérature portugaise reste néanmoins mineure sur le marché des traductions françaises. Le déclin de l'empire portugais et les difficultés du pays à exister sur la scène européenne dans l'histoire moderne, couplé à sa position géographique sur le continent, éclipsent ce pays dans les langues prioritaires de traduction, au regard de l'acheminement des œuvres au fil des siècles.

Il devient dès lors difficile qu'un auteur appartenant aux classiques de la littérature portugaise et principalement cantonné au giron universitaire depuis plus d'un demi-siècle, réussisse à émerger et à se faire connaître du grand public[40]. Les statistiques officielles qui seront citées dans ce chapitre confirment ce propos. D'ailleurs, les traducteurs des autos de Gil Vicente sont issus du monde académique et universitaire, son œuvre n'ayant jamais été traduite par un professionnel. Les traductions vicentines se répartissent, pour celles retrouvées à ce jour, de 1939 à 2016, pour un total de vingts traductions, positionnant la France comme un des pays les plus actifs dans cette spécialité.

La posture et le positionnement dans l'histoire littéraire de Gil Vicente font qu'il a été traduit et publié dans des cadres définis. Ceux-ci sont au nombre de trois pour le milieu de l'édition française : les éditions spécialisées dans les classiques de la littérature (Gallimard), les éditions lusophones (Chandeigne) et les éditions universitaires (Publications de l'Université de Saint-Etienne).

40 L'ouvrage collectif *L'édition d'auteurs portugais à l'étranger*, vol. XLVII, Paris, Archives du Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 2004, illustre ces propos. Parmi les auteurs lusophones classiques édités, Gil Vicente peine à émerger. Son théâtre, considéré comme national et destiné à la cour, couplé aux spécificités de l'écriture vicentine, à la faible exportation de son œuvre par le passé et de sa disparité jusqu'à sa redécouverte par Bouterwek, sont des données à considérer dans le manque d'intérêt des traducteurs pour le dramaturge. Gil Vicente est seulement mentionné brièvement dans quelques articles (se reporter à ceux des chapitres 1 et 3).

L'organisation de l'étude traductologique au sujet de Gil Vicente doit s'effectuer par étapes avant d'analyser le texte traduit. Celles-ci suivent un schéma commençant par le texte source et allant jusqu'à l'apport culturel des traductions. Il faut établir quels sont les supports ayant servi aux traducteurs. Déterminer quelles sont leurs connaissances préalables est indispensable, afin de comprendre les équivalences françaises fournies dans les traductions de la langue de Gil Vicente. Ce constat permet d'établir par la suite la posture du traducteur et comment il traduit le « Plaute portugais »[41].

Les retranscriptions des autos modifient la théâtralité et la musicalité de l'herméneutique vicentine, tout comme les changements spatio-temporels et idiomatiques qui rajoutent un intraduisible supplémentaire. Certaines des traductions des autos se révèlent être des retraductions, dont la pertinence et l'intérêt sont des données essentielles à traiter. Enfin, en tant que finalité du texte cible, le lectorat de ces traductions doit être défini, ainsi que l'apport culturel qui en découle. Le lecteur mis en évidence est celui pensé par le traducteur, en tant que récepteur de sa traduction.

Ce chapitre se divise en quatre sous-parties. Les traductions de Gil Vicente, en tant que support de base du travail, sont les premières données analysées. Les compétences du traducteur constituent la sous-partie suivante. L'analyse de l'écriture traductive et de ses enjeux viennent ensuite. Enfin, le lectorat et les finalités de la traduction clôturent ce chapitre.

I/ Les traductions vicentines

I.1 La traduction de la littérature portugaise dans la production française

De 1932 à 1938, le Portugal se retrouve en seizième position des ouvrages traduits pour une moyenne de 0,5 % de la production annuelle[42]. De 1948 à 1976, une moyenne de 4,5

41 Surnom donné à Gil Vicente. La première occurrence française de ce terme provient de l'ouvrage d'Auguste Saint-Propser, *Histoire d'Espagne, de Portugal, d'Hollande et de Belgique, depuis les temps les plus reculés jusqu'en 1838*, Paris, Duménil, 1839, p. 380.

42 Gisèle Sapiro, « Les grandes tendances du marché de la traduction », in *Histoire des traductions en langue française, XX^e^ siècle, 1914-2000*, Bernard Banoun, Isabelle Poulin et Yves Chevrel (dir.), Lonrai, Éditions Verdier, 2019, p. 55-158. L'ensemble de ce chapitre permet d'obtenir une vision globale de la traduction portugaise en France. L'évolution des traductions portugaises se situe dans la même courbe de croissance que les traductions des langues majeures (anglais, allemand, etc.) avec une légère hausse à la fin des années 90 et au début des années 2000. Le prix Nobel de littérature attribué à José Saramago en 1998 explique cette augmentation. Dix-sept romans du même auteur furent d'ailleurs traduits. Profitant de ce coup de projecteur sur la littérature portugaise, des maisons d'édition publieront des traductions des classiques portugais, comme Gallimard en 2001, avec une sélection des *Œuvres poétiques* de Fernando Pessoa.

ouvrages traduits sont publiés chaque année, l'établissant en tant que treizième langue la plus traduite en France[43]. L'arrivée de l'immigration portugaise durant cette période a permis de mettre sous les projecteurs la culture lusophone, mais ce flux migratoire n'a pas significativement modifié la position du Portugal dans le classement des langues traduites. Les origines modestes et pauvres de la plupart des immigrés expliquent pourquoi l'intérêt porté aux ouvrages portugais resta faible. Le rayonnement moindre de ce pays, en comparaison avec les autres États de l'Europe de l'Ouest, en fait un acteur mineur dans de nombreux secteurs, dont le milieu traductologique :

> Le Portugal est, pour la culture française, un livre étrange. Étrange parce que peu connu, malgré la proximité, étrange parce qu'étranger, dans le sens de différent […]. Une certaine « culture » française, très habituée à voir le Portugal comme un simple appendice espagnol, se prive de connaître un des pays les plus francophiles du monde[44].

Les derniers chiffres en date, mis en ligne par le ministère de la culture[45], montrent une régularité dans les traductions portugaises depuis la hausse des traductions en 2014. Non mentionnées dans les chiffres-clés de l'année 2012-2013, les traductions portugaises représentent, durant les années 2015-2019, 0,9 % du volume des traductions dans la production commercialisée, avec une moyenne annuelle de 117,5 ouvrages. Sachant que le volume des traductions dans le commerce correspond à une moyenne de 18,5 % des ouvrages vendus, les traductions portugaises représentent un ensemble peu significatif pour le lectorat dans sa globalité.

Peu représentée, la littérature portugaise possède un rayon limité dans le paysage français. L'effet de cette faible médiatisation rejaillit sur les auteurs dits classiques, tels que Gil Vicente, et leur offre peu de possibilités d'être connus auprès du grand public, à l'instar de Shakespeare, de Cervantès, de Goethe, etc., même si d'autres auteurs de cette catégorie, tel que Camões, parviennent à être connus de ce lectorat littéraire. Les traducteurs de profession ne seront pas, ou très peu, sollicités pour traduire les ouvrages de cette période. Ce sont les maisons d'édition, les enseignants-chercheurs et autres universitaires spécialistes de l'auteur, ainsi que de cette culture, qui tenteront d'apporter une visibilité grandissante à ce patrimoine littéraire. Les moyens existants au XX^{e} siècle et à notre époque permettent justement de

43 *Ibidem*.

44 Paulo Ferreira da Cunha, Prof. Catedrático da Universidade do Porto, « La Culture Portugaise et la France Littéraire », Editora Mandruvá, article publié en ligne le 3 mars 2018, url :https://tracesdefrance.fr/2018/03/03/la-culture-portugaise-et-la-france-litteraire/.

45 La liste des chiffres des dernières années est disponible à l'url : https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Livre-et-Lecture/Documentation/Publications/Chiffres-cles-du-secteur-du-livre.

diffuser et de porter à connaissance un auteur peu connu, même si ce sera la plupart du temps à destination d'un public spécifique :

> Encastrés dans le marché du livre et dans les relations interétatiques, les échanges culturels dans le domaine de l'écrit sont surtout promus par des acteurs du champ littéraire, et plus largement du champ intellectuel, qui occupent des positions clés dans l'édition et dans les instances officielles et qui parviennent à préserver une certaine autonomie de ces échanges par rapport aux contraintes économiques et politiques. Depuis le début du XIX[e] siècle, les revues constituent des lieux d'importation de littératures étrangères[46].

Les publications littéraires et universitaires vont permettre de développer le champ des connaissances de Gil Vicente. Elles vont également servir de vecteur pour mettre en lumière ce dramaturge au point que ce sont les universitaires, à l'origine des articles à son sujet, qui se chargeront de le traduire. Pour les traducteurs portugais dont la traduction est leur profession principale, les auteurs modernes l'emportent sur les classiques :

> C'est à partir du XIX[e] siècle que les dramaturges portugais commencent à être découverts en France. […] Le traducteur privilégie ici les auteurs modernes, conformément aux principes de la collection [Chefs-d'œuvres des théâtres étrangers], et délaisse les grands fondateurs du théâtre portugais, Gil Vicente, le « Plaute portugais » (*c*.1470-1536) et António Ferreira (1528-1569), dont il donne cependant une présentation et quelques extraits commentés dans sa Préface[47].

I.2 Les traductions intégrales des autos

De la première traduction en 1939[48], à la dernière recensée, datant de 2016, les ouvrages concernant la traduction vicentine, ses implications, ses visées et ses objectifs, ont grandement permis l'évolution du texte en français et de l'importance qui lui est accordé.

Par ordre chronologique, la liste des autos et de leurs traducteurs en langue française sont les suivants :

_ *Le Mystère de la Visitation*, Mme Babillot, Coimbra, Coimbra Editora, 1939.

46 Gisèle Sapiro, « Les grandes tendances du marché de la traduction », in *Histoire des traductions en langue française, XX[e] siècle, 1914-2000*, *op. cit.*, p. 59.

47 Ariane Ferry et Sylvie Humbert-Mougin, « Théatre », in *Histoire des traductions en langue française, XIX[e] siècle, 1815-1914*, Yves Chevrel, Lieven D'Hulst et Christine Lo (dir.), Lonrai, Éditions Verdier, 2012, p. 509.

48 Il s'agit de la première traduction consultable. Dans une conférence, donnée le 11 juin 1936 à l'amphithéâtre Richelieu de la Sorbonne, Agostinho de Campos mentionne une traduction déjà existante : « En français, que je sache, une seule traduction existe - celle de l'*Auto da Alma – Le voyage de l'âme* », in *Gil Vicente : un précurseur des Lope de Veha et des Molière*, Coimbra, Edições de « Biblos », 1937, p. 7. Cette traduction demeure introuvable.

_ *La Barque de l'Enfer*, Claude-Henri Frèches, Lisbonne, Imprensa Portugal-Brasil, 1955.

_ *Les Indes*, Claude-Henri Frèches, Lisbonne, *Bulletin des Études Portugaises*, t. 19, 1956.

_ *Trilogie des Barques*, Andrée Crabbé Rocha, Coimbra, Atlântida, 1958.

_ *Auto de la sibylle Cassandre*, Paul Teyssier, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1983.

_ *Auto de la Barque du Paradis*, Paul Teyssier, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1983.

_ *Tragi-comédie de Don Duardos*, Paul Teyssier, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1983.

_ *Auto da alma*, Anne-Marie Quint, en collaboration avec la metteuse en scène et les étudiants-acteurs, traduction pour une représentation, 1994[49].

_ *La complainte de Maria Parda*, Carlos Leite, texte polycopié, 1995.

_ *Plainte de Marie la Noiraude*, Paul Teyssier, Paris, Éditions Chandeigne, 1995.

_ *Triomphe de l'Hiver & du Printemps*, Paul Teyssier, Paris, Éditions Chandeigne, 1997.

_ *La farce des muletiers*, Olinda Kleiman, Paris, Éditions Chandeigne, 1997.

_ *Le jeu de la foire*, Anne-Marie Quint, Paris, Éditions Chandeigne, 1997.

_ *Le jeu de l'âme*, Anne-Marie Quint, Paris, Éditions Chandeigne, 1997.

_ *La Barque de l'Enfer*, Paul Teyssier, Paris, Éditions Chandeigne, 2000.

_ *La Farce de Inês Pereira*, Bernard Martocq, Paris, Éditions Chandeigne, 2011.

_ *Farce de Inês Pereira*, Rosa Maria Fréjaville, Saint-Etienne, Presses Universitaires de Saint-Etienne, 2016.

_ *Farce de l'Inde*, Gilles Del Vecchio, Saint-Etienne, Presses Universitaires de Saint-Etienne, 2016.

Sur les vingt traductions effectuées, treize sont originales[50]. Par déduction, sept sont des retraductions. Le cas particulier des deux traductions de *Pranto de Maria Parda* qui furent effectuées la même année, dans deux situations opposées, sont toutes deux comptées comme traduction, car parvenant au même moment dans deux contextes et lieux différents.

49 Le texte de cette traduction reste introuvable. Anne-Marie Quint, en charge de la traduction explique que : « Teresa Mota-Demarcy, colega minha da Universidade de Paris III, reolveu estudar o *Auto da Alma* e representar a peça com um grupo de estudantes, pediu-me que a traduzisse para, no dia da representação, distribuir o texto francês ás pessoas do público que não fossem capazes de comprendeer o português. De modo que, para essa primeira versão, colaboram a encenadora, os estudantes-actores e a tradutora », dans « O teatro religioso de Gil Vicente á luz da tradução : *Auto da alma* e *auto da feira* », in *Gil Vicente 500 anos depois*, Maria João Brilhante, José Camões, Helena Reis Silva et Cristina Almeida Ribeiro (org.), vol. I, Lisbonne, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2003, p. 273. Il paraît plus que probable que le travail établi à ce moment servit de base pour la traduction du même auto effectué auprès des éditions Chandeigne en 1997.

50 Dans la situation de *Trilogie des Barques*, deux autos sont considérées comme originaux : *Moralité de la Barque du Purgatoire* et *Moralité de la Barque de la Gloire*. La *Moralité de la Barque de l'Enfer* se classe dans les retraductions.

La traduction effectuée par Mme Babillot se situe à part dans cette liste. Il est ici question d'une élève du cours supérieur de portugais, contrairement aux autres traducteurs, tous universitaires. Les modalités de réalisation de sa traduction sont inconnues (travail individuel, effectué et corrigé par un professeur, etc.) tout comme les conditions (examen, traduction en vue d'une représentation, d'un exercice, etc.). Il est probable que d'autres traductions de Gil Vicente furent établies à cette époque, mais aucune archive ne permet de confirmer ou d'infirmer cette idée. Figurant dans l'ouvrage *Le centenaire de Gil Vicente à l'Université de Bordeaux*, la traduction est accompagnée d'un article sur le dramaturge et d'une traduction partielle de *Auto da Lusitânia* : le passage « Todo mundo e ninguém », traduit par Mme Greloud, élève du cours élémentaire de portugais. La traduction du premier auto de Gil Vicente n'est pas réservée à un ouvrage unique et par conséquent, ne s'adresse pas à un lecteur en recherche de cette traduction en particulier : il s'agit de la publication d'un travail, jugé de qualité et effectué par une élève compétente.

Les traductions effectuées par Claude-Henri Frèches et par Andrée Crabbé Rocha possèdent la particularité d'être publiées au Portugal. Hormis *Les Indes*, les autres traductions éditées le furent à l'occasion de festivals de théâtre : le Festival International d'Art Dramatique, à Paris en 1955 pour *La Barque de l'Enfer*, et le Festival International de Théâtre Universitaire à l'Exposition Internationale, à Bruxelles en 1958 pour *Trilogie des Barques*. L'auto *Barca do Inferno* est par deux fois joués sur les planches. Rien d'étonnant à cela, cet auto étant l'un des plus célèbres et fameux au Portugal[51]. Aucun document ne permet de juger des représentations théâtrales qui furent effectuées, ni de savoir comment la trilogie a été intégrée au sein du festival. Seul l'ouvrage est existant, démontrant la volonté de partager le travail établi avec le lecteur. Si le but premier de cette traduction était la représentation en français d'un auto vicentin, le fait qu'une publication soit réalisée par la suite prouve que la traduction s'inscrit dans un élargissement culturel envers un lecteur cible comme le démontre le lieu d'édition des textes. C'est cette option, celle du lecteur de l'auto traduit, qui est privilégiée ici, du fait que seul ce matériau subsiste.

Paul Teyssier traduit trois autos pour l'ouvrage *Théâtre espagnol du XVI^e^ siècle*, des éditions Gallimard[52]. Comme le laisse supposer le titre, ce sont trois ouvrages en langue castillane qui furent choisis parmi les autos vicentins. Ces traductions sont, au regard des

51 Il est d'ailleurs l'un des seuls autos de Gil Vicente encore étudié dans les programmes scolaires.

52 Il s'agit de la seconde collaboration avec les éditions Gallimard après celle de 1971. Pour l'ouvrage *Anthologie de la poésie portugaise du XII^e^ au XX^e^ siècle*, il avait été chargé de traduire des extraits de l'auto *Pranto de Maria Parda*.

précédentes, les premières qui sont destinées à un public élargi, intéressé par les auteurs classiques de la littérature. Le lecteur qui se tourne vers *La Pléiade* le fait en connaissance de cause. Cette collection tente d'établir « l'équilibre entre grand public et spécialistes, ou entre littérature et commodité, tel que le posait Jacques Schiffrin dès 1933, [et qui] paraît [être] une tâche permanente comme s'il fallait sans cesse infléchir dans un sens ou dans l'autre l'ambition de la Pléiade »[53]. C'est un lectorat ciblé que rencontrent ces traductions, mais suffisamment large pour y inclure des néophytes de Gil Vicente.

La traduction de Carlos Feite est un cas assez particulier. Il s'agit d'un texte polycopié dont il n'existe qu'une seule version imprimée. *La complainte de Maria Parda* est disponible dans la bibliothèque de la Faculdade de Letras de Lisbonne. Cet auto a été traduit dans le but premier d'une représentation et ne fut pas édité par la suite, contrairement aux autres autos traduits dans le cadre d'une représentation théâtrale. Le texte fut ensuite conservé. L'absence de modifications après à la représentation confère une dimension autre à cette traduction : elle est la seule dans ce cas de figure et présente un angle d'analyse différent :

> Face à un texte de théâtre, le traducteur n'est plus seulement intermédiaire entre l'auteur, son texte et le lecteur. Il sert l'auteur certes, et son texte, mais ce texte est multiple et mouvant ; non seulement il résulte souvent d'une représentation, donc de l'intervention « coauteurs » antérieurs, acteurs, metteurs en scène et spectateurs, mais il est destiné, par essence, à d'autres coauteurs potentiels, sans cesse renouvelés, utilisant d'autres codes, qui sont, autant que lui, des passeurs du texte source, de sa mémoire et de son infinitude. La différence est fondamentale et cruciale pour le traducteur. Le texte écrit, ou texte dramatique, n'est qu'une trace destinée à être parlée/jouée au cours de la représentation, dans une combinaison de signes parlés/sonores/visuels appelés « texte scénique »[54].

Par la singularité que représente l'exemplaire de cette traduction, il est envisageable d'émettre l'hypothèse que ce texte ne fut pas utilisé par la suite dans d'autres travaux. Aucune mention à ce sujet n'est effectuée, tendant à renforcer l'idée que personne ne s'est penché sur ce travail, que ce soit en vue d'une édition ou d'un usage universitaire[55].

53 Mathieu Lindon, « La Pléiade, une histoire en 566 volumes », article paru dans le journal *Libération* le 18 décembre 2010, url : https://next.liberation.fr/culture/2010/12/18/la-pleiade-une-histoire-en-566-volumes_701557.

54 Françoise Decroisette, « Uh, Che mai ha detto ! ». Traduire la langue-corps du théâtre », in *Traduire le théâtre*, Céline Frigau Manning et Marie Nadia Karsky (dir.), Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2017, p. 20.

55 Il est probable que d'autres traductions françaises de Gil Vicente puissent exister et se trouvent dans la même situation que les traductions en question : des textes destinés à un travail académique ou en vue d'une représentation, dont l'exemplaire est conservé dans une bibliothèque, une collection, un théâtre, etc., ou perdu. Si c'est le cas, le schéma dans lesquelles elles se positionnent rejoint celui de la traduction de Carlos Leite.

Par l'intermédiaire de quatre traducteurs, sept traductions de Gil Vicente furent publiées aux Éditions Chandeigne, dont six en cinq ans (1995-2000). Proposée par Bernard Martocq en 2011, la dernière traduction parue est associée à la réédition de *Plainte de Marie la Noiraude* de Paul Teyssier. Ces traductions sont celles ayant le plus de visibilité pour un public francophone et lusophone en ce qui concerne les autos de Gil Vicente. La visée en est un public intéressé par la culture et la littérature portugaise. Michel Chandeigne et Anne Lima sont les cofondateurs des Éditions Chandeigne. En 1992, ils mettent en place le projet d'amener le public à découvrir de nouveaux pans de la culture portugaise, suite à la fondation de la Librairie portugaise & brésilienne par Michel Chandeigne en 1986. Anne Lima explique la particularité de ces éditions :

> Nous avons créé une maison d'édition sans être des spécialistes du livre […]. Il y a un double regard : il y a un regard français [celui de Anne Lima], un peu différent, et un regard plus nostalgique [celui de Michel Chandeigne][56].

Les traductions proposées sont uniquement celles d'autos écrits en portugais, permettant de montrer au public français une nouvelle facette de l'écriture de Gil Vicente, après les traductions castillanes de Paul Teyssier.

Les deux dernières traductions en date de Gil Vicente paraissent en 2016[57]. Même si le but des traducteurs n'est pas de remplacer les traductions déjà existantes de *Auto da Índa* et de *Farsa de Inês Pereira*, ces deux autos permettent de réactualiser le théâtre vicentin et également d'apparaître dans un ouvrage destiné en priorité aux bibliothèques littéraires et universitaires. Mis à part quelques passages en castillan, comme celui du personnage du Castillan dans *Auto da Índa*, les deux autos sont écrits en portugais, révélateurs de l'envie de remettre en avant la littérature en langue portugaise. Agnès Morini, directrice de la collection « Les Translatives », la présente ainsi :

> Cette collection se propose de faire connaître à un public universitaire et extra-universitaire des textes dits « mineurs », mais qui sont en réalité surtout rares, oubliés ou méconnus. [...] Pas nécessairement assez attrayants pour le « grand marché éditorial », alors qu'ils présentent un intérêt certain pour les historiens de la littérature et de la pensée, ces textes appartiennent cependant au patrimoine culturel que tout chercheur se

56 « Une nuit portugaise (6/10) », in *Les nuits de France culture*, entretien d'Anne Lima et Yves Léonard, effectuée par Philippe Garbit, le 8 décembre 2019. url : https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/une-nuit-portugaise-610-une-nuit-portugaise-entretien-23-avec-anne-lima-et-yves-leonard-1ere.

57 Il s'agit d'ailleurs, chronologiquement, des dernières traductions étrangères des autos de Gil Vicente.

> doit de sauvegarder et de mettre en valeur ; ils sont en tout cas des curiosités à faire découvrir aux lecteurs qui aiment à fréquenter les chemins de traverse[58].

L'ensemble des traductions françaises démontre que les autos écrits en portugais sont ceux majoritairement choisis par les vicentistes. Le choix des maisons d'édition publiant les traductions explique ce fait. Spécialisées dans la littérature portugaise et ne se focalisant que sur les autos lusophones, les Éditions Chandeigne représentent un tiers de la production traductologique. Par l'orientation de l'ouvrage et en intégrant Gil Vicente dans le théâtre espagnol du XVI[e] siècle, la Bibliothèque de la Pléiade propose uniquement des autos écrits en castillan. Concernant les autos destinés en premier lieu à la représentation, mis à part dans la *Trilogie des Barques*, le corpus est constitué d'autos portugais. La volonté est mise, lors des représentations, de représenter les plus célèbres pièces de théâtre de Gil Vicente, mais également ceux mettant en avant la langue et la culture portugaise.

Les différentes périodes de traduction se sont effectuées sans la mise en place d'un collectif de traducteurs. Les publications par une même maison d'édition, comme les Éditions Chandeigne, ont laissé chaque traducteur travailler indépendamment avec pour seule règle de suivre un fil conducteur mis en place au préalable :

> Michel Chandeigne m'avait alors proposé de mettre en place une équipe en vue de la publication, en édition bilingue, de quelques pièces du théâtre vicentin, destinées à enrichir la collection « lusitane ». […] J'avais donc accepté de me charger des aspects matériels de la question mais j'avais tenu à ce que lui [Paul Teyssier] soit confiée la direction de l'équipe. Une première réunion – la seule à vrai dire – s'était tenue, à Paris, entre Paul Teyssier, Michel Chandeigne, Bernard Martocq et moi-même. Il en avait résulté une première sélection de textes et une discussion sur quelques options de principe. Ainsi avait-il été admis qu'une importante marge de liberté serait laissée à chacun des traducteurs, à l'intérieur d'un cadre général à respecter, chaque ouvrage devant comporter le texte en langue portugaise, sa traduction en langue française, une préface, une bibliographie. Cette circonstance éditoriale se devait d'être rappelée : elle n'est pas sans avoir eu quelques conséquences sur certains des choix opérés, en parfait accord, d'ailleurs, avec mes propres objectifs[59].

Les traductions se divisent en deux périodes historiques, fournissant deux types de traductions. En premier lieu, les traductions en vue d'une représentation scénique ou n'étant pas prévues pour l'édition, allant de 1939 à 1958, et à laquelle s'ajoute la traduction de Carlos

58 Agnès Morini, en préambule de la présentation des ouvrages de la collection. url : https://presses.univ-st-etienne.fr/fr/collections/litteratures-des-ailleurs/anciennement-les-translatives.html.

59 Olinda Kleiman, « Oralité, équivocité, théâtralité : *La Farce des muletiers* de Gil Vicente », in *Traduction et lusophonie, Trans-actions ? Trans-missions ? Trans-positions ?*, Marie-Noëlle Ciccia, Ludovic Heyraud et Claude Maffre (org.), Actes du colloque des 6, 7 et 8 avril 2006, Études portugaises n° 4, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2007, p. 130.

Leite. Bien que non destiné au lecteur, mais à un spectateur, le texte est ici le seul élément restant, afin d'étudier la traduction de l'auto et quelles furent les implications qui en découlèrent dans sa réception et sa compréhension qu'en eut le public. De plus, le fait que ces traductions eurent comme finalité une publication, mise à part celle de Carlos Leite, démontre le souhait de partager le travail effectué avec un lectorat francophone. Enfin, ces traductions sont les premières connues de Gil Vicente et permettent de montrer comment les travaux sur le dramaturge, principalement dans le milieu universitaire, ont permis d'augmenter la compréhension de l'auteur, de son texte et des éléments contextuels et historiques qu'il véhiculait. Les traductions vicentines s'intègrent dans une période spécifique de l'histoire de la traduction :

> Une des caractéristiques de la période 1945-1968 est la distinction croissante entre des traductions destinées à être lues, qu'elles soient ou non le fait d'universitaires, et celles qui sont conçues spécifiquement pour être jouées, sans toujours être publiées[60].

En second lieu viennent les traductions prévues pour le monde de l'édition et s'adressant à destination d'un lecteur singulier. Cette période s'étend de 1983 à 2016 et correspond aux publications en France. Chaque maison d'édition s'adresse à un public spécifique et met en place des stratégies de publication, afin de satisfaire au mieux les exigences du lectorat visé. Le choix du type d'édition reste dans le schéma habituel de ce que proposent ces maisons d'édition lors des publications des traductions d'autres auteurs.

Après avoir été commencées au Portugal, les traductions de Gil Vicente s'effectuent en France, mais offrent toujours une visibilité restreinte du dramaturge. Auteur classé parmi les dramaturges espagnols du Siècle d'or dans l'édition Gallimard, c'est surtout le travail de qualité des éditions Chandeigne qui permet de donner à un public, certes spécialisé, un lieu entièrement dédié à une partie de l'œuvre de Gil Vicente. S'étalant sur soixante-dix sept ans, les traductions vicentines perdurent dans le milieu universitaire comme en témoignent les deux dernières en date. Trois maisons d'édition, ayant trois objectifs différents, se sont chargées de le publier en français.

La traduction en vue d'une représentation inclut de nouveaux éléments à prendre en compte. La dimension visuelle et orale diffèrent de l'auto original. Le jeu scénique et la

60 Béatrice Guéna, Yves Chevrel,« Théâtre », in *Histoire des traductions en langue française, XX^e^ siècle, 1914-2000*, *op. cit.*, vol. 4, p. 686. Il se peut que des représentations de Gil Vicente eurent lieu et que le texte soit désormais perdu. Conçues spécifiquement pour être jouées, les traductions restantes furent publiées, changeant leur finalité première.

dimension corporelle, étroitement liées à une culture comme expérience partagée, n'interviennent pas ce second temps que constitue le passage du texte de la scène à celui de la page, dans le transfert du corps de l'acteur à celui de l'écriture. Or cette dimension visuelle est au fondement même du geste de traduire dans le cadre de la représentation. Le traducteur ne s'efforce pas seulement de respirer au rythme de l'auto qu'il traduit, mais aussi de lui donner le souffle afin de conserver ce mouvement théâtral[61].

Le texte publié et édité, après la représentation, est prévu en tant que texte destiné à un lecteur et se modifie. Par cette publication qui succède à la représentation, le traducteur possède la liberté de modifier ou non son texte, afin de l'adapter au lecteur, nouvelle finalité du texte traduit.

I.3 Comparaison avec les autres traductions étrangères

L'importance de la production française dans les traductions vicentines doit se mesurer en rapport à celles des autres productions idiomatiques, afin d'établir l'importance accordée à cet auteur à l'échelle internationale. En ce qui concerne l'espace francophone, aucune autre traduction de Gil Vicente n'existe en plus de celles déjà mentionnées[62]. Celles déjà recensées se trouvent dans les bibliothèques françaises, suisses, belges et québecoises, seuls lieux de la francophonie à posséder officiellement des œuvres de Gil Vicente en langue française. Le transfert culturel est visible au sein de territoires d'une même langue. Toutefois les traducteurs ont effectué leurs travaux uniquement au Portugal et en France, démontrant que les travaux portant sur le dramaturge s'exercent dans des zones géographiques délimitées.

En comparaison avec les autres idiomes[63], les traductions de Gil Vicente en langue française font partie des plus grandes productions concernant le dramaturge. Les langues italienne et anglaise sont les plus quantitatives en ce qui concerne les traductions de Gil Vicente. Par l'intermédiaire de Enzio di Poppa Vòlture, l'Italie est le seul territoire à avoir

61 Les traductions destinées au théâtre ne seront étudiées que sous le prisme du texte écrit, les représentations étant analysées dans le chapitre dédié à la réception de Gil Vicente.

62 La consultation des différents sites de catalogue des bibliothèques universitaires et nationales de ces pays ne dévoilent uniquement que les autos traduits déjà mentionnés.

63 La comparaison s'effectue selon la langue de traduction et non le pays. Par leur langue commune, des pays comme l'Angleterre, le Canada, les États-Unis, etc., peuvent avoir accès et connaissance des traductions de l'un ou l'autre état sans grande difficulté. Limitées par zones géographiques, les traductions s'inscriraient dans un espace qui exclurait les traductions effectuées par des vicentistes au Portugal, comme celles en langue allemande. Dans le cadre d'une étude des traductions en France, les traductions effectuées au Portugal ne pourraient entrer dans le cadre des analyses. Le choix de regrouper par langue de traduction se révèle davantage pertinent.

traduit l'intégralité des autos contenus dans *Copilaçam de todalas obras de Gil Vicente*[64]. Si certaines traductions, comme celles en langue allemande, ont été effectuées au Portugal ou à destination d'un public spécifique, il apparaît que pour la plupart des autres langues, les productions se limitent le plus souvent à la traduction d'un seul auto ou d'une seule publication, et se destinent vers le public de leurs pays. Les traductions complètes des autos en langue étrangère[65], par classement quantitatif, puis chronologique au sein de chaque langue, est la suivante[66] :

⇒ Italien

_ *Il Trionfo dell'Inverno*, traduction de Guido Battelli, Porto, dans *Portucale*, Porto, 1936

_ *La sibilla Cassandra*, traduction de Carlos Bo, Milano, Bompiani, 1944

_ *Trilogia delle Barche*, traduction de Gianfranco Contini, Milano, Bompiani, 1949

_ *Teatro*, traduction de Enzio di Poppa Vòlture, deux volumes, Firenze, Sansoni, 1953[67]

_ *Auto della visitazione*, *Auto pastorale castigliano*, *Auto dell'India*, *Auto della Barca dell'Inferno*, *Farsa di Inês Pereira*, traduction de Giuseppe Carlo Rossi, Milano, Nuova Academia, 1956

_ *Auto dell'India*, traduction de Brunello de Cusatis, Perugia, Universitá degli Studi di Perugia, 1984.

_ *Pranto de Maria Parda*, traduction de Luciano Dallapè, Siena, Protagon Editori Toscani, 2002

64 Cet ouvrage est recensé, dans la majorité des études, sous le nom de *Copilaçam*. C'est le titre qui sera conservé pour traiter de l'ouvrage contenant les autos de Gil Vicente.

65 Le bilinguisme dans l'œuvre de Gil Vicente exclut de cette comparaison les traductions portugaises et espagnoles. À noter que les autos portugais ont tous été traduits en espagnol (par l'intermédiaire des traductions effectuées en Espagne et au Mexique) et vice-versa (traductions effectuées au Portugal et au Brésil). L'intégration de Gil Vicente dans le patrimoine littéraire ibérique lui confère un autre statut que celui des autres pays, ces derniers intégrant le dramaturge dans un autre horizon d'attente et une nouvelle culture.

66 La source principale pour cette liste des traductions provient de la série des différents ouvrages de Stathatos, *A Gil Vicente Bibliography*, couvrant la période de 1940 à 2015. Afin de vérifier les dates des premières éditions de chaque traduction et d'être certain du nombre de traductions de Gil Vicente existantes, il a été nécessaire de compléter les recherches auprès des catalogues littéraires et universitaires, et des bibliothèques nationales des différents pays, via leurs sites internet et catalogues en ligne. Pour répertorier les traductions d'avant 1940, l'ouvrage source a été : *Bibliografia vicentina*, du Sr. Doutor Júlio Dantas, Lisbonne, Biblioteca Nacional, 1942. Dans le but de vérifier les sources, un ouvrage a servi de confirmation pour la grande majorité des autos traduits. Il s'agit de *Compêndio de Gil Vicente*, *op. cit*. Comme dans le cas des traductions françaises, il est possible que des traductions, destinées à la représentation, soient perdues ou éditées en un unique exemplaire référencé uniquement dans le lieu dans lequel il se situe. Les traductions recensées correspondent à celles accessibles au public et encore disponibles.

67 L'ouvrage traduit l'intégralité des autos de Gil Vicente présents dans *Copilaçam*. L'ensemble de l'ouvrage suit le schéma original de l'ouvrage de 1562, conservant la versification et l'heptasyllabe.

_ *Auto del vaccaro* ou *Auto della visitazione*, traduction de Luciana Stegagno Picchio, Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso, 2004

_ *Il giudice della Beira*, traduction de Vittorio Caratozzolo, Roma, Carocci, 2006

_ *La Barca dell'Inferno*, traduction de Valeria Tocco, Siena, Vittoria Iguazu, 2014

Hormis la première traduction publiée au Portugal, l'ensemble de la production des traductions se situe en Italie où Gil Vicente est un auteur portugais possédant une certaine reconnaissance :

> Les données sont claires : en un siècle de traductions, les premières places sont, en fait, occupées respectivement par Pessoa et Saramago, chacun des deux bénéficiant de plus de 50 traductions, suivis de Gil Vicente (plus de 40), par Eça de Queirós (plus de 30) et par Camões (moins de 20)[68].

Cet ensemble chronologique peut se diviser en trois périodes chronologiques. La première, de 1936 à 1956, durant laquelle le théâtre de Gil Vicente fut entièrement traduit. En exceptant cet ouvrage, une seule retraduction est comptabilisée (*Auto della Barca dell'Inferno*). Comme dans tous les pays choisissant de traduire l'ensemble des *Barcas*, ces trois autos sont regroupés en une trilogie. La qualité des traductions est variable et ne retransmet pas toujours l'objectif de l'auteur, le but étant surtout d'amener un élément littéraire d'une autre culture au lectorat :

> Não é difícil, mesmo a quem não conhece o italiano, reparar que nem uma nem outra das duas traduções consegue transpor, numa linguagem modernamente desenvolta e ao mesmo tempo correspondante ao carácter coloquial do texto de partida, a expressividade vicentina[69].

L'année 1984 vient combler un vide entre deux périodes de traduction. Un seul auto est traduit et se retrouve inclus dans *Cultura e societá nel Portogallo del XVI secolo*. Il faut attendre 2002 pour que Gil Vicente soit de nouveau porté en italien, la période se clôturant en 2014 avec la retraduction de *Barca do Inferno*.

Aucun traducteur n'a effectué de nouvelles traductions après la publication de 2004. Les traductions suivent un schéma en corrélation avec les études vicentines. Celles-ci commencent avec le pic des premières études et de l'intérêt universitaire dans les années 1930

68 Roberto Francavilla, « Les projets d'édition et les publications d'auteurs portugais en Italie », in *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, vol. XLVII, 2004, p. 148

69 Giuseppe Tavani, « Edição e tradução para italiano de textos vicentinos », in *Gil Vicente, 500 anos* depois, vol. I, Lisbonne, *op. cit.*, p. 65. Les deux traductions mentionnées concernent celles de *Barca do Inferno*.

jusqu'à la fin des années 1950. S'ensuit la recrudescence de l'importance de la littérature portugaise de la fin des années 1990 qui se poursuit jusqu'au milieu des années 2010. Ces périodes correspondent aux années contenant le plus de traductions de Gil Vicente. Le traduire s'est effectué en parallèle de son intérêt, tantôt dans le milieu universitaire, tantôt au sein de la place de l'auteur dans la littérature portugaise.

⇒ Anglais

_ *Four plays* (regroupant *Auto da Alma*, *Exhortação da Guerra*, *Farsa dos Almocreves*, *Tragicomedia pastoril da Serra da Estrella*), traduction de Aubrey Bell, Cambridge, The University Press, 1920

_ *The Ship of Hell*, *The Ship of Purgatory*, *The Ship of Heaven*, traduction de A. F. Gerald, Lisbonne, Watford, Voss & Michael, 1929

_ *Casandra the Sibyl*, traduction de Rachel Benson, New-York, Las Américas, 1964

_ *Four plays* (regroupant *The three wise men*, *The serenade*, *The sailor's wife*, *The widower's comedy*), traduction de Jill Booty, New-York, Las Américas, 1964

_ *The play of the Sibyl Cassandra*, traduction de Ann Adele Arney, Master's thesis, University of South Carolina, 1969[70]

_ *El auto de la sibila Casandra*, traduction de Mary Borelli, Valencia, ECIR, 1970

_ *Don Duardos*, traduction de Mary Borelli, Columbia, South Carolina, 1976

_ *The Play of Rubena*, traduction de Jack E. Tomlins, New-York, National Hispanic Foundation for the Humanities, 1993

_ *The Boat Plays*, traduction de David Johnston, Londres, Oberon Books, 1997[71]

_ *Three Discovery Plays* (regroupant *Auto da Barca do Inferno*, *Exortação da Guerra*, *Auto da Índia*), traduction de Anthony J. Lappin, Warminster, Aris & Phillips, 1997

_ *Hay for the Horses*, *Inês Pereira*, traduction de Ann MacLaren, Thèse de doctorat de l'université de Glasgow[72]

---

70 Thèse en littérature comparée sous la direction de Mary Borelli, traductrice du même auto de Gil Vicente. url : https://www.jstor.org/stable/pdf/3198125.pdf.

71 La traduction fait suite à la représentation ayant eu lieu au Gate Theatre de Londres, lors de la saison 1994-1995 (période de l'Avent à l'Épiphanie). Les trois autos ont été joués sous la forme d'une seule pièce de théâtre. Durant cette représentation, le traducteur a modifié les autos à sa guise sur de nombreux sujets. Juliet Perkins écrit à ce sujet : « The decisions taken by the translator/adaptor to explain Gil Vicente and his age to an English-speaking audience, and to soften the harshness of Medieval theology regarding condemnation and salvation, lead him at times into anachronistic and unjustifiable personalization » p. 278, « Reviewed Work(s): Gil Vicente. The Boat Plays by David Johnston and Hilary Owen », in *Portuguese Studies*, vol. 14, 1998, p. 277-280, url : https://www.jstor.org/stable/41105099.

72 Les deux traductions succèdent à une édition critique et revisitée des deux autos

_ *The Sibyl Casandra : A Christmas Play with the Insanity and Sanctity of Five Centuries Past,* traduction de Cheryl Folkins McGinnis, Lanham, University Press of America, 2000

L'Angleterre est le premier pays étranger dont il est possible de recenser une traduction intégrale d'un auto de Gil Vicente, en 1920, par Aubrey Bell, éminent vicentiste[73]. *Four plays* ne marque pas le début des premières traductions du dramaturge dont un exemplaire de l'ouvrage *Copilaçam* se trouvait sûrement en Angleterre. En 1824, Sir John Bowring, diplomate, traduit sept poèmes de Gil Vicente dans *Ancient Poetry and Romances of Spain*[74]. L'intérêt pour la production de Gil Vicente en Angleterre est conséquent :

> Following the chronology of Portuguese literature rather than that of the translators, the next substantial body of works to have been translated into English are the plays of Gil Vicente. […] Interests in Vicente's works is further due to his standing as the 'Father of Portuguese theatre'[75].

Toutefois, ce sont davantage des extraits choisis des autos qui sont favorisés dans le cadre des traductions, au détriment des autos dans leur intégralité :

> To my knowledge, at least 40 different individuals have translated works by Gil Vicente, the vast majority of these published as separate works, in journals, histories of literature or anthologies. […] Quantifying the number of translations is more problematic, since the translations include single poems or verses from poems, complete plays or extracts, several plays even exist in multiple translations[76].

Les traductions anglophones s'effectuent entre deux zones géographiques que sont le Royaume-Uni et l'Amérique du Nord, expliquant les dates des traductions. Le Royaume-Uni suit la même tendance que l'Italie, avec une production moindre (1920-1926 et les traductions publiées en 1997). Pour l'Amérique du Nord, la période allant de 1964 à 1976 est la plus productive, notamment par l'intérêt croissant pour la littérature espagnole dans ce continent, comme le suggèrent les publications des maisons d'édition.

⇒ Allemand

73 Le référencement de ses travaux sur Gil Vicente dans les ouvrages bibliographiques de Stathatos démontrent de son activité et de son importance dans l'exportation du théâtre vicentin en Angleterre.

74 John Bowring, *Ancient Poetry and Romances of Spain*, Londres, imprimé par Taylor and Hessey, 1824, p. 315-32.

75 Patricia Odber de Baubeta, « Portuguese Literature in English Translation », in *A Companion to Portuguese Literature*, Stephen Parkinson et Cláudia Pazos Alonso (éd.), Woodbridge, Tamesis, 2009, p. 203-204.

76 Patricia Anne Obder de Baubeta, « Gil Vicente in English translation », in *Gil Vicente, 500 anos depois*, Maria João Brilhante, José Camões, Helena Reis Silva et Cristina Almeida Ribeiro (org.), vol. II, Lisbonne, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2003, p. 291.

_ *Das Spiel von der Seele*, traduction de Margarete Künhe, Coimbra, Publicação do Instituto Alemão da Universidade de Coimbra, 1935

_ *Geistliche Spiele* (regroupant *Jedermann und Niemand*, *Das Spiel von den Barken*, *Das Spiel von der Seele*), traduction de Margarete Künhe, Coimbra, Coimbra Editora, 1940

_ *Inês Pereira, eine Posse*, traduction de Moriz Rapp, Coimbra, Atlântida, 1952

Principalement opérées par Margaret Künhe, les traductions allemandes s'effectuent lors de la même première vague des idiomes cités précédemment. Éditées au Portugal, l'angle de réception de ces traductions s'effectue envers un public lusophone et germanophone, déjà connaisseur en matière de littérature portugaise. Les traductions vicentines ne trouveront pas de souffle nouveau. Les autos traduits correspondent aux plus fameux, représentés et étudiés de Gil Vicente.

⇒ Néerlandais

_ *Het Helleschip*, *het Vagevuurschip*, *het Paradijsschip*, traduction de H. G. F. du Puis, Den Haag, Cultural Holanda-Portugal-Brasil, 1967[77]

⇒ Norvégien

_ *Gamlingen i haven*, *Spillet om sjelen*, *Farsen om Inês Pereira*, *Kort beretning om Guds historie*, *Spillet om Mofina Mendes*, traduction de Leif Sletsjøe, Oslo, Gyldendal, 1973

Vicentiste, Leif Sletsjøe a écrit de nombreux articles concernant Gil Vicente[78]. La traduction est un prolongement logique de son travail.

⇒ Hongrois

_ *Gil Vincente : Auto Kasszandra szibilláról*, traduction de István Tótfalusi, Budapest, Európa, 1984.

La traduction se situe dans un ouvrage collectif rassemblant un ensemble de traductions de pièces d'auteurs étrangers[79]

⇒ Japonais

77 Les traduction des *Barcas* ne sont pas présentées sous la forme d'une trilogie mais de trois autos distincts.

78 Se référer aux ouvrages bibliographiques de Stathatos. Francophone, Leif Sletsjøe a publié dans cette langue et a sans doute consulter les traductions existantes dans d'autres langues.

79 Cette traduction est disponible dans la revue *Akárki*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1984.

_ *Shogeki : inesu pereira*, traduction de José Júlio Rodrigues, Tokyo, Kokusai Gogaku-Sha, 1996

⇒ Tchèque

_ *Hra o pekelné lodi*, traduction de Vlasta Dufková et Jiří Pelán, Praha, Torst, 2005[80]

Ce qui ressort de ces traductions est que la production française occupe une place majeure parmi les traductions de Gil Vicente. D'une manière globale, le profil des traducteurs de Gil Vicente est analogue au profil français, montrant la particularité de Gil Vicente d'être principalement étudié dans le milieu universitaire. Les similitudes sont nombreuses et se situent également au niveau des éditions (publications universitaires ou dans des collections spécifiques[81], éditions bilingues pour certaines traductions[82], etc.), des choix effectués à propos des autos traduits (regroupement sous forme de trilogie des *Barques*[83], traduction des autos les plus célèbres[84], etc.), du lectorat (public connaisseur soit de l'auteur ou de la littérature portugaise), etc.

En dehors des ibériques, les traductions de Gil Vicente présentent un socle commun et forment un ensemble homogène, témoignant d'une même perception du dramaturge dans sa réception. Par leur nombre et leur présence dans le temps, le cas des traductions françaises renvoie à des conclusions pouvant se rattacher à celles réalisées dans d'autres langues.

I.4 Les autos originaux, supports des traductions

La majorité des autos choisis comme textes sources des traductions est issue de *Copilaçam de todalas obras de Gil Vicente*, édité par Luís Vicente en 1562. Les autres autos dont les textes originaux ou identifiés comme le plus proche de cet état et qui existent toujours

80 Le texte de présentation indique qu'il s'agit de la première traduction de Gil Vicente dans cette langue et que le dramaturge portugais n'a jamais fait l'objet d'études traductologiques tchèques par le passé.
81 La traduction de Cheryl Folkins McGinnis, par exemple.
82 *El auto de la sibila Casandra* de Mary Borelli, par exemple.
83 La traduction de Gianfranco Contini, par exemple.
84 *Auto da Barca do Inferno*, *Auto da Sibila Cassandra*, *Farsa de Inês Pereira* sont les plus traduits. Ce choix reste cohérent car il s'agit avant tout de porter à la connaissance du lectorat le théâtre de Gil Vicente.

sont les suivants : *Auto da Barca do Inferno*[85], *Romance de Don Duardos*[86], *Auto da Festa*, *Pranto de Maria Parda*, *Breve Sumário da História de Deus* suivi de *Diálogo sobre a Ressurreição*, *Farsa de Inês Pereira*[87], *Auto da Festa*[88]. Publiés pour la plupart sur des *folhetos de cordel*[89], la date de ces textes ne peut être indiquée avec précision. Il n'est pas possible de définir à quel point les autos du recueil sont fidèles par rapport au texte de la représentation, comme le suggère Oscar de Pratt :

> O poeta deveria ter alterado, em épocas diferentes, a redacção primitiva de certos autos, é uma suposição perfeitamente aceitável. Por remodelação, subistituição ou acrescentamento de determinados episódios, provavelmente. Torna-se porém impossível fixar o valor e a extansão dessas modificações […]. O que houve algumas vezes da parte do poeta foi o desejo de *actualizar* ou variar o interesse de certas peças, em representações que se seguiram à primeira[90].

C'est un texte modifié que rencontre le traducteur. Cela n'a rien d'inédit en ce qui concerne les écrits de cette époque : « O caso de Gil Vicente não difere do de muitos outros autores do passado »[91]. La modification du texte en vue de sa publication au XVI^e^ siècle se situe dans les normes de ce qui s'effectue dans le milieu éditorial, avec une réactualisation du texte et une adaptation en vue de la lecture. À ces modifications s'ajoutent celles effectuées

85 I. S. Revah, dans *Recherches sur les œuvres de Gil Vicente. T. I : Édition critique du premier « Auto das Barcas »*, tend à démontrer que l'auto fut imprimé en 1518 par Herman dos Campos. Toutefois, Marcel Bataillon, dans son article « Comptes rendus », in *Bulletin Hispanique*, tome 53, n° 2, 1951, possède un avis moins tranché et emploie le terme « sans doute » à la page 207, en mentionnant la date de 1518, démontrant, dans le reste de l'article, les conclusions précipitées de Révah concernant certains sujets vicentins. Dans cette revue, Giuseppe Tavani écrit également à ce sujet : « Mas não é bem este o problema que mais interessa agora: porque, se não temos a certeza de que o texto da primeira das *Barcas* incluído na *Copilaçam* seja autêntico, também não a temos que seja apócrifo; e ninguèm sabe et ninguèm poderá nuca saber si até o texto da folha solta foi imprimido sob o controlo do autor e portando se é realmente autêntico: afirmar o contrário parecer-me-ia uma petição de princípio », dans l'article « Edição e tradução para italiano de textos vicentinos », p. 56.

86 Deux imprimés de cet auto, l'un à Anvers (1547-1549) et l'autre à Madrid (date inconnue), ont été publiés avant l'ouvrage de Luís Vicente. Se conférer pour ce sujet à l'ouvrage de Paul Teyssier, *Dictionnaire de la langue de Gil Vicente, Premier volume A*, thèse complémentaire pour le Doctorat d'État, Paris, Bibliothèque de la Sorbonne, 1956, p. XIII..

87 La liste de ces autos fut imprimée après la date de leurs représentations et sans doute après la mort de Gil Vicente. Ils subirent, il en est fort probable, des modifications. Se conférer pour ce sujet à l'ouvrage de Paul Teyssier, *Gil Vicente – o autor e a obra*, Lisbonne, Biblioteca Breve, 1982, p. 24-25.

88 Non présent dans *Copilaçam*, cet auto a été redécouvert dans la bibliothèque du comte de Sabugosa, en 21 feuilles volantes, en 1906. L'édition daterait de la fin du XVI^e^ siècle ou du début du XVII^e^ siècle.

89 Il s'agit d'impression sur des feuilles volantes. Ce type de publication est fréquent à cette époque. Consulter l'article « Folhetos de cordel », *Infopédia*, Porto, Porto Editora, url : https://www.infopedia.pt/$folhetos-de-cordel,: « às folhas soltas ou folhetos de carácter popular que se penduravam num cordel nas portas das livrarias ou que eram vendidas por vendedores ambulantes. Nessas folhas, que abundaram nos séculos XVI, XVII e XVIII, havia novelas, romances, motes glosados, peças de teatro. O teatro de cordel iniciou-se com Gil Vicente ».

90 Oscar de Pratt, *Gil Vicente. Notas et comentários*, Lisbonne, A. M. Texeira, p. 93-94.

91 Giuseppe Tavani, « Edição e tradução para italiano de textos vicentinos », in *Gil Vicente, 500 anos depois*, vol. I, *op.cit.*, p. 59.

par rapports aux jugements des différents tribunaux de l'Inquisition et à la volonté de Luís Vicente, qui décide de « apurar » les textes de son père et « retouche arbitrairement les autos, atténue certains traits »[92]. Le texte de 1562 se présente autrement que celui joué lors de sa représentation. Les modifications peuvent être minimes, comme la ponctuation adaptée à la lecture, la suppression de certaines didascalies, ou plus importantes, avec l'altération mais aussi la suppression, la transposition ou l'ajout de passages.

En comparaison avec l'œuvre originale, l'ouvrage *Copilaçam* peut-il être un témoignage viable du travail de Gil Vicente ? I. S. Révah[93], entre autres vicentistes, a démontré dans ses *Recherches sur l'œuvre de Gil Vicente*[94], le travail de sape de Luís Vicente. Les causes des diverses modifications ne laissent place qu'à des hypothèses qui demeureront sans réponse, faute d'indications supplémentaires sur l'ensemble des modifications. Besoin de réactualiser le texte, de plaire au public, d'agencer les autos pour la lecture, d'éviter une trop grande censure par certains tribunaux de l'Inquisition, etc.

Le travail effectué sur *Copilaçam* n'est nonobstant pas à dénigrer. Sans le travail de Luís Vicente et de sa sœur Paula, dont l'apport est difficile à déterminer, nombre d'autos n'auraient pas traversé les siècles. La connaissance au sujet de Gil Vicente aurait été moindre, réduite à des *folhetos de cordel* imprimés. La formidable œuvre du dramaturge, déjà incomplète, aurait été d'un acabit similaire à ses prédécesseurs littéraires, dont peu ou pas d'ouvrages sont encore existants. Certes, l'ouvrage de 1562 ne reproduit pas avec exactitude le texte représenté sur scène. Il reste cependant le matériau le plus complet et l'un des plus fiables pour étudier Gil Vicente. Les traductions françaises s'établissent soit sur cet ouvrage (*La Farce des muletiers*), soit sur les éditions modernisées, souvent dans la graphie et l'actualisation des termes ainsi que du texte de 1562 (deux des autos castillans traduits par Paul Teyssier ont pour base l'édition de Hart[95]). Publié quelques années après la mort de Gil Vicente, ce recueil est le témoignage le plus important de son écriture. Par sa date et du fait que les autos conservent une forme proche des originaux, il est le support de base pour le traducteur, malgré les défauts qu'il contient.

C'est avec un texte tronqué par rapport à celui de la scène, sans pouvoir en connaître la nature et le nombre des changements effectués, que le traducteur décide de traduire en

92 Marcel Bataillon, « Comptes rendus », *Bulletin Hispanique*, *op. cit.*, p. 211.

93 L'abréviation I. S. est utilisée régulièrement dans les ouvrages mentionnant les travaux de Israël Salvator Révah. Il en est de même dans l'ensemble de la thèse.

94 Recherches publiées en deux tomes sous la forme d'édition critique, au sujet du premier auto das *Barcas* et de *Inês Pereira*.

95 Gil Vicente, *Obras dramáticas castellanas*, Madrid, Esapa-Calpe, 1975.

français. La difficulté d'établir le texte de base, étant donné qu'il s'agit d'une version modifiée, n'empêche pas le traducteur de vouloir conserver la visée première de l'auto, celle de la représentation scénique. Lorsqu'il justifie son travail, le traducteur explique choisir le texte de 1562 comme texte de base, si une meilleure édition n'existe pas. Il est le support le plus fiable pour tenter de reproduire, en français, le texte tel qu'a pu le réceptionner le public vicentin au moment de sa présentation. Les explications sur le texte fourni par Luís Vicente, les modifications subies, sont mises de côté.

Ce qui importe est de délivrer un texte fidèle. Ainsi le lecteur moderne peut se représenter la pièce jouée face au public de la cour du Portugal. Le souhait de mettre en avant un texte théâtral et le travail du dramaturge justifie cette approche d'aller au-delà des problématiques liées au support de 1562, afin d'être au plus proche de l'écriture vicentine et d'offrir l'expérience de lecture envisagée par le lecteur francophone. Ce dernier se retrouve projeté face à un texte source, dont seules les connaissances préalables sur l'auteur lui permettront de savoir qu'il fut modifié. Cela n'enlève en rien le fait que l'auto est de la main de Gil Vicente dans sa grande majorité. Il ne faut pas y voir un signe de tromperie en occultant cette information, mais la volonté de reproduire une expérience au plus proche d'un public de théâtre. L'unique moyen pour y parvenir est d'utiliser les autos les plus fidèles de la production de Gil Vicente. Le plus souvent, il s'agit du travail effectué par les enfants du dramaturge.

L'ouvrage *Copilaçam* se compose de cinq recueils ainsi divisés : le premier pour les œuvres de dévotion, le second pour les œuvres de comédie, le troisième pour les œuvres de tragi-comédies, le quatrième pour les farces et le cinquième pour les œuvres menues. L'organisation thématique supplante un classement chronologique. Le rapport avec le corps de l'acteur disparaît avec la publication. Les didascalies sont en grande majorité supprimées[96], affaiblissant le lien avec la scène. Le choix de la publication des œuvres, après la mort de Gil Vicente, impose comme défi pour le traducteur de tenter de trouver le juste équilibre, afin d'établir un rythme et une oralité textuelle. Le choix de l'auto à traduire peut s'effectuer selon les appétences et prédispositions du traducteur avec cette division des autos :

> La sélection ne semble pas chercher à suivre les orientations (d'ailleurs instables et variables) de la critique actuelle pour la classification ou la division en groupement typologique des textes : farces, moralités et comédies, ni celle que propose en 1562 la

96 I. S. Révah, *Recherches sur les œuvres de Gil Vicente. T. I : Édition critique du premier « Auto das Barcas »*, Lisbonne, Ottosgrafica, 1951, p. 119, et également *Recherches sur les œuvres de Gil Vicente. T. II : Édition critique de l' « Auto de Inês Pereira »*, Lisbonne, Ottosgrafica, 1955, p. 116.

> première édition des œuvres complètes, la *Copilaçam de todalas obras de Gil Vicente*. La politique d'édition adopterait plutôt un critère qui respecte *l'intérêt littéraire et culturel* de ces œuvres individuelles qu'il s'agit d'importer dans le système littéraire et théâtral français contemporain, en tant que *modèle(s)* de l'ensemble[97].

L'édition des œuvres traduites de Gil Vicente n'est pas forcément fidèle par rapport à leur intention initiale, comme le fait de regrouper les autos des *Barcas* en une trilogie :

> Le titre et le sommaire de l'auto ont été profondément remaniés pour accentuer l'unité des trois *Autos das Barcas*. Il faut, en conséquence, refuser l'idée que le poète ait composé une « trilogie » ou un « triptyque » des Barques : Gil Vicente a simplement produit trois variations sur le thème de l'*Auto das [duas] barcas*[98].

Cette volonté de réunir en une trilogie trois autos ayant la même structure (le jugement après la mort), présentant le même lieu pour le déroulement de l'intrigue (devant les barques de l'Ange et du Diable), ayant une gradation dans le thème (l'Enfer, le Purgatoire et le Paradis) et dans l'écriture (les autos évoluent du portugais vers le castillan), est compréhensible. La lecture du texte rend cette jonction légitime. Néanmoins, pris dans leur ensemble, en y incorporant le motif de la représentation, la date et le fait que Gil Vicente n'a jamais envisagé l'idée d'une trilogie, ce regroupement des *Barcas* modifie le but initial de l'auteur[99] :

> Tal unidade triológica vem intensificada pelas marcas narrativas e de crítica literária que o organizador introduziu, tendo mais em vista o ensinamento devoto do leitor do que a

97 Christine Zubarch, « Du discours des traducteurs contemporains du théâtre de Gil Vicente en langue française », in *Gil Vicente, 500 anos depois*, *op. cit.*, p. 310.

98 I. S. Révah, *Recherches sur les œuvres de Gil Vicente.* T. I : *Édition critique du premier « Auto das Barcas »*, *op. cit.*, p. 119.

99 Le texte original de la *Barque de l'Enfer* a pour titre initial *Auto das Barcas*, désignant les deux barques présentes dans l'auto, l'auto ne laissant pas supposer de suite. Il fut joué devant la reine Dona Maria, mourante, et peut être perçu comme un élément cathartique pour dédramatiser la futur mort de la reine. La modification du titre fut établie lors de la préparation de *Copilaçam*. Afin de garder un référencement plus simple, l'*Auto das Barcas* sera désigné sous le nom qui lui a été attribué dans l'ouvrage de 1562 : *Barca do Inferno*. Pour ce qui est de *Barca do Purgatório* et *Barca da Glória*, ce sont les moments choisis pour leur représentation qui les excluent comme parties d'un même ensemble. Le premier auto est représenté lors des fêtes Noël et met en scène le caractère humain des personnages, pécheurs mais honnêtes et bons chrétiens. Le second auto est représenté le Vendredi-Saint. Cet auto s'inscrit dans le cycle de Pâques des œuvres de Gil Vicente dans lequel se retrouve, entre autres, *Auto da Alma* et *Breve Sumário da História de Deus*. Le lieu de représentation, dans une église, lui confère un caractère religieux, dans lequel sont représentés les puissants de ce monde. Ces derniers seront sauvés de leurs fautes par l'Ange. Poète de cour, Gil Vicente ne pouvait condamner les personnages de cet auto. L'écriture et la visée diffèrent selon les autos et font qu'ils ne peuvent être regroupés sous la même appellation si le but est de respecter les intentions du dramaturge. Les récurrences entre les trois autos s'expliquent par les possibilités et les choix presque sans fin qu'offrent ce type de représentations, où pléthore de types sociaux peuvent se présenter tour-à-tour face au jugement de leurs âmes.

> reprodução verosímil de uma realidade acontecida. Essas marcas são demasiado evidentes para não serem acidentais ou de mera curiosidade ornamental[100].

Il s'ensuit l'effet contradictoire de vouloir traduire ou mettre en scène, sous le même nom, trois autos dans une optique que ne possédait pas l'auteur à l'origine, en laissant sous-entendre qu'ils ont été pensés sous cette forme.

Le principal support utilisé pour la traduction des autos n'est pas exempt de tout reproche, ni de tout défaut, mais est d'une qualité inestimable dans la transmission des autos vicentins et constitue la source principale des écrits de Gil Vicente. Des éditions critiques et des modernisations du texte permettent de le rendre davantage accessible et de réajuster quelques-unes des modifications effectuées par Luís Vicente. En ce qui concerne les traductions et le respect de conserver les représentations de l'époque, le cas des *Barcas* est inédit. Les divers traducteurs ayant choisi de réunir ces autos sous la forme d'un ensemble insécable savent, par leurs connaissances sur l'auteur et les études menées à ce sujet par divers vicentistes, qu'ils se détachent de l'horizon qu'avait Gil Vicente. Ils en créent un nouveau, imputant à l'auteur une conception qui n'est pas la sienne.

II/ Les compétences du traducteur

II.1 Le profil du traducteur de Gil Vicente

L'acte de traduction s'effectue entre un texte source et un texte cible par un processus créatif et traductif. Le traducteur de Gil Vicente se manifeste comme le médiateur entre trois langues principales (le portugais, l'espagnol d'un côté et le français de l'autre) et deux cultures (la portugaise et la française). La traduction lui permet de donner un nouveau souffle d'existence au texte. Pour toutes les traductions, ce travail est l'objet d'une seule personne, assumant la responsabilité de son travail. La théâtralité du texte peut laisser supposer qu'une traduction collective aurait pu se produire, mais cela n'est pas encore arrivé à ce jour.

L'intégralité des traductions des ouvrages de Gil Vicente met en évidence un profil type du traducteur[101] : lusophone, ayant accompli des études universitaires, il est en lien avec

100 Jorge Alves Osório, *Sobre a organização do Livro I da « Compilação » das obras de Gil Vicente (1562)*, Viseu, Máthesis, 1995, p. 46.

101 Il convient de spécifier que les traducteurs ne remplissent pas tous ces critères. Par exemple, Rosa-Maria Fréjaville est linguiste, Gilles del Vecchio est hispaniste, etc., néanmoins les traducteurs de Gil Vicente possèdent de nombreux points communs et permettent l'élaboration de ce profil type.

l'enseignement et n'est pas un traducteur professionnel[102], mais un spécialiste de la littérature médiévale et/ou portugaise. Il est logique que des vicentins se soient mis à traduire Gil Vicente : travaillant sur cet auteur, la traduction est un exercice permettant de l'aborder sous un nouvel angle et de permettre à un public plus vaste de découvrir le dramaturge. Les vicentistes français écrivent la plupart de leurs articles dans leur langue maternelle. Certains ont décidé d'adapter leur lecture, par la traduction, à un texte dont une partie du langage est désuète dans le Portugal d'aujourd'hui. Ce travail de déchiffrage ouvre la voie à des possibilités de traductions complètes ou partielles, afin de faciliter leur compréhension du passage d'un auto.

Peu après le début des travaux consacrés à Gil Vicente, les vicentistes français ont commencé à traduire son théâtre, que ce soit par l'intégralité d'un auto ou par des extraits choisis. La traduction complète d'un auto se distingue logiquement des extraits ; il en résulte que ces deux types de texte doivent faire l'objet d'une étude séparée selon l'investissement du traducteur, entre celui consacré à la focalisation de la traduction du texte, et celui qui intègre ce travail dans la globalité d'une recherche ou qui en sélectionne les passages à traduire afin de justifier ses propos.

D'un côté le traducteur est confronté à l'entièreté du texte et à la vision que l'auteur en avait et qu'il tente de reproduire. Il lui appartient le choix d'encadrer son texte et la manière dont il souhaite le délivrer. Sa liberté paraît complète pour la réalisation de cette tâche.

De l'autre côté, celui-ci sélectionne les éléments textuels nécessaires à son travail et les utilise pour des fins autres que celles prévues par le texte source à son origine. Les extraits traduits au sein des articles scientifique se rangent dans cette catégorie. Il en est de même pour les traductions musicales, étant des extraits d'autos. De ce fait, des ouvrages entièrement dédiés à des traductions d'extraits choisis tels que les *Poèmes de Gil Vicente* de Alfredo Carvalho ou *Poésies et Chansons de Gil Vicente* de Guy Lévis-Mano, se rangent dans la seconde partie de l'analyse. Ces deux traducteurs, en s'accaparant la partie textuelle de plusieurs autos et la restituant dans un but autre que l'intention du texte original, ne peuvent être mis en comparaison avec ceux ayant délivré une œuvre complète, en langue française,

102 Néanmoins, l'exercice de la traduction n'est pas un travail inédit dans les travaux de ces chercheurs, certains s'étant déjà essayé à l'exercice en traduisant des extraits pour les besoins de leurs travaux. La posture du traducteur, étudiée ici, englobe autant la personne traduisant un auto au complet que celle traduisant des parties de textes dramatiques.

dans l'optique de redonner au lecteur une perception théâtrale comparable à celle de l'époque du dramaturge.

II.2 Les connaissances préalables du traducteur vicentin

Dans le cas des traductions complètes ou partielles, les connaissances du traducteur et ses travaux préalables lui permettent de faire autorité. Excepté deux d'entre eux[103], tous les traducteurs de Gil Vicente ont publié des travaux remarquables et inédits sur l'auteur. Les compétences linguistiques mises en exergue au sujet la langue portugaise de Gil Vicente permettent de renforcer cette autorité.

Les notes du *Romagem d'Agravados* de Paul Teyssier[104] montrent la technicité et la maîtrise linguistique pour rétablir en une lecture moderne et également, dans un autre idiome, la langue de Gil Vicente. Presque chaque vers se retrouve ici doté d'une explication et Paul Teyssier assume le rôle de traducteur partiel dans l'ouvrage. La recontextualisation, les explications linguistiques et sémantiques, ainsi que les nombreuses définitions fournies, sont autant d'éléments qui permettent au lecteur de mieux appréhender le texte en langue originale dans cette édition. En ne traduisant pas l'auto dans son ensemble, mais en se penchant sur la signification de nombreux termes, Paul Teyssier suppute les connaissances préalables du lecteur en portugais. Gil Vicente, par son époque et la complexité de l'écriture de certains autos, nécessite pour le lecteur une habilité dans la langue lusophone. Les notes situées à la fin du texte sont de nature didactique[105]. Les démonstrations présentes dans cette édition critique et la profession de Paul Teyssier expliquent cette volonté de parfaire les compétences du lecteur qui n'est pas forcément connaisseur de Gil Vicente[106]. La restitution est au cœur du

103 Il s'agit des traductions de la *Farce de Inês Pereira*, par Rosa Maria Fréjaville, et de la *Farce de l'Inde*, par Gilles Del Vecchio. Les deux traducteurs sont les seuls à ne pas avoir rendus de travaux concernant Gil Vicente.

104 Gil Vicente, *Romagem d'Agravados*, édition critique, introduction et notes de Paul Teyssier, Paris, Éditions Hispaniques, 1975.

105 *Ibid.*, De très nombreuses notes de bas de pages permet d'affirmer cela : « v. 158 : (…) remarquer la place du pronom atone o juste après le mot qui introduit la subordonnée (se) » (p. 70), « v.173 : (…) remarquer que la réplique de Frei Paço ("Diz A X") ne compte pas dans la mesure du vers » (p. 71), « v. 273 : Vás : il s'agit de la 2e pers. Du sing. De l'ind. prés., auj. Vais : c'est la seule forme connue de Gil Vicente (une vingtaine d'occ.) » p. 80. En plus d'être explicatives, les notes de bas de page induisent une réflexion du texte sur son lecteur.

106 *Ibid.*, La note du vers 41 donne une définition basique du terme auto : « c'est par ce mot que Gil Vicente désigne ses pièces de théâtre » (p. 60). Le profil du lecteur de ce livre s'étend de celui qui découvre Gil Vicente à celui qui en possède une très bonne connaissance. Au vu de l'aspect didactique, de l'organisation du travail au sein du livre et du fait que, publié aux Éditions Hispaniques, l'ouvrage s'adresse principalement au monde universitaire. D'autant plus qu'il est précisé que ces Éditions sont celles d'une association pour l'encouragement aux Études Hispaniques. Bien qu'écrit en portugais, le *Romagem d'Agravados* permet

travail du traducteur qui ne s'intéresse qu'aux lemmes et à leur sens dans le texte, dans une démarche qui pourrait être qualifiée de philologique. L'explication de « agravados » au vers 43 illustre ce propos :

> Agravados : il est important de bien saisir le sens des mots agravar, agravado, agravo dans Gil Vicente. Agravar alguém, c'est léser quelqu'un, lui causer un tort, un préjudice […]. Agravar-se, c'est s'estimer lésé, faire valoir des griefs, se plaindre. Agravado signifie donc : lésé, victime d'un préjudice, mécontent, plaignant, protestataire. Agravo correspond à "grief, plainte, protestation, offense". Dans notre pièce agravar-se est employé aux v. 367, 413, 637, 912, et a pour synonyme queixar-se…[107].

Les indications permettent au lecteur de mieux saisir le sens de la pièce et de l'emploi des termes. Les traductions que propose Paul Teyssier le placent dans une posture où les compétences en traductologie s'accompagnent d'ajouts didactiques et linguistiques, l'obligeant à créer un pont entre le texte original et la compréhension actuelle en français moderne, nécessaire pour le lectorat.

L'écriture de Gil Vicente prend forme dans le monde qui l'entoure. Il en résulte une vraisemblance, présente dans la représentation de ces autos, même dans ceux prenant pour décor un lieu allégorique ou imaginaire :

> L'œuvre est influencée de l'extérieur, par les systèmes de pensée et de représentation, par les usages ou les codes de tous ordres, linguistiques, dramatiques, sociaux, contemporains ou antérieurs, aujourd'hui encore connus ou désormais oubliés[108].

Le réalisme du théâtre vicentin suppose une distanciation entre le moment de son écriture et le temps de la traduction, survenue plusieurs siècles après. Dans le but de poursuivre une continuité avec l'univers de l'auteur, le traducteur doit se focaliser sur l'herméneutique. Le caractère épistémologique des connaissances vicentines qu'il possède n'entrent pas en interférence avec le travail qu'il fournit.

Le traducteur de Gil Vicente maîtrise la langue portugaise par un apprentissage soit maternel, soit scolaire. Sa connaissance linguistique est avancée au vu des compétences nécessaires pour comprendre les éléments de langage et les différents paliers de lecture des autos. Plus la connaissance est accrue, plus la recherche exacte de l'équivalence est ardue, devenant « un obstacle infranchissable »[109] par les compétences idiomatiques du traducteur.

d'étudier un auto supplémentaire de Gil Vicente qui n'est pas en castillan.

107 *Ibid.*, p. 60-61.

108 Olinda Kleiman, « Oralité, équivocité, théâtralité : *La Farce des muletiers* de Gil Vicente », in *Traduction et lusophonie, Trans-actions ? Trans-missions ? Trans-positions ?*, *op. cit.*, p. 127.

109 Jean Cocteau, « Des traductions », *Journal d'un inconnu*, Paris, Grasset, 1953, p. 129.

En ayant conscience des multiples signifiants d'un mot et des différentes possibilités de compréhension que peut en avoir le public-source, les possibilités de traduction augmentent, compliquant la tâche initiale du traducteur :

> La marque d'une bonne traduction, c'est **qu'elle permette de porter sur le texte traduit un jugement de valeur conforme à celui qu'on porterait sur le texte à traduire**. […] Le pire serait en tout cas d'adopter une attitude de facilité et de compromis. La traduction est nécessairement une lutte[110].

L'action de traduire Gil Vicente ne peut se limiter à transmettre la compréhension du texte, à une focalisation portant exclusivement sur l'auto. La profondeur du texte, la richesse du vocabulaire vicentin sont telles que c'est à une lecture multiple que se prête celui qui ouvre un de ces ouvrages, en connivence préalable avec l'auteur. La lecture verticale se multiplie avec différents champs de perception horizontaux :

> L'ordonnance horizontale du texte, qui implique un agencement irréversible des mots, un trajet obligatoire même s'il ne s'agit pas d'un langage proprement logique, se trouve arrêtée, mise en péril : le mot soudain se gonfle par lui-même de significations multiples qui viennent à entraver la marche du discours et, la retardant, la font dévier, imposant en contrepoint un cheminement vertical, conférant au texte une épaisseur qu'il n'avait pas d'abord. A la signification du mot-image, dans l'ordre du discours, vient se superposer, jusqu'à l'oblitérer, une pluralité sinon de sens du moins de valeurs qui le font résonner, laissant émerger du même coup autour de lui une réalité qui sans lui ne serait jamais venue à l'existence ; réalité qui procède du langage mais peut-être pas que du langage, et dont la mise à jour se confond avec l'acte poétique, qu'il soit d'écriture ou de lecture[111].

Ce mécanisme de lecture, dans le déroulé premier de l'intrigue, prend un ou plusieurs dédoublements, voire aucun, se ramifie, puis se resserre, tout en poursuivant l'histoire que met en scène l'auteur et que tente de reproduire le traducteur. Le jeu d'équilibre, entre choix des équivalences, rendu compliqué par les connaissances linguistiques[112], et les différents reliefs du texte à retransmettre, donnent un aperçu des difficultés rencontrées par le traducteur vicentin.

Pour traduire Gil Vicente, les connaissances préalables, tout comme la documentation nécessaire à la compréhension des divers écueils linguistiques, sont indispensables dans le

110 Jules Marouzeau, *La traduction du latin*, Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres », 1963, p. 73.

111 Jean Burgos, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil, 1982, p. 10.

112 En étudiant la thèse de Paul Teyssier, et au vu de la posture du traducteur qu'il décide d'endosser à plusieurs reprises, les difficultés auxquelles il s'est confronté permettent de donner un aperçu de la spécificité que possède les traducteurs de Gil Vicente et de l'importance du texte final pour le lecteur, dans l'objectif de permettre la conservation de cette lecture plurielle de l'auto.

cadre de la confrontation au texte portugais. Parmi eux figurent les archaïsmes et jeux de langages, pléthores dans le texte vicentin :

> La langue vicentine reste d'un abord difficile, y compris pour les spécialistes. Sur les variétés des registres, dont il vient d'être question, et sur les archaïsmes dont le sens nous échappe désormais, il n'est pas rare que viennent se greffer des créations relevant d'intentions proprement stylistiques[113].

Dans cette introduction de la *Farce des muletiers*, auto écrit en portugais, les difficultés de décryptage sont renforcées. Dans le bilinguisme vicentin, le castillan pose moins de complications. Langage de la cour, les mutations de cet idiome, dû au ton employé par le dramaturge, facilitent la compréhension en comparaison avec le parler portugais, populaire, et par là, plus à même de livrer des archaïsmes, des jeux de mots et d'autres subtilités, que le lecteur moderne n'est pas apte à assimiler et qui peuvent échapper au traducteur. Ce constat est effectué par l'ensemble de la communauté des chercheurs ayant analysé le langage de l'auteur. Le texte portugais représente un défi :

> Les critiques d'aujourd'hui se demandent si nous n'avons pas perdu la clé qui nous permet de retrouver l'unité. Effectivement, je suis persuadé en ce qui me concerne que dans la plupart des cas cette clé existe et nous l'avons perdu depuis tant de siècles. Il faut la retrouver[114].

Les tons employés par chaque type vicentin, leur phrasé et leur gestuelle, demandent au traducteur de se projeter dans la représentation théâtrale, d'en obtenir une vision, de la retranscrire de sorte que toutes ces différentes intonations et autres jeux se ressentent instantanément lors de la lecture. C'est dans cette reproduction que le traducteur n'est soumis qu'à sa propre subjectivité. Il crée un espace lui permettant une recréation :

> All translation has a creative dimension. Seeking to find solutions to problems posed as ones moves between languages, the translator engages in a process that must surely be defined as creative. […] Taking responsibility thus give the translator the freedom to produce a text that will fulfill its designated function, and often this requires a drastic reconfiguration of the source text[115].

113 Olinda Kleiman, « Traduire Gil Vicente », in *La farce des muletiers*, *op.cit.*, p. 21.

114 Paul Teyssier, *Gil Vicente*, conférence donnée le 6 décembre 1990 au centre de la Fondation Calouste Gulbenkian, Paris.

115 Susan Bassnet, « Translation and Creativity », in *La traduction comme création. Translation and creativity*, Martine Hennard Dutheil de la Rochère et Irene Weber Henking (éd.), Lausanne, Centre de Traduction Littéraire de Lausanne, 2016, p. 39.

Cette identité personnelle que revêt chaque traduction permet de compléter le différentiel entre l'auto original et la traduction, car : « cette connexion [traducteur-écrivain] ne pourra jamais être que partielle. On peut traduire une œuvre complète. Mais on ne traduit pas tout d'une œuvre complète »[116].

En voulant amener le lecteur à s'imaginer une représentation du temps de Gil Vicente, l'auteur prend le parti de créer une atmosphère, une ambiance qu'il suppose, par son travail visible, être la plus fidèle à la réalité. Gil Vicente représentait le plus souvent la vie quotidienne au sein de ses autos. Le traducteur s'attelle à la même tâche avec son lecteur, tentant de traduire la vision de l'auteur et la représentation culturelle de son époque :

> La traductologie pourrait alors être aussi envisagée comme une poétique du fait culturel en tant qu'il existe dans la langue. Cerner la façon dont le culturel est imbriqué dans l'écriture (c'est-à-dire dans la texture notionnelle du lexique) aboutit nécessairement à étudier comment la résidualité du fait culturel implique une forme d'écriture particulière – celle de la traduction[117].

II.3 La posture du traducteur

Le travail du traducteur permet au texte d'évoluer. Dans le cadre des autos vicentins, ce texte est figé dans un nouvel espace temporel dans lequel les travaux effectués, les connaissances préalables de l'œuvre de l'auteur, la visée du texte, la politique éditoriale, l'horizon d'attente du lecteur, etc., fournissent des résultats amenés à se modifier[118]. Les découvertes sur Gil Vicente permettent d'affirmer ou d'infirmer des propos tenus sur l'auteur, son œuvre et son époque. Les traductions et les méthodes de travail évoluent. Les outils à disposition ne sont pas les mêmes, d'où l'importance qui sera donnée aux études comparées des mêmes traductions d'autos[119]. La traduction prolonge le texte dans un autre espace spatio-temporel. Elle révise les paramètres de base et de représentation de ce texte, sans toutefois en changer l'essence :

116 René Agostini, *La traduction n'existe pas, l'intraduisible non plus*, Avignon, Éditions Universitaires d'Avignon, 2011, p. 34.

117 Jean Szlamowicz, « Quelques enjeux disciplinaires de l'objet traductif », in *Linguistique et traductologie : les enjeux d'une relation complexe*, Maryvonne Boisseau, Catherine Chauvin, Catherine Delesse et Yvon Keromnes (dir.), Arras, Artois Presses Université, 2016, p. 37.

118 C'est ainsi que des « légendes » sur l'auteur furent démenties. Les différentes études ont à chaque fois permis d'affiner la connaissance sur l'auteur et son œuvre, comme par exemple ce qui concerne la date de représentation de certains autos.

119 Comme les traductions de *Auto da Índia*, en 1956 par Claude-Henri Frèches et en 2016 par Gilles Del Vecchio.

> La traduction d'une œuvre peut être lue comme miroir du processus créateur qui lui a donné naissance, mais aussi comme miroir de l'œuvre première, dont le reflet se fait jour dans la recréation traduisante. On entre ainsi dans l'atelier du traducteur-créateur[120].

L'interprétation et la création d'équivalences sont deux des écueils majeurs que rencontre le traducteur. Le texte l'oblige à être subjectif dans sa lecture, dans les différents niveaux de compréhension qu'il a déchiffrés et dans la retransmission qu'il effectue. Les études menées sur l'ensemble du théâtre vicentin l'oriente sur les pistes à privilégier et les récurrences dans l'écriture de l'auteur. Elle devient une nécessité dans la méthodologie traductologique, dans la volonté de donner un sens spécifique à certains termes. Lorsqu'il le précise par notes et dans l'optique de valider son propos, le traducteur vicentin donnera toujours les multiples choix possibles de l'occurrence en question. Il anticipe ainsi les connaissances préalables nécessaires que posséderaient le lecteur, mais également de sa capacité à juger du travail face aux choix auxquels son travail est confronté. Au-delà de l'acte de traduire, la volonté de partager et de progresser se trouve dans les productions de certains vicentistes. Le texte traduit n'est pas auto-suffisant dans son rapport au texte original et continue d'évoluer par d'autres cheminements.

La séparation physique du traducteur et de son lecteur trouve ici un terrain de communication, bien qu'il soit à sens unique. En expliquant les difficultés de traduction auxquelles il se confronte, en partageant ses diverses opinions sur le juste emploi d'un mot, le traducteur interagit à distance avec le lecteur. Ce dernier peut agir en tant que critique et juge de la traduction d'une occurrence, se positionnant en accord ou non avec la décision du traducteur :

> C'est en élaborant une position traductive que la subjectivité du traducteur se constitue et acquiert son épaisseur significative propre, menacée depuis toujours par trois dangers majeurs : l'informité caméléonesque, la liberté capricieuse et la tentation de l'effacement. Il n'y a pas de traducteur sans position traductive. Mais il y a autant de positions traductives que de traducteurs[121].

Un lien se crée, permis par la connaissance du profil auquel se destine la traduction. Celle-ci n'est pas fermée et sans appel, dans la mesure où le traducteur use régulièrement de

120 Esa Hartmann et Patrick Hersant, « Introduction. Au miroir des langues : la traduction réflexive », in *Multilinguisme, traduction, création*, Olga Anokhina (dir.), Paris, Éditions des Archives Contemporaines, 2017, p. 3.

121 Antoine Berman, *Pour une critique des traductions*, Paris, Gallimard, 1995, p. 75.

ce moyen d'écriture. Le lecteur a le loisir de s'impliquer dans ce processus de traduction et de le poursuivre, reprenant ce mouvement perpétuel :

> La traduction est fabrique – de langues, de pensée, de textes, de littératures dites étrangères. […] Elle est processus, mise en mouvement perpétuelle, vouée d'avance à la reconduction. [...] Les procédures de la génétique, la traduction les met en œuvre à tout instant : son être même est déjà performatif[122].

La liberté du traducteur reste limitée par les impératifs du texte qu'il souhaite fournir dans une nouvelle langue. Soumis à des facteurs linguistiques (barrière de la langue, ainsi que des spécificités sémantiques du portugais médiéval), sociaux (selon le public visé et les attentes du lecteur), géographiques (dans les pays de publication), historiques (selon les époques, les méthodologies diffèrent) et économiques (en rapport avec le milieu de l'édition et de l'importance des autos traduits), les choix qu'il effectuera devront s'établir en tenant compte de ces paramètres, venant à contraindre son entreprise. La réalité de son projet se retrouve dans l'ouvrage qu'aura dans ses mains le public. La portée et la possible critique de l'ouvrage diffèrent selon le fait qu'il puisse être perçu en tant que texte traduit ou que traduction. Le texte traduit correspond au texte cible en occultant l'ouvrage original. La traduction permet d'être confrontée au texte source ainsi qu'au texte cible.

Le besoin de s'adapter au public ne représente pas le point crucial de la traduction au vu de l'optique choisie. C'est au lecteur de s'adapter à l'auto auquel il s'intéresse, rôle qu'il est prêt à assumer par sa position. Il a conscience d'entrer dans un univers dans lequel il doit s'immiscer et non l'inverse. La particularité du texte dramatique permet ce *statu quo*, dans lequel le traducteur n'est pas obligé d'aller dans le sens du lecteur, mais plutôt de l'amener à entrer dans un univers qu'il a contextualisé et de l'y intégrer. Il s'effectue un mouvement dans lequel le lecteur tend à devenir un contemporain de Gil Vicente, dans la limite du possible et de son implication.

Par les compétences dont il fait preuve, le traducteur vicentin prend également la posture d'auteur. Entrer dans cette catégorie ne semble pas être une préoccupation pour lui. La traduction est une activité en parallèle de l'activité professionnelle principale. Que la traduction de Gil Vicente soit davantage le fait d'universitaires est conforme au regard de la position de l'auteur dans le paysage littéraire et culturel. La destiner à un lectorat prime sur l'ambition littéraire, la reconnaissance en tant qu'auteur n'est jamais réclamée. Le traducteur

122 Fabienne Durand-Bogaert, « Ce que la génétique dit, la traduction le fait », *Genesis*, n° 38, « Traduire », 2014, p. 7.

devient un porte-parole de l'auteur qu'il présente. Néanmoins, son travail en tant qu'auteur le place dans une posture qui peut se définir comme suit :

> Si le traducteur est auteur, il n'est pas l'auteur complet, unique, démiurgique d'une création *ex nihilo* : l'imagination, la vision, la voix même qui façonnent et régissent l'existence de cette œuvre sont réputées lui préexister, et il ne saurait être que le co-auteur d'une œuvre seconde, qui n'est que l'avatar asymptotique d'un *original* dont il n'est pas l'inventeur[123].

Cette définition s'accorde avec la posture presque anonyme du traducteur dans la présentation extérieure de l'ouvrage[124]. Sa voix se fait un écho de celle de Gil Vicente, fournissant la construction d'une voix globale cohérente au sein de l'ouvrage. Dans les éditions bilingues, il n'en est pas de même pour sa posture et son travail dont la démarche réflexologique est perceptible à l'intérieur du livre. En règle générale, se trouver face à des éditions bilingues permet au traducteur d'affirmer sa présence, en offrant la possibilité au lecteur de comparer les deux textes qui lui sont présentés :

> Cet effacement du processus traductif devient impossible, cependant, dans le cadre d'une édition bilingue. Apparaissant aux côtés du texte d'origine, le texte traduit attire l'attention du lecteur sur sa nature même de traduction et redonne sur la page une visibilité au traducteur […]. Le lecteur peut alors s'engager dans une expérience de lecture de va-et-vient, axée sur la complémentarité de ces deux textes[125].

Ce n'est pas le nom du traducteur qui apparaît pour le lecteur, c'est l'élaboration linguistique d'une langue à l'autre qui est mise en avant, dans laquelle la figure permanente du traducteur est sous-jacente. L'intention traductive se comprend et s'analyse par cette opportunité d'aller et venir entre les deux textes, dans laquelle le lecteur est amené à s'apercevoir du travail d'écriture que la traduction implique. L'accompagnement permanent

123 Serge Chauvin, « Le traducteur, auteur sans œuvre ou auteur sans style ? », in *Auteurs-traducteurs : l'entre-deux de l'écriture*, Christine Berthin, Lætitia Sansonetti et Emily Eelis (dir.), Paris, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2018, p. 28.

124 Le travail de traduction complet des autos se situe en marge des travaux des vicentistes : ces derniers ne se réfèrent pas, ou rarement, à leurs ouvrages dans leurs travaux, lui donnant une stature indépendante. L'utilisation des passages traduits se retrouve lors des citations et exemples des productions scientifiques. En dehors de ce cas de figure, une vraie frontière s'établit entre les productions des travaux universitaires et la production traductologique. Reconnue comme discipline à part entière, la traduction conserve un champ d'études dont les liens avec les travaux universitaires sont encore minimes : « À l'orée du XXI^{e} siècle et après plusieurs décennies de discours théoriques émanant de disciplines diverses, la traductologie est désormais un champ de recherche universitaire autonome » énonce Irène Weber Henking, « La traductologie », in *Histoire des traductions en langue française, XX^{e} siècle, 1914-2000*, *op. cit.*, 2019, p. 295.

125 Audrey Coussy, « Afficher sa plume. Quand René Belleto traduit Tim Burton dans une édition bilingue », in *Auteurs-traducteurs : l'entre-deux de l'écriture*, Christine Berthin, Lætitia Sansonetti et Emily Eelis (dir.), Paris, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2018, p. 215-26.

du texte cible lui fournit un cadre de lecture confortable. Si le rôle de l'éditeur et son point de vue sont indéniables dans une édition bilingue, la visibilité donnée à la traduction et la position du lecteur évoluent en comparaison d'une édition ne proposant que le texte cible :

> The bilingual edition sits, as it were, blodly and simultaneaously astride the two languages-cultures, positively inviting the reader to go back and forth between the two linguistic and clutural works, to verify his or her hunches about the possible meaning(s) and the best translation of the source text[126].

Cette promiscuité des deux langues ne représente pas un obstacle auquel se confronte le traducteur. Cette possibilité de lecture renforce l'intégration du lecteur au sein de la réflexion qu'a nécessitée le texte final et s'accommode avec la visée holistique du traducteur. La méthodologie choisie par celui-ci préserve sa liberté initiale avec la présence du texte du dramaturge portugais. En tant qu'enseignant-chercheur, le traducteur de Gil Vicente possède le recul nécessaire pour discerner les enjeux traductologiques du théâtre vicentin et les intégrer dans sa réflexion. Un mouvement permanent s'établit entre ses connaissances de l'univers du dramaturge et la pratique : son savoir l'habilite à déjouer certaines difficultés de langage qui, à leur tour, enrichissent ses analyses. Pour le lectorat, l'angle didactique se renforce avec cette possibilité d'adopter une attitude critique.

La seule maison d'édition proposant une lecture bilingue est les Éditions Chandeigne, éditrice du plus grand nombre de traductions de Gil Vicente. La traduction ne correspond plus à un élément singulier et fini. Elle s'établit, pour le lecteur, en comparaison avec l'auto original. Par cette opportunité de lecture en discontinu, le lecteur est invité à se confronter également au texte source, à juger de la qualité de la traduction, en fonction de ses compétences et connaissances linguistiques, à se prendre au jeu de traduire, dans un but personnel. Au vu du public auquel se destine le texte vicentin, établir une édition bilingue est une décision logique, renforçant à coup sûr l'horizon de projection du lecteur[127]. Il peut interpréter le texte de la culture d'arrivée et rendre un jugement sur le contenu linguistique donné par le traducteur. Les omissions, modifications, additions, sont rendues visibles par le simple aller-retour entre les deux textes, situés à la même page. Le choix de conserver la

126 Lance Hewson, « Bilingual Édition un Translation Studies », *Visible Language*, n° 27 – 1/2, 1993, p. 141.

127 La possibilité d'envisager que l'ajout du texte source aurait un effet décoratif ne peut faire sens. Bien que certains passages peuvent échappent à ceux ne possédant pas les bases concernant l'écriture de Gil Vicente, il reste un support nécessaire pour juger de la traduction et du texte source, tant visuellement que linguistiquement. L'édition bilingue permet au lecteur d'aller plus en avant au sein de l'univers de Gil Vicente, rejoignant par là la volonté du traducteur de l'intégrer dans la culture de l'époque, comme en témoignent les avant-textes de chacun des ouvrages. L'édition bilingue renforce les désirs initiaux du lecteur vicentin.

versification devient une obligation, afin de préserver un équilibre entre les deux écrits et assure, dans le même temps, une cohésion visuelle, renforçant la fidélité de la traduction par rapport à l'auto portugais. La proposition de lecture bilingue est un gage de garantie en vue de respecter le texte source et sa structure. L'aspect visuel réconforte le lectorat, en lui proposant une traduction qui, dès son apparence, est fidèle au texte source.

La reconnaissance du traducteur donne une visibilité et un crédit à son activité. Du premier auto traduit (1939) au dernier en date (2016), la conception de l'acte de traduire a évolué. La liberté du traducteur, dans sa méthodologie et le texte qu'il souhaite délivrer, l'autorisent à fournir un travail selon ses critères. La traduction n'est pas sa source première de revenus, c'est l'envie et le plaisir d'approfondir, de se confronter, de se tester qui en sont les causes. Cette activité représente un défi, surtout dans la délivrance du texte. Si ses compétences établissent qu'il est apte à décrypter certains passages à double-sens, comme certaines expressions liées au monde socio-culturel de l'époque par exemple, il devient cependant plus ardu de délivrer cet ensemble de connaissances dans l'usage de la traduction. Il faut que le traducteur respecte la structure textuelle, sans abuser des commentaires et notes de bas de page, car ce n'est pas là le but dans la réception de la traduction d'une pièce de théâtre. Le traducteur doit positionner son écriture de manière à ce que le lecteur obtienne le même raisonnement et la même compréhension du texte que lui, vicentiste :

> Ce qu'il faudra traduire, ce ne sont pas des termes, mais en même temps tout l'implicite qu'ils véhiculent. En quelque sorte, il reviendra à la traduction d'apporter une problématique. […]. Il faudrait pouvoir traduire aussi les contextes au sein desquels s'inscrivent ces textes et dont ils sont porteurs. C'est tout dire ! Il arrivera donc souvent qu'un concept soit intraduisible, au moins dans un premier temps – au sens où il ne sera pas possible d'en fournir l'équivalent en langue-cible sous la forme d'un terme unique, sauf à proposer toute une paraphrase explicative qui donnera la monnaie du capital intellectuel qui s'y trouve accumulé. Mais alors la traduction aura fait place au commentaire ; et on aura bien un intraduisible, non plus par défaut, mais par excès[128].

C'est un jeu d'équilibre continuel auquel le traducteur doit se livrer et dont, dans sa finalité, la perception n'en sera pas évidente. Le lecteur, dans la situation où il est amené à lire Gil Vicente dans un cadre précis (parfaire des connaissances ou dans le cadre universitaire), va au-delà de la simple lecture du texte. Il doit s'impliquer et décider jusqu'à quel point il souhaite suivre les traces laissées par le traducteur. Ainsi, dans l'introduction de sa traduction *Le jeu de la Foire*, Anne-Marie Quint développe les parallèles entre les occurrences de l'auto

128 Jean-René Ladmiral, « Préface », in *Traduire : transmettre ou trahir ?*, Stéphanie Schwerter et Jennifer K. Dick (dir.), Paris, Éditions de la maison des sciences de l'homme, 2013, p. XIV.

et les productions européennes de l'époque. Les notes de bas de page sont des indications aux recherches effectuées et pouvant laisser place à un doute (se référer, entre autres, aux notes des vers 276, 315, 354[129], etc.) par lesquelles le lecteur peut se transposer dans la même position qu'elle et adopter une posture similaire, bien que le travail soit déjà achevé.

Le nom du traducteur est une donnée peu indicative chez le lecteur, à moins qu'il ne s'agisse d'une traduction effectuée par un auteur de renom. La personne traduisant Gil Vicente se retrouve dans une posture d'anonyme pour le public non-spécialisé. Par contre, il est une figure de référence pour le lecteur au fait des avancées et des travaux vicentins qui peut ainsi juger de la pertinence et de la qualité du texte cible.

Paul Teyssier traduit un quart du répertoire français. Il est reconnu comme l'un des meilleurs connaisseurs du dramaturge. Sa place prépondérante dans les études vicentines fait figure d'autorité et son ouvrage *La langue de Gil Vicente*, reste une référence[130]. Parcourant les noms des traducteurs vicentins, un connaisseur aura reconnu que chacun d'entre eux, excepté les deux derniers traducteurs en date, a déjà publié et travaillé sur cet auteur ou sur des sujets en relation avec lui. Les noms sont un gage de qualité, car le traducteur maîtrise son sujet et est capable de fournir une traduction à même de respecter le but initial du dramaturge :

> Du fait que la traduction est l'une des formes de transfert de capital littéraire[…] on peut déduire de la position du médiateur dans son champ national, de la position de la langue cible, et, secondairement, de la position de l'éditeur du livre traduit, le degré de légitimité du livre traduit[131].

Toutes ces indications, en-dehors du texte, permettent de matérialiser l'activité du traducteur et d'entrevoir une partie de son travail qui s'accomplit par-delà le simple acte de traduire. Ces éléments permettent au traducteur d'indiquer sa présence et de guider le lecteur. Il apparaît clairement que cette manifestation du traducteur ne s'effectue pas dans le but de se mettre en avant. La démarche se veut explicative face à un auteur dont les aptitudes

129 Anne-Marie Quint, *Le jeu de la foire*, *op. cit.* Par exemple, la note de bas de page du vers 315 stipule : « *Criatura* en portugais peut avoir le sens d'enfants. Mais ici, on peut penser que ces créatures qui se parfument le nombril sont plutôt des femmes perdues que des enfants innocents !… Peut-être faut-il voir aussi dans ce que vend le diable une allusion à ces baumes dont les sorcières ont soin de s'oindre le corps avant d'avoir des rapports charnels avec le Malin », p. 150-151.

130 Paul Teyssier, *La langue de Gil Vicente*, Paris, Klinsieck, 1959. L'ouvrage fut d'ailleurs traduit en portugais en 2005.

131 Pascale Casanova, « Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Johan Heilbron et Gisèle Sapiro (org.), vol. 144, septembre 2002, p. 17.

nécessitent la continuation au-delà d'une livraison de la traduction. Agir ainsi est naturel au vu du profil académique des traducteurs et dans leurs intentions d'importer l'auteur dans le milieu traductologique. En se révélant, le traducteur met aussi en avant la subjectivité de son travail. C'est sa propre compréhension du texte qu'il livre. Dans la prise en compte globale de l'auto, de son intrigue, les propos délivrés seront les mêmes. Les distinctions s'opéreront sur des éléments sujets au doute, notamment les archaïsmes, les jeux de langage et d'équivoque propres à l'époque, ainsi que sur la méthodologie choisie.

Cette présence et cette reconnaissance du traducteur ne valent cependant que dans le cas où ces éléments extracontextuels se joignent au texte. Dans les autos dépourvus de toute indication, où la traduction est brute et sans aucune aide externe au texte, la figure du traducteur s'efface et laisse le lecteur seul avec le texte cible. Seules les compétences linguistiques du traducteur transparaissent, oblitérant les autres connaissances qu'il possède :

> La question de la compétence linguistique dans les deux langues, celle du texte source et celle du lectorat cible, est au cœur du travail de traducteur et de son statut précaire, car c'est elle qui légitime l'entreprise de traduction et prépare « l'effacement » du traducteur, dont l'intervention se devrait d'être « transparente »[132].

Le travail fourni par le traducteur ne transparaît pas. Épuré de tout commentaire, c'est au lecteur et à ses connaissances préalables de s'adapter aux messages véhiculés par le texte.

Le traducteur devient lecteur de son œuvre. De plus, il assure la fonction de relecteur et de premier correcteur du texte français :

> Les idées ont beau avoir été saisies, l'écriture être française, cela ne signifie pas pour autant que le traducteur a été suffisamment créatif pour que son expression fasse comprendre et ressentir intégralement les idées et les sentiments de l'auteur.
>
> Ayant écrit sa traduction, le traducteur devient lecteur de sa propre version ; il s'efforce de voir si elle suffisamment adaptée au nouvel univers de connaissances et sensibilité auquel il s'adresse[133].

Il doit s'assurer que les équivalences possèdent l'exactitude souhaitée à trois niveaux d'interprétation : dans le sens de l'énoncé initial, dans le contexte global de la pièce, dans la compréhension que s'en fera le lecteur, principalement dans les occurrences supposant des connaissances encyclopédiques. La subjectivité que demande le texte vicentin dans ses différents niveaux de compréhension doit obliger le premier lecteur à adopter une attitude

132 Lætitia Sansonetti, « Conclusion », in *Auteurs-traducteurs : l'entre-deux de l'écriture*, *op. cit.*, p. 269.

133 Marianne Lederer, *La traduction aujourd'hui. Le modèle interprétatif*, Cahiers Champollion n° 9, Paris, Lettres Modernes Minard, 2015, p. 35.

neutre, ce qui se révèle épineux, étant donné les connaissances préalables acquises et le travail effectué qui influent sur sa perception du texte. À cela s'ajoute le travail établi pour fournir l'occurrence lui semblant la plus adéquate et la plus à même de correspondre à l'exégèse.

La traduction de Gil Vicente ne peut pas être une activité impartiale dans son sous-texte et avec le bagage culturel qu'elle amène. Le traducteur interprète et est en charge du sens dans la traduction française, dans le but de combler la distance physique et mentale qui sépare le lecteur de l'auto :

> L'herméneute et le traducteur le savent. Ils savent aussi qu'ils sont eux-mêmes des lecteurs ; leur lecture est interprétative, le texte qu'ils produisent, aussi proche soit-il de l'original qu'ils s'efforcent de reproduire, est au final un texte interprété[134].

L'ancienneté du texte original et de la méconnaissance de l'auteur dans le paysage culturel favorisent un horizon d'attente à l'érudition. La tonalité textuelle adaptée au genre et à l'époque, ainsi que la projection dans le passé, s'effectuent par la lecture et ouvrent un nouvel espace pour le lecteur. La fidélité à l'œuvre est conservée, mais pas sa portée vis-à-vis des publics des deux époques, car les deux optiques sont différentes. La traduction de Gil Vicente est un témoignage d'une époque dans un Portugal en pleine mutation dont l'apport du traducteur permet de conserver l'ancrage historique. La traduction de ce type forge un modèle qui enracine le texte dans une époque passée tout en lui permettant d'être d'actualité.

III/ L'écriture traductive et ses enjeux

III.1 Traduire Gil Vicente et transmettre les clés de déchiffrage

Le traducteur de Gil Vicente se confronte à l'historicité du texte et au nouveau type de public auquel son travail s'adresse. De pièce de théâtre, destinée à une représentation scénique pour un public dédié, le livre devient l'unique support pour n'importe qui souhaite lire ce

134 Olinda Kleiman, « Oralité, équivocité, théâtralité : *La Farce des muletiers* de Gil Vicente », in *Traduction et lusophonie, Trans-actions ? Trans-missions ? Trans-positions ?*, *op. cit.*, p. 127.

dramaturge en français[135]. La richesse du lexique vicentin et ses innovations ne sont qu'une partie des aspects que le traducteur doit maîtriser. Le texte théâtral est le support original le plus important sur lequel il s'appuie.

Le texte traduit s'affranchit des limites de l'original en étant délesté des contraintes de la représentation. Le traducteur doit s'approprier l'auto, en établir sa propre conception et délivrer le texte, de manière à ce que le destinataire retrouve la même liberté qu'il a prise dans sa perception et sa représentation du texte théâtral. De plus, le traducteur ne peut se contenter de traduire pour traduire, à savoir délivrer le texte en ne s'intéressant uniquement qu'aux mots. La richesse de son lexique et ses innovations ne sont qu'une partie des aspects que le traducteur doit maîtriser. L'élément le plus important est le support original sur lequel il s'appuie : le texte théâtral. La connaissance de Gil Vicente est obligatoire, afin de maîtriser les particularités de l'auteur :

> La tâche du traducteur ne va pas du mot à la phrase, au texte, à l'ensemble culturel, mais à l'inverse : s'imprégnant par de vastes lectures de l'esprit de culture, le traducteur redescend du texte, à la phrase et au mot. Le dernier acte, si l'on peut dire, la dernière décision, concerne l'établissement d'un glossaire au niveau des mots ; le choix du glossaire est la dernière épreuve où se cristallise en quelque sorte *in fine* ce qui devrait être une impossibilité de traduire[136].

Compte tenu des spécificités linguistiques de Gil Vicente et de l'archaïsme de nombreux lexèmes, le traducteur s'oblige à une prise de risque, afin de donner un sens allant dans l'idée qu'il se fait des intentions de l'auteur. Il interprète et de là, façonne un acte d'écriture qui implique une connaissance du sens, que le dramaturge donne à son texte, afin de la transmettre au lecteur. Ce dernier se doit d'être de connivence avec le traducteur dans cette interprétation des termes :

> Traduire, c'est prendre en charge, outre le texte, sa destination ; ou plutôt c'est réaliser un supplément ou un changement de destination de l'œuvre. Lire en traduction, c'est recevoir ce qui, écrit dans d'autres rapports, sur le fond d'autres traditions ou héritages, ne nous était pas d'abord destiné. Ou plutôt nous recevons alors ce qui, pour nous être donné, est "re-destiné" par le traducteur. Et des enjeux multiples – des conflits de légitimité, parfois – se glissent là[137].

135 Les représentations théâtrales de Gil Vicente en France n'ayant pas été enregistrées, le livre est le seul outil actuel pour continuer à découvrir le dramaturge en français.

136 Paul Ricœur, *Sur la traduction*, *op. cit.*, p. 56.

137 Claude Mouchard, « Lire en traduction », in *Vingt-cinquièmes assises de la traduction littéraire*, (collectif), Arles, Actes Sud, 2008, p. 23.

La traduction translinguistique permet la continuité du texte et son renouvellement. Elle s'inscrit dans un schéma autre que le texte premier, mais ne peut en être détaché. Elle offre un cheminement supplémentaire au texte vicentin, lui permettant de s'étendre vers un nouveau public.

Les récentes études ont démontré que penser la traduction en termes génétiques ne permet pas seulement de mesurer l'ampleur du champ de travail du traducteur, mais aussi de confirmer que la traduction est un nouvel état du texte, qu'elle en est la continuation naturelle. En ce sens, la traduction renforce le présupposé de la génétique qui s'intéresse au texte en mouvement, à sa genèse et non pas au produit fini qui n'est qu'un état de ce processus[138].

La traduction prend un double caractère. Celui de la retranscription dans un nouvel idiome, du portugais médiéval vers le français, et celui du processus créatif lié aux contextes dans lesquels elle s'inscrit. Le traducteur s'insère dans un voyage interlinguistique entre sa création naissante et l'ouvrage de référence. Ce va-et-vient lui permet de créer un espace dans lequel il agit selon la méthodologie qu'il décide d'appliquer[139]. Cet espace et ce changement lui permettent de trouver une liberté dans son discours et dans la structuration de son propos.

Tous les autos de Gil Vicente sont en vers et de nombreuses traductions tentent de se conformer à une version versifiée, sans que cette donnée n'apparaisse comme étant obligatoire. Ce choix n'est pas celui pris, par exemple, par Paul Teyssier dans ses traductions publiées aux éditions Gallimard, dans la « Bibliothèque la Pléiade »[140]. Cette liberté supplémentaire dans l'exercice traductologique peut s'expliquer par le public visé, montrant l'importance du lectorat dans la prise en compte des libertés et des limites sur le texte fourni. Il convient de développer ce propos, car la modification de la structure herméneutique change considérablement le rapport de lecture au texte.

> Lorsqu'un poème est restitué en langue-cible par une version en prose, on ne saurait parler de traduction *stricto sensu* […]. Pour les versions-cible qui ne cherchent pas l'analogie de forme avec le texte original, l'éventail est large qui va du simple synopsis à la recréation poétique en passant par la version remaniée et par l'adaptation plus ou moins libre[141].

138 Chiara Montini, « Introduction », in *Traduire. Genèse du choix*, Chiara Montini (dir.), Paris, Archives contemporaines, 2016, p. V.

139 Certains traducteurs expliquent la méthodologie de travail employée : les traductions des éditions Chandeigne de Olinda Kleiman, de Anne-Marie Quint et de Paul Teyssier en sont pourvues à la fin de l'introduction.

140 L'intégralité des autos est traduite en prose, excepté les quatre chants présents dans *Auto de la sibylle Cassandre*.

141 Katharina Reiss, *La critique des traductions, ses possibilités et ses limites*, traduction par C. Bocquet, Arras, Artois Presses Université, 2002, p. 56-57.

Ces écarts permettent de définir quelle marge de manœuvre se fixe le traducteur vicentin, tant par rapport au texte, que dans sa créativité. La traduction ne peut transférer l'entièreté d'une culture dans une autre ; elle est limitée par les éléments ne pouvant être perçus et compris dans leur intégralité par la culture d'arrivée. Ce différentiel indéplaçable laisse une ouverture pour le traducteur qui peut combler cet espace par la création d'un composant qu'il juge le plus adéquat en addition avec le texte cible :

> le traducteur dispose d'une liberté relative quant au choix des moyens linguistiques. L'adéquation d'une pensée et d'une forme exige souvent de lui qu'il fasse preuve de créativité dans l'exploitation des ressources que lui offre la langue d'arrivée[142].

Les lectures des différentes traductions, complètes ou partielles, montrent que le traducteur s'impose les restrictions qu'il souhaite avec, comme principale préoccupation, le respect du sens et du message véhiculés par Gil Vicente. Selon son approche, il ajoute une aide au lecteur qui, par son identité et les travaux effectués par le passé, a la possibilité de développer ses connaissances au sujet des travaux complémentaires déjà existants sur Gil Vicente :

> Une approche créative de la traduction reconfigure le rapport un peu figé entre source et cible, en vue de pallier les limites perçues de la langue-culture cible. Cependant, il reste une question de taille, qu'aucun traductologue ne peut régler une fois pour toutes : celle des limites acceptables[143].

La traductologie repose sur des tentatives souhaitant remédier aux difficultés qui s'opèrent dans le transfert entre deux textes. Elle apporte des solutions à ce qui paraît, à première vue, intraduisible, par l'ajout de paratexte et d'équivalences, toujours selon la méthodologie choisie. Figée dans un espace-temps précis, la traduction interprète et n'est pas absolue. Elle est susceptible d'être remplacée par une nouvelle traduction qui offrira de nouvelles solutions et s'imposera de nouvelles limites.

Dans le cadre des traductions de Gil Vicente, les limites entre traduction fidèle, retranscription et création, sont non définies. Ces trois entités ne sont pas antinomiques et

142 Jean Delisle, *La traduction raisonnée*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1993, p. 151.

143 Lance Hewson, « L'intraduisible : au-delà de l'échec programmé », in *L'intraduisible. Les méandres de la traduction*, Sabrina Baldo de Brébisson et Stéphanie Gentry (dir.), Arras, Artois Presses Université, 2019, p. 33.

agissent de concert, car dépendantes l'une de l'autre. Le traducteur ne peut rester uniquement sur une attitude sourcière :

> À partir de 1978, la traduction des textes écrits, est que le sens n'est pas lié au mot, qu'il existe une pensée non verbale et par conséquent que la traduction comme processus n'est pas un mécanisme liant deux langues particulières[144].

Les différents niveaux de lecture, les jeux de mots et leurs perceptions, les sous-entendus, sont tous retransmis selon l'interprétation et la subjectivité du traducteur. Il délivre des clés de lecture ou en omet, selon ses choix d'écriture, tant sur le plan syntaxique que linguistique. Ce travail marque la présence physique du traducteur, se situant dans un entre-deux :

> The ideology of a translation is not located in the translated text alone, but also in the voice and positioning of the translator, and our understanding of this positioning has been influenced by the tendency to speak of translation itself as an *in between* space. The idea of *betweenness* has led some to try and figure an *elsewhere* that a translator may speak from, an elsewhere that is separate from both source and target cultures[145].

De ce fait, l'absence d'un travail collectif peut s'expliquer par rapport aux clés de résistances du texte, de compréhension de l'auteur et de la subjectivité dont il doit faire preuve. Fournir ces indices permet d'expliciter la juste interprétation qu'il faut adopter vis-à-vis du texte. Sans cela, le lecteur pourra s'égarer sur des fausses pistes ou manquer un facteur essentiel de l'intrigue. Ainsi, sans le péritexte expliquant le sens caché ou double dans les farces traduites, le lecteur manquera les notions promptes à déclencher le rire et à comprendre les multiples intérêts de la lecture du passage. Cette polysémie des sens doit être délivrée sans pour autant être intrusive ou gêner l'expérience de lecture.

Si le texte source constitue le matériau de base, certaines notions sont du ressort de l'auteur, de ses connaissances et de sa vision au sujet de la langue de Gil Vicente. Au traducteur alors de partager sa subjectivité dans la traduction de certains termes. Complémentaires du travail fourni et auxiliaires de lecture, l'usage des notes de bas de page permet de figurer des réflexions du traducteur et du partage qu'il souhaite effectuer avec son lecteur. Ce a dernier la liberté de trancher ou d'aller plus avant que l'acte de lecture. Trois exemples permettent d'illustrer ce lien entre le traducteur et son lecteur.

144 Irène Weber Henking, « La traductologie », in *Histoire des traductions en langue française, XX^e^ siècle, 1914-2000*, *op. cit.*, p. 281.

145 Maria Tymoczko, « Ideology and the position of the translator : in what sens is a translator 'in between' », in *Critical Readings in Translation Studies*, Mona Baker (éd.), Londres, Routledge, 2010, p. 213.

Le premier exemple se trouve dans les explications de Paul Teyssier dans sa traduction intégrale de la *Plainte de Marie la Noiraude*. Il y délivre cette note de bas de page :

> v. 35-36. La *Guinée* était alors l'Afrique Noire en général. C'est un pays où il fait chaud, et où par conséquent on a soif. Mais comment comprendre la comparaison avec le *bateau des anguilles* ? Peut-être parce que les pêcheurs d'anguille […] avaient des embarcations dans lesquelles ils mettaient leurs prises (sans quoi les anguilles, qui restent vivantes hors de l'eau, s'échapperaient) : ces baquets dressés verticalement rappellent les barriques vides des tavernes. – Une autre explication, suggérée par Stegagno Picchio 1963, p. 58-59, et approuvée également par David-Peyre, 1990, p. 440 consiste à donner à *enguia* le sens de « forçat » […]. Mais il faudrait être sûr qu'*enguia* pouvait signifier « forçat » à l'époque de Gil Vicente. Dans l'incertitude, nous optons pour l'autre explication[146].

L'impossibilité de fournir, avec certitude, une explication à la métaphore en question, débouche sur le questionnement du traducteur, qui justifiant son explication, laisse toutefois au lecteur le soin de décider ce qu'il souhaite comprendre à la lecture des deux vers. La démarche honnête de Paul Teyssier, livrant toutes les données sur le passage en question, met en avant la volonté de fournir la meilleure interprétation du texte vicentin[147]. Selon sa compréhension du texte et sa subjectivité, au lecteur d'opter pour le choix lui paraissant le plus juste.

Le second exemple est présent dans *La farce des muletiers*. Olinda Kleiman fournit en note de bas de page :

> v. 129. *Balcarriadas* : le sens du terme n'est pas clair. Morais, qui cite ce passage, comprend : *fatuité pernicieuse, action présomptueuse, mais ridicule et mesquine*. Le mot apparaît ailleurs dans la *Copilaçam*, notamment dans *Le jeu des Fées*, où il semble vouloir dire plaisanterie[148].

La traductrice prend le parti de traduire le vers « Isso são blacarriadas ! » par « vous vous gaussez mon bon seigneur! ». La version finale diffère de ce que laisse présager la note de bas de page, le mot n'étant pas traduit littéralement, mais son sens est englobé dans celui du verbe se gausser. Le traducteur utilise l'ensemble de ses connaissances, afin de proposer les meilleures possibilités de formulation. Ses connaissances sémantiques et linguistiques lui permettent de fournir une équivalence propre au contexte de l'intrigue. L'expression choisie n'en est pas une qui se retrouve dans le dictionnaire bilingue. Elle est du traducteur qui la fournit dans sa recherche d'une juste équivalence idiomatique. La relation d'équivalence

146 Paul Teyssier, *Plainte de Marie la Noiraude*, *op. cit.*, p. 24-25.

147 Il ne s'agit pas du seul endroit du texte où le traducteur adopte cette attitude. La note de bas de page des vers 44-45 est du même acabit.

148 Olinda Kleiman, *La farce des muletiers*, *op. cit.* p. 45.

linguistique permise par le potentiel de la langue permet de faire consensus. Le dosage entre retranscription du sens du vers et création trouve son équilibre par le choix de l'auteur. L'annotation ici présente permet surtout de définir pour quel type de lecteur cette explication est prévue. *Le jeu des Fées* ou *Auto das Fadas* n'ayant pas été traduit en français, le lecteur doit être lusophone s'il souhaite aller plus amont et poursuivre le travail du traducteur. L'emploi du verbe « semble » invite le lecteur à vérifier par lui-même et se faire sa propre interprétation de ce mot. S'il se prend au jeu de la traduction, il s'immisce davantage dans le pacte de connivence avec le traducteur et dans sa quête de parfaire son savoir au sujet de Gil Vicente.

Le troisième et dernier exemple se situe chez I. S. Révah, dans *Recherches sur les œuvres de Gil Vicente, tome II, édition critique de l'« Auto de Inês Pereira »* :

> 9. – *cegueira*. Il n'est pas sûr que le mot ait ici le sens de « locura, desvairamento », comme l'affirme F. TORRINHA et A. C. PIRES DE LIMA. Il y a plutôt une allusion à la fatigue des yeux causée par la broderie[149].
> 623. – Nous hésitons sur le sens à donner à *Isso tem arte*. Faut-il y voir un équivalent du portugais moderne *Tem graça !* ou de l'expression française : « C'est le métier qui veut cela » ?[150].

La posture du traducteur envers son lecteur diffère de l'exemple précédent, notamment par le mélange des explications dans les deux langues. Le choix final revient au lecteur et à ses déductions : le texte est une édition synoptique des deux textes portugais[151] de l'*Auto de Inês Pereira*. Seules les notes de bas de page disposent de lexèmes ou d'extraits traduits.

Ce procédé de retour critique sur son travail permet au traducteur de prendre du recul et d'auto-évaluer la pertinence de son travail, sous le prisme de l'objectivité. Il ne se cloisonne pas dans ses choix et s'ouvre à d'autres possibilités, permettant de déchiffrer les notions de résistance du texte. Ainsi le retour critique s'effectue en amont de celui que pourrait avoir le lecteur, le confortant dans sa lecture et le rassurant sur les éventuels doutes qu'il pourrait avoir. Présenter et commenter son travail permet de contrôler la critique et les retours susceptibles d'intervenir. Le lecteur comprend les démarches entreprises et parvient à se fixer sur la même ligne de réflexion qu'a le traducteur, à percevoir le jugement des choix opérés et

149 I. S. Révah, *Recherches sur les œuvres de Gil Vicente, tome II, édition critique de l' « Auto de Inês Pereira », op. cit.* p. 184.
150 *Ibid.*, p. 233.
151 Celui de la *Copilaçam* de 1562 et une feuille volante dont Révah affirme qu'elle « ne doit pas être de beaucoup antérieure ou postérieure à la *Copilaçam* de 1562 », p. 3.

leur légitimité. Certes, ces choix sont marqués par la subjectivité du traducteur. Néanmoins dans sa démarche critique, le lecteur est en mesure de raisonner selon la méthodologie employée et la volonté du traducteur d'amener son travail dans cette direction.

Qu'il soit en accord ou en désaccord avec ce que propose le traducteur, ce travail extra-textuel fournit des indications précieuses dans l'analyse globale de la traduction. La démarche honnête du traducteur renforce le pacte de connivence et son souhait de transparence des choix qu'il effectue. Dans ce cas de figure, le traducteur vicentin devient le premier critique de sa traduction. Il ne se ferme pas sur son travail et opte pour une démarche objective :

> Objective est ici synonyme de vérifiable ; c'est le contraire de l'arbitraire ou du défaut de preuves. En d'autres termes, le critique d'une traduction se doit d'expliciter les raisons de toute appréciation, positive et négative, et d'étayer son propos par des exemples. Il lui faut toujours rester ouvert à d'autres solutions, subjectivement possibles elles aussi[152].

Il est impossible de transposer tous les facteurs idiomatiques de la langue de Camões à celle de Molière. Le traducteur fait face une irréductibilité dans l'intégralité du déplacement du texte vicentin et des clés de lecture. Les différences de culture, de temporalité et de public en sont les causes. Traduire les néologismes présents dans les jeux de figuration (métaphores), les jeux de mouvement (digressions linguistiques) et les jeux d'élan poétique (innovations) accentuent le rapport que le texte possède envers un lectorat spécifique et rompu à ce type de vocabulaire. Le texte théâtral originel se destine à un public au fait des spécificités d'écriture et des jeux de mots de son époque. De plus, la représentation visuelle place les autos dans une dimension culturelle que ne peut retranscrire le traducteur :

> Le problème de la traduction est qu'elle se trouve face au non-dit de l'Autre. En termes culturels, plus la langue de celui-ci est éloignée de celle du Même, plus l'implicite a des chances d'être important, et dans ce cas il apparaîtra radicalement différent, dans un degré d'étrangeté extrême. En outre, ce qui est primordial, c'est que l'implicite de l'Autre repose sur un consensus dont le Même doit chercher les clés. Car le vécu culturel n'est pas identique d'une communauté à l'autre, et rien ne peut le remplacer quand il fait défaut, sauf peut-être l'expérience de contacts répétés, et encore d'une manière très imparfaite. Le métier de traducteur consiste, si ce n'est pas déjà fait, à entrer en possession de ces clés, et à les mettre d'une certaine façon, par sa simple traduction, ou à côté de celle-ci, à la disposition des lecteurs, de façon à ce que ceux-ci puissent accéder au non-dit de l'Autre, qui est l'un des passages obligés pour entrevoir son identité et sa différence[153].

152 Katharina Reiss, *La critique des traductions,ses possibilités et ses limites*, *op. cit.* p. 16.
153 Jean-Louis Cordonnier, *Traduction et culture*, Luçon, Hatier, Éditions Didier, 1995, p. 175.

Au sein du théâtre de Gil Vicente, la dimension orale ainsi que le public revêtent une fonction essentielle. En plus d'être joué sur scène par les comédiens, le texte se dote régulièrement de chants et de danses, de références à des lieux connus de tous, renforçant la difficulté à retraduire ces topoï uniquement par le biais de la lecture. La culture d'arrivée de l'auto de cette époque est opposée à celle de nos jours. L'horizon d'attente diffère et c'est au traducteur que revient la charge d'effectuer cette transition. Dans l'introduction de sa traduction de la *Plainte de Maria la Noiraude*, Paul Teyssier explique les différentes facettes de l'auto, que le lecteur, dépourvu du contexte de l'époque, ne peut deviner à la seule lecture du texte :

> La *Plainte de Marie la Noiraude* vient ainsi prendre place dans un ensemble d'œuvres où s'exprime la culture populaire […]. [Elle] nous fait pénétrer dans le petit peuple de Lisbonne. Le cadre est celui de la capitale portugaise dans la première moitié du XVI^e^ siècle. […] La population de ces quartiers était, à l'époque de Gil Vicente, pittoresque et bigarrée. Lisbonne était un des plus grands ports d'Europe. […] Elle [Maria] s'intéresse aussi aux vins. On peut facilement identifier les crus qui ont sa préférence. Ils proviennent pour l'ensemble des vignobles qui avoisinent directement Lisbonne[154].

La traduction devient préjudiciable en comparaison avec le texte original. Ici, c'est l'expérience de la vie quotidienne de la capitale qui en pâtit et se modifie pour le lecteur. La différentiation est un obstacle à surmonter dans les traductions vicentines. Face aux hésitations sémantiques qui accompagnent ses recherches, cette possibilité d'interaction avec le lecteur lui permet de donner la traduction qui lui paraît être la plus pertinente.

Lors de la lecture, le texte français l'emporte sur son auteur, même dans les éditions bilingues, étant donné les facilités de compréhension du public pour la langue d'arrivée, en comparaison avec le portugais du XVI^e^ siècle. Face aux trois types de traduction qu'il est amené à découvrir (autos traduits en édition bilingue, autos traduits sans mise en confrontation avec le texte original, traductions partielles au sein d'articles universitaires[155], etc.), la question se pose, de savoir si le texte traduit peut être considéré comme une œuvre à part entière ou comme un prolongement de l'auto écrit par Gil Vicente. Les deux cas de figure sont envisageables et peuvent être complémentaires, selon le type de traduction choisi. Le respect du texte source ne peut, à aucun moment, être remis en question.

---

154 Paul Teyssier, *Plainte de Marie la Noiraude*, *op. cit.*, p. 11-12.

155 Dans le cas des passages traduits dans des parutions universitaires, cet exercice s'effectue en complément de l'analyse. L'extrait traduit, par conséquence, ne peut être considéré comme un texte à part entière.

La traduction peut être perçue comme une œuvre indépendante. Ce cas de figure ne concerne que les éditions non bilingues. La lecture de la traduction ne nécessite pas obligatoirement le recours au texte original. En comparaison avec le traducteur, la méconnaissance générale du public envers Gil Vicente permet au texte de ne pas être rattaché immédiatement à son démiurge. De même que par les différents registres auxquels il s'est adonné, les autos ne présentent pas de liens entre eux[156]. Le texte de la traduction française offre la possibilité au lecteur de se satisfaire de ce qu'il lit. Le fait qu'il s'agisse d'une traduction théâtrale, dans une langue datée et dotée de nombreux archaïsmes, n'incite pas à l'idée de retourner vers le texte source. S'agissant pour chaque auto d'une intrigue sans lien avec l'auteur, la jonction de ces deux entités n'est pas nécessaire pour parvenir à une lecture compréhensible. D'autant plus que le traducteur se charge de retransmettre et d'adapter, dans la mesure du possible et de ses recherches, les différents niveaux de compréhension herméneutique. Retourner vers le texte original implique la recherche d'un rythme, d'un souffle et d'une écriture figée dans une époque révolue, là où la traduction s'adresse directement au lecteur contemporain. Cette démarche du retour ne s'effectue que dans le cadre d'études voulant aller au-delà du texte. Chaque auto vicentin peut s'étudier indépendamment, l'unicité de leur intrigue leur donnant une indépendance au sein du théâtre de Gil Vicente. Chaque traduction, comme le démontre la trilogie des *Barques* qui donne une nouvelle unicité et visée à ces autos, existe par elle-même, sans qu'un besoin se fasse ressentir d'aller au-delà du texte. L'analyse du texte traduit s'effectue par sa double nature : en tant que texte, existant par lui-même, et en tant que traduction.

La traduction de Gil Vicente, par son existence secondaire et par l'optique choisie de tous ses traducteurs, restera dans son analyse intégrale un prolongement du texte, s'ouvrant à une nouvelle culture, dans un nouvel espace dédié. Même s'il peut être étudié et lu indépendamment, il garde un lien avec l'auto portugais. Sa structure lui permet d'offrir une traduction qui se suffit à elle-même. Son essence l'en empêche. Le texte théâtral vicentin n'est pas donné pour la simple lecture. Les maisons d'édition le publiant s'adressent à un public allant souvent au-delà de l'œuvre elle-même. Il est démontré que le lecteur de Gil Vicente ne l'est pas par coïncidence, comme pourrait l'être un lecteur cherchant une activité distractive.

156 La division de la *Copilçam* démontre que deux autos de Gil Vicente peuvent posséder un registre d'écriture assez distincts. En plus des différents genres et registres exploités, de la particularité de l'écriture des autos en portugais, en castillan, dans les deux langues, ou dans d'autres idiomes, etc., chaque auto possède une identité qui lui est propre. Il serait difficile de présenter l'œuvre complète de Gil Vicente comme un ensemble uni.

En plus du texte, une recherche s'accomplit, qui n'est pas foncièrement attachée à l'auteur. Les sujets d'intérêts sont variés, pouvant aller de la connaissance supplémentaire du théâtre portugais aux modalités de mise en scène et d'écriture d'un type de personnages, comme la représentation du juif au XVI[e] siècle par exemple.

La traduction reste rattachée à l'œuvre première. Les deux appartiennent à un espace-temps figé. La traduction est un objet littéraire autonome et en relation avec le livre original. Les caractéristiques du lecteur vicentin, chaînon intégré à l'ensemble traductologique, lie la traduction à l'auto original. Le texte traduit ne peut être considéré, dans ce cadre, comme une entité fermée, autonome et indépendante. Il n'est pas indépendant d'un tout si le lecteur souhaite en saisir son essence. L'ouvrage existe en dehors des autres autos, mais doit s'inscrire dans la vision globale du théâtre de Gil Vicente.

Le traducteur doit recourir aux équivalences dans sa volonté de produire un texte ayant les mêmes finalités que l'original. Les phrasèmes et les proverbes fournissent de bons exemples d'équivalences fonctionnelles. Dans les figures linguistiques ou dans la phrase, l'équivalence ne doit pas être recherchée dans ce qu'elle renvoie comme image, mais plutôt dans ce que transmet l'emploi du phrasème ou du proverbe à ce moment du texte. Ces éléments issus de la langue de départ sont ici remplacés, dans la langue d'arrivée, par une expression ou une tournure de phrase équivalente. Dans la compréhension qu'en aura le lecteur, ils doivent posséder les mêmes fonctions que celles issues de la culture d'origine. Le processus employé dans ce cas est le remplacement d'un signe de la langue de départ par un signe de la langue d'arrivée. Dans la *Plainte de Marie la Noiraude*, le vers 40 « mas o demo há de beber », l'expression « o demo », appartenant à la langue familière[157], ne possède pas de concordance spécifique en français[158]. Paul Teyssier traduit le vers par « mais pas moyen de boire un coup ? ». Si ce passage ne porte pas la même charge interjective que celle du passage en portugais, l'impossibilité de traduire par une occurrence exacte et courte, par le choix d'une version en octosyllabes, n'empêche pas le traducteur de fournir une équivalence qui se veut assez proche de celle de Gil Vicente. À chaque proverbe présent dans cet auto, Paul

157 Paul Teyssier, *Plainte de Marie la Noiraude*, *op.cit.*, p. 24-25. Ce lexème possède comme traduction première le terme de diable. Dans le cadre de la plainte que pousse Maria, il est ici question du démon intérieur qui est en elle, celui qui se nourrit par le vin et l'alcool. Traduire, en choisissant le mot à mot, par démon, n'aurait pas fourni une équivalence adéquate, cette tournure linguistique amenant avec elle d'autres images que celle d'un démon rongeant la protagoniste et étant également être une interjection.

158 Le terme « demo » est récurrent chez Gil Vicente. Paul Teyssier n'est pas le seul à ne pas traduire ce terme. Dans sa traduction de *Farce de Inês Pereira*, Bernard Martocq traduit le vers 965 « dai ó demo a opinião ! » par : « et laissez là vos prétentions ! », p. 164-165. Le sens littéraire prend le dessus par rapport au sens lexical.

Teyssier justifie son choix en note de bas de page, comme par exemple dans l'explication fournie pour le proverbe des vers 181 à 183[159].

En ce qui concerne la traduction des métaphores, la difficulté particulière de cette figure de style provient du fait que, selon la définition donnée par le CNRTL, la métaphore est une « figure d'expression fondée sur le transfert à une entité du terme qui en désigne un autre »[160]. Dans ce cas, la compétence bilingue du traducteur ne lui sert que d'indicateur de ce qui existe ou non dans sa propre langue. Il doit décider s'il traduit la métaphore telle qu'elle est donnée ou s'il ne peut que la reproduire partiellement :

> Toute traduction comporte certes des correspondances entre des termes et des vocables, mais elle ne devient texte que grâce à la création d'équivalences. C'est là l'élément central de notre théorie[161].

L'équivalence fonctionnelle permet de fournir une traduction très proche du texte source. Cette opération est appelée la traduction adéquate. Celle-ci est adéquate si l'équivalence permet de fournir au public contemporain les mêmes ressentis que le public-source lors de la représentation de l'auto, ou de s'en approcher fortement. Le traducteur remplit un rôle moteur dans l'activité traduisante. C'est lui qui interprète le texte en fonction des paramètres extra-linguistiques, qui en restitue le sens et fait les choix de reformulation qui s'imposent :

> C'est ce deuil de la traduction absolue qui fait le bonheur de traduire. Le bonheur de traduire est un gain lorsque, attaché à la perte de l'absolu langagier, il accepte l'écart entre l'adéquation et l'équivalence, l'équivalence sans adéquation. Là est son bonheur[162].

Les autos ne possèdent pas tous les mêmes difficultés de compréhension, d'interprétation et de nécessité culturelle. L'intraduisible des comédies et des farces est possible uniquement grâce aux compétences du public portugais de l'époque de Gil Vicente et des matériaux propres à l'équivoque. Dans le cas des autos sacramentaux, la notion d'intraduisible se ressent moins. Les sujets religieux, comme celui de la pièce *Le jeu de l'âme*, ou placé dans un contexte religieux comme l'*Auto de la Barque du Paradis*, sont par essence,

159 Paul Teyssier, *Plainte de Marie la Noiraude*, *op. cit.*, p. 44-45. L'explication donnée pour ce proverbe permet au lecteur d'établir une comparaison entre la traduction adéquate, apparaissant comme traduction finale, et la traduction purement linguistique, fournie dans la note de bas de page. Il peut ainsi se rendre compte du différentiel entre les deux traductions et la manière dont la traducteur a souhaité conserver la même l'équivalence fonctionnelle.

160 url : https://www.cnrtl.fr/definition/métaphore.

161 Marianne Lederer, *La traduction aujourd'hui*, Paris, Hachette F.L.E., 1994, p. 55.

162 Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 19.

moins sujets à laisser place au rire et à l'équivoque. L'adaptation n'est pas la même et le degré de difficulté pour percer le texte vicentin varie.

La traduction de Gil Vicente ne peut être une activité qui serait neutre. Le texte véhicule, malgré lui, un vocabulaire et des expressions dont la charge émotionnelle et culturelle ne peut être réduite. Cette récurrence est constante et renforcée par le contexte de chacune des représentations scéniques de l'auto. Ici, le traducteur tente de neutraliser son activité dans la traduction en elle-même, afin de transmettre un sens objectif dans la langue d'arrivée. Privé de cette charge qu'il amène, le texte original subit une perte par la traduction ; la langue de Gil Vicente étant remplie d'une intentionnalité évidente. La question de la validité de la traduction est un paramètre central dans l'étude de ces traductions.

L'opération traduisante comporte toujours deux volets que sont la compréhension du texte source et la formulation du texte cible. Il s'agit de déverbaliser, après avoir compris, puis de reformuler ou ré-exprimer, par l'emploi d'une autre langue. Danica Seleskovitch et Marianne Lederer, qui ont établies et défendues cette théorie, ont démontré à quel point ce processus est, non seulement important, mais également naturel :

> Une phase de compréhension durant laquelle l'interprète s'approprie le sens, suivie d'une phase de déverbalisation où ce sens est dégagé de sa langue linguistique, et enfin une phase de reformulation où les choix présidant au transfert se font à partir d'une base idéïque[163].

Ces trois phases que sont la compréhension, la déverbalisation puis la reformulation, nécessitent de posséder un savoir spécifique sur le sujet étudié par le traducteur. Il doit adopter à l'égard du texte l'attitude qui aboutira au meilleur résultat. Ainsi, le traducteur résout par les équivalence les problèmes que peuvent poser certaines traduction, sans se laisser enfermer dans de simples correspondances. La connaissance de la langue du texte, la compréhension du sujet, la maîtrise de la langue de rédaction, mais également une méthodologie, des réflexes dans le décryptage du jeu d'écriture de l'auteur, une capacité à l'interprétation, etc., sont les facteurs qui vont lui permettre de réussir cette tâche. Le vicentiste s'appuie sur sa pratique professionnelle, pour montrer à quel point l'opération traduisante implique un travail de recherche du sens, suivi d'une reformulation par l'établissement d'équivalences.

163 Danica Seleskovitch et Marianne Lederer, *Interpréter pour traduire*, Paris, Didier Érudition, 1994, p. 161.

La conception linguistique et la conception littéraire se distinguent dans la traductologie. La conception linguistique est un processus dans lequel les unités linguistiques sont traduites par des unités adéquates dans la langue d'arrivée. La conception littéraire se base sur la critique de cette conception linguistique. Elle définit le principe fondamental de la traductologie par l'utilisation de l'équivalence fonctionnelle : la langue d'arrivée doit fournir une équivalence dans un vocabulaire qui correspondra, par la fonction et non par le sens premier du lemme, aux termes de la langue de départ.

En commentant ses choix d'équivalences, le risque est pris de se confronter à l'opinion du lecteur. Ce choix sert le traducteur, dans sa démarche de partager au maximum ses connaissances, tout en le desservant car, face à différentes lectures d'un même passage, le lecteur peut être amené à rejeter la version proposée et en préférer une laissée de côté. Néanmoins, au vu de sa posture, la figure du traducteur d'un auto continue de faire autorité. Le choix de montrer les différentes pistes travaillées permet de conforter le lecteur dans la qualité du travail qu'il réceptionne. Il se rend compte que la vision du traducteur et de son interprétation ne sont pas imposées.

La réaction du lecteur d'aujourd'hui diffère de celui du public de Gil Vicente. Les changements dans la perception de thèmes spécifiques peuvent nécessiter des ajustements. Les deux thèmes les plus à même d'être visés sont ceux concernant l'antijudaïsme et l'obscénité. La vision du juif, dépourvue du contexte de l'époque dans laquelle évolue Gil Vicente, peut fausser la finalité qu'en avait l'auteur[164]. Le traducteur doit préparer le lecteur à la lecture qui l'attend, afin qu'il puisse continuer à se projeter vers le texte et non le réceptionner dans le contexte actuel. En ce qui concerne l'obscénité, il s'agit pour le traducteur de ne pas tomber dans une vulgarité qui choquera au point d'entraver le rire. Olinda Kleiman explique cette atténuation dans certains propos vulgaires, afin que la traduction ne transforme pas « ce qui est un jeu subtil en une succession de grossièretés [165]». Selon son interprétation de la scène et des répercussions que celle-ci a eu, le traducteur doit adopter son vocabulaire, afin d'en conserver la même teneur.

À l'heure du numérique, les programmes et logiciels de traduction sont un adjuvant et se perfectionnent sans cesse et pourraient venir en aide. Au vu de la technicité de la langue de

164 Le contexte social, religieux et politique au Portugal étant différent, l'antijudaïsme de Gil Vicente ne possède pas les mêmes connotations qu'aujourd'hui. Il ne faut pas oublier que, toute virulente que soit la critique du juif, notamment dans *La Barque de l'Enfer*, il s'agissait également de faire rire le public en introduisant un type de personnage, comme ce peut être le cas avec le moins libidineux, la fausse dévote, etc.

165 Olinda Kleiman, *La Farce des muletiers*, *op. cit.*, p. 22.

Gil Vicente, de l'ancienneté de la langue, des expressions figées et des jeux de mots, ces logiciels ne parviennent pas à remplacer le traducteur vicentin et son savoir. L'emploi du dictionnaire permet de comprendre un terme, mais pas de le traduire judicieusement, par rapport au contexte de l'œuvre, ou d'en donner le sens. Pour réussir à livrer une traduction adéquate de Gil Vicente, les connaissances spécifiques du traducteur sont impératives, tout comme son interprétation.

III.2 Théâtralité, oralité et écriture. Fidélité et infidélité dans l'écriture traductive

Les traductions des autos de Gil Vicente s'inscrivent dans un horizon d'attente et une réception qui peuvent se délimiter. Il est nécessaire d'en déterminer une des finalités, en tant que support des représentation[166], comme le suggère la conservation des didascalies présentes dans les textes originaux, ou en tant que texte de lecture. Le texte français peut légitimement servir de support pour une représentation théâtrale. Il est envisageable d'utiliser une des traductions existantes pour mettre en scène un auto.

La fidélité au texte source ne peut être une explication pour une traduction incertaine ou maladroite. La notion d'homogénéité doit primer. Le traducteur ne doit pas se charger de transcoder le texte source, mais doit actualiser le discours dans une nouvelle langue, afin qu'il puisse se situer dans l'horizon d'attente du lectorat. Son champ de travail le positionne dans une interprétation herméneutique le plaçant en relation avec la linguistique, mais également avec la philosophie du langage :

> Le traductologue met au centre de sa recherche l'interaction de l'homme traducteur avec le texte. Il analyse le phénomène de l'interprétation au sens large, celui de la compréhension des textes (littéraires et non littéraires), du rôle joué par le récepteur qui interprète la manifestation littéraire du texte et fait apparaître un sens. Le récepteur, et *a fortiori* le traducteur, est un interprète[167].

La fidélité en traduction se configure par deux entrées : celle à Gil Vicente et celle au lecteur. Le traducteur doit rester fidèle au message et au sens voulu par l'auteur. Il convient pour cela d'en comprendre les différents mécanismes. Les savoirs linguistique et extra-

166 Les analyses portent sur les traductions destinées à la lecture. Celles ayant, dans un premier temps, servies à la représentation, ont par la suite été éditées en vue d'une lecture (mis à part celle de Carlos Leite) et s'ancrent dans cette analyse, mais dans une dimension moindre que les traductions effectuées en France.

167 Marianne Lederer, *La traduction aujourd'hui. Le modèle interprétatif*, *op. cit.*, p. 83.

linguistiques sont indispensables dans cette restitution au plus proche de ce que l'auteur a accompli lors de l'écriture du texte source :

> La préservation de l'intégrité de l'œuvre passe par le respect d'un certain nombre d'invariants pour la plupart non linguistiques. Il est essentiel, rappelons-le, que le texte conserve son statut littéraire, son caractère esthétique, et que l'effet produit par l'union du sens et de la forme soit, avant toute autre considération, le but ultime du transfert. Il importe aussi de ne pas toucher aux macro propositions que sont l'intrigue, le motif, le thème ou la structure afin que l'absence d'identité formelle compromette le moins possible l'équivalence de sens[168].

En plus de ce que véhicule l'auto et son intrigue, le traducteur doit intégrer la transmission de la culture de l'époque. La fidélité s'accomplit également envers le lecteur et la promesse sous-entendue par la traduction. Le traducteur doit posséder les informations préalables sur le sujet qui lira son travail. Il doit tenir compte de son profil et de ses pratiques langagières. Lors de sa lecture, adaptée pour une réception optimale, cette fidélité à l'ouvrage source doit être perceptible. La fidélité s'effectue par la compréhension de la volonté de l'auteur et sa restitution adaptée du texte cible pour le public visé. En tant que premier lecteur de son œuvre, il appartient au traducteur de se détacher d'une traduction qui, uniquement à ses yeux, est fidèle pour adapter et retranscrire cette impression à l'ensemble du lectorat. Il est récepteur de l'auto en portugais et endosse la posture d'émetteur dans le nouveau schéma édité que prend l'auto, tout en restant fidèle à ce que véhicule le texte source :

> L'alternative ainsi posée est fausse car chacun des ses termes, *fidélité*, *liberté*, ambitionne de s'appliquer à l'ensemble d'un texte alors que toute traduction comporte une alternance entre des correspondances (fidélité à la lettre) et des équivalences (liberté à l'égard de la lettre)[169].

Les notions de fidélité à l'auto et d'homogénéité du texte traduit positionnent le traducteur comme intermédiaire. Il agit entre l'attachement à la langue du texte source ainsi qu'à l'auteur et entre la fiabilité délivrée dans la langue d'arrivée du lectorat. La fidélité à la langue employée par Gil Vicente doit s'effectuer au cas par cas, selon l'auto étudié. Dans son théâtre, les types représentés emploient un phrasé leur correspondant et il convient de les reproduire dans le même type de phrasé contemporain, tout en évitant la caricature et en restant dans le vraisemblable, lorsque que le texte l'exige. Il s'agit de partir à la quête du sens

168 Fortunato Israël, *La liberté en traduction*, Paris, Didier Érudition, 1991, p. 28.
169 Marianne Lederer, *La traduction aujourd'hui. Le modèle interprétatif*, *op. cit.*, p. 67.

et de le traduire, afin de le retransmettre avec les mêmes intentions. Olinda Kleiman développe cette idée dans l'introduction de *La Farce des Muletiers* :

> Donner à connaître au lecteur un texte qui soit aussi fidèle que possible à la pensée de Gil Vicente. Ce travail essaie de respecter les registres de langage propres à chacun : ainsi le Page et le Muletier ne s'expriment-ils pas comme le Gentilhomme ni comme l'Orfèvre[170].

Le texte vicentin est un texte dont la dimension orale est présente depuis ses débuts. Leur écriture sur des feuilles volantes ne laissent pas présager, au commencement de sa carrière, que ses textes seront édités par la suite. En détournant cette oralité par son entreprise, le traducteur doit se conformer à une fidélité par rapport au rendu de l'ouvrage à traduire. Dans le cas contraire, il doit légitimer, implicitement ou explicitement, les raisons qui l'ont poussées à s'éloigner du cadre oral, prédominant chez Gil Vicente. Si jouer Gil Vicente en français oblige à des modifications par rapport à une représentation au temps de l'auteur, il faut déterminer si le texte se prête à cette représentation, à ce retour aux sources. Les exigences en seront modifiées et la question du rythme est un facteur à prendre en compte :

> Les bons textes dramatiques sont marqués par un rythme. Les traducteurs sont en général incapables de retrouver ce rythme et de le rendre sensible dans leurs traductions. J'aime à être porté par la respiration d'un texte. Les textes des traducteurs ne respirent pas[171].

Tout comme l'auto, le texte traduit doit revêtir cette oralité. Si la traduction vicentine se prête, en première instance, à une lecture personnelle, elle se doit aussi se prêter à une lecture susceptible d'être portée à haute voix. Le choix de conserver la versification ainsi qu'une tournure syntaxique propre au théâtre, force le lecteur à opter pour une posture distincte et propre à ce genre littéraire :

> Gentilhomme : Que nenni ! Il n'est point question
> Que vous puissiez être perdant !
>
> Orfèvre : Alors, donnez-moi mon argent,
> Car je vous tendis le bâton
> Pour que vous me battiez les flancs !(v. 245-249)[172].

170 Olinda Kleiman, « introduction », *La Farce des muletiers*, *op. cit.*, p. 22.

171 Jean-Michel Deprats citant Jean Vilar, « Traduire Shakespeare pour le théâtre ? », in *Palimpsestes*, mis en ligne le 24 juin 2014. url : http://journals.openedition.org/palimpsestes/161. Les rapprochements réguliers, émis par de nombreux chercheurs universitaires, entre Gil Vicente et Shakespeare font que certains cadres généraux utilisés dans les études du dramaturge anglais ont été utilisés dans cette thèse.

172 Olinda Kleiman, *La farce des muletiers*,*op. cit.*, p. 59.

La tournure des phrases soutenues, le choix du vocabulaire volontairement daté, la concordance des temps et l'utilisation du passé simple suivi du subjonctif, placent le texte dans une époque autre que celui du temps de la lecture. Cette méthodologie traductive permet au lecteur de resituer le texte à l'époque de Gil Vicente :

> Le maintien du vers, à l'aide de l'octosyllabe non-rimé, qui remplace la *redondilha*, l'heptasyllabe rimé et organisé en strophes de l'original, fréquent dans la poésie lyrique courtoise. […] Ce choix correspond à la norme suivie dans les fabliaux et dans le théâtre médiéval français où l'octosyllabe domine[173].

Le respect du vers octosyllabique retransmet cette oralité du texte et respecte la cadence des vers Gil Vicente[174]. Le rythme donné par la traduction s'accorde avec le rythme du texte premier. Le travail fourni se prête tant à la lecture individuelle qu'à une possibilité de traduction pour la scène :

> Une traduction de théâtre est une traduction qui appelle le dire, la projection vocale et il me semble que c'est là la première forme de fidélité, lorsqu'on est confronté à ce type de texte. d'autre part, un texte de théâtre est un texte qui comporte un certain nombre de propositions pour l'action physique du comédien, où l'ordre des mots, les images, les rythmes, sont des instruments de jeu[175].

Certains traducteurs font le choix de la prose. Il se produit un effet mettant en place un rythme nouveau. L'auto traduit s'adresse uniquement au lecteur et annihile une projection en conformité avec le texte vicentin :

> LE GENTILHOMME — Mais en Enfer ! L'Enfer pour moi ! Quelle tristesse ! Tant que j'ai vécu, je ne pensais pas qu'il y en eût un. Je le croyais imaginaire. J'étais bien aise d'être adoré. J'avais foi en mon état ; je n'avais pas vu que je me perdais. La passerelle ! Allons ! Voyons cette barque de tristesse ![176].

En comparaison avec le texte original :

FIDALGO Ao Inferno todavia !
Inferno ha hi pera mi ?
Oh triste ! que em quanto vivi,
Nunca cri que o hi havia ;
Tive que era fantasia ;

173 Christine Zubarch, « Du discours des traducteurs contemporains du théâtre de Gil Vicente en langue française », in *Gil Vicente, 500 anos depois*, *op. cit.*, p. 318.
174 Olinda Kleima développe son choix dans l'introduction de sa traduction de la *Farce des muletiers*.
175 Jean-Michel Déprats, « Texte et théâtralité », in *Traduire le théâtre*, (collectif), Sixièmes Assises de la traduction littéraire (Arles 1989), Arles, Actes Sud, 1990, p. 76.
176 Claude-Henri Frèches, *La Barque d'Enfer*, *op. cit.*, 1955, p. 16.

Folgava ser adorado,
Confiei em meu estado,
É não vi que me perdia.
Venha essa prancha, e veremos
Esta barca de tristura. (v.114-123)[177].

Le texte de Claude-Henri Frèches suggère une lecture durant laquelle le rythme est modifié. La réception du texte n'est plus théâtrale dans son écriture en comparaison avec le texte source. C'est le rythme de lecture qui s'impose. Une nouvelle intentionnalité est générée dans laquelle la traduction ne tente pas de se positionner sur le même domaine, comme le suggère l'éditeur et le lieu d'édition. Le choix de la prose s'explique en ce que le texte français permet une autre lecture, un autre regard, en parallèle du texte portugais. Il se destine à un lectorat souhaitant découvrir un auto dans une autre langue. La théâtralité du texte n'est pas la finalité du traducteur dans ce cas de figure, étant donné qu'au Portugal, la représentation scénique optera en toute vraisemblance pour le texte de Gil Vicente en portugais. En comparaison avec la traduction du même auto par Paul Teyssier, la légitimité de conserver cette théâtralité se justifie par le public et le territoire géographique dans lesquels elle se situe. Le discours choisi dans l'écriture de la traduction s'établit en fonction du public auquel il s'adresse, duquel découle le besoin d'y faire figurer, ou non, la théâtralité dans la traduction.

En choisissant de ne pas répondre à la reproduction théâtrale et versifiée du texte, la notion de fidélité s'évapore[178]. Le traducteur supprime le matériau dramatique du texte du dramaturge, mais également le jeu des acteurs. Il annule les qualités de l'auto et en fournit un matériau nouveau qui peut être qualifié de réécriture traduisante :

> It [la traduction en prose du vers] brings the source of a translation back materially into view, and it enforces a certain separateness between source and target text that ensures we are less tempted to conflate the two. However, en face translation is an end product; it shows no trace of the activity of translation. The interlinear format, by contrast, presents translation completely and dramatically as a process. The translation here appears *between the lines*[179]

177 Gil Vicente, *Gil Vicente. Copilaçam de todalas obras*, vol. I, Lisbonne, Biblioteca de Autores Portugueses, 1983, p. 205

178 Si la versification n'est pas une donnée obligatoire dans un texte théâtral, dans le cadre de Gil Vicente, étant donné que le traducteur souhaite en premier restituer le sens, mais également la visée de l'auteur, la versification est un élément qui doit être reproduit dans cette idée de fidélité à l'œuvre. Jouer le texte de Gil Vicente en prose modifierait son essence, sa rythmique et sa valeur. Sans pousser davantage l'analyse, faute d'exemples concrets, il paraît évident que jouer le texte vicentin en prose aurait des tenants et aboutissants différents que le texte versifié dans le jeu des acteurs lors de la représentation.

179 John Sturrock, « Writing between the lines : the language of translation », in *Critical Readings in Translation Studies*, *op. cit.*, p. 49.

En altérant, pour des motifs qui lui sont légitimes, ce qui constituait un des fondamentaux de l'herméneutique vicentine, le texte traduit perd en vivacité dans sa lecture et dans ses propriétés textuelles. Si certains éléments théâtraux sont conservés dans la traduction, comme la mention du personnage qui s'exprime ou les didascalies, il n'empêche que l'écriture traductive se détache considérablement du texte source dans sa finalité. Le propos reste vivace mais s'atténue. Visuellement, la lecture se modifie et les longues tirades s'étirent, doivent s'appuyer sur la ponctuation, au lieu de conserver leur énergie déjà existante uniquement dans l'aspect visuel et esthétique.

Le lecteur sait qu'il est face à un texte théâtral, destiné en premier lieu à un rendu visuel. En modifiant la densité du texte, la perception du rythme ne peut être la même, surtout, en comparaison avec une versification. La compréhension de l'intrigue prime ici sur les éléments techniques de la scène et offre une représentation autre au lecteur, dans le jeu des sonorités et du mouvement. L'implicite du corps s'étiole au profit unique de la voix. Les propriétés sensorielles transmises par le vers se dissipent par la perte de la technicité dans la constitution du texte vicentin. Cette perte physique, visuelle, sensitive, auditive, modifie la posture du traducteur vicentin et son rôle dans la retransmission fidèle du texte. Ce n'est pas pour autant que le lecteur se sent lésé. La suppression de la visée initiale permet une émancipation du texte et une plus grande liberté du traducteur. La fluidité du texte n'est plus soumise à une construction rigoureuse et c'est au traducteur désormais de fixer les limites de ce qui constituera son texte final.

La notion d'infidélité sur la forme entraîne celle de l'adaptation et de l'évolution de l'œuvre de Gil Vicente. Le traducteur vicentin, en s'affranchissant du cloisonnement initial (versification, respect temporel du vocabulaire, etc.) dépasse le stade initial de la traduction. Le souci de l'exactitude se dérobe pour une facilité de lecture par l'usage de la prose. Si l'œuvre vicentine implique la dimension de l'acteur, elle ne le dicte pas dans son texte, celui-ci n'étant pas assez fourni en indications sur ce sujet. Le travail de publication autour de Gil Vicente n'a pas pour but premier de fournir un texte destiné à la représentation. Le partage de lecture et la projection scénique n'interviennent pas dans le processus d'une écriture en vue d'une publication :

> Elle [la traduction qui n'est pas jouable] peut être exacte, inventive, écrite dans une belle langue, mais si elle ne permet pas la pratique théâtrale, elle reste essentiellement infidèle[180].

Le traducteur ne revêt pas la pluralité qu'avait Gil Vicente lors de l'écriture des autos, se focalisant dans la démarche de délivrer une traduction dont l'objectif premier est de combler l'horizon d'attente du lecteur singulier.

La traduction théâtrale de Gil Vicente est subjective. Le rapport entre texte et scène est rompu en comparaison des autos originaux. Il ne s'agit nullement de critiquer le travail remarquable de certaines traductions, mais de spécifier que l'intention du texte cible est différente de celle du texte source, posant la question de l'infidélité. La nature même de l'objet traduit implique celle du lectorat : « le processus de traduction ne peut dès lors être appréhendé hors de la dimension de la réception »[181].

Traduire Gil Vicente sous-entend de prétendre à donner au texte une nouvelle identité, non dans son essence, mais dans sa réception. Le texte original est projeté dans une situation dans laquelle tous les repères qui l'accompagnaient diffèrent. Le temps de l'écriture, le lieu, la langue, le genre, le public, etc., sont modifiés et par conséquent, les situations évoluent. Les implicites et explicites, propres à une époque, une langue et une partie spécifique de la population, ne retrouvent plus le même écho. Le pacte de connivence, permis par le texte, entre le dramaturge et son public, est rompu par la disparition de ces deux entités. Le savoir n'est plus le même et les informations que tous possédaient à la cour du Portugal sont manquantes pour le lecteur francophone. D'où l'intervention du traducteur, qui par sa position préférentielle, peut intervenir, afin de restaurer cette situation, de disposer du message de l'auteur et de le faire parvenir au même stade de compréhension que possédait le public. Les travaux effectués au préalable par les vicentistes sont suffisants pour démontrer de leur compétence à fournir, au destinataire, les clés de compréhension liées au texte original.

La traduction du texte de théâtre le métamorphose en un texte littéraire conservant une dimension théâtrale. Cela crée une mise en abyme qui permet un équilibre entre conservation de l'identité textuelle et adaptation au lecteur ciblé. Pour le traducteur en prise avec les autos de Gil Vicente, cela crée un espace qui permet un équilibre entre conservation de l'identité textuelle et adaptation au lecteur ciblé. La traduction s'effectue vers l'écrit, la

180 Jean-Michel Deprats, « Traduire Shakespeare pour le théâtre ? », in *Palimpsestes*, 1, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999, p. 61.

181 Céline Frigau Manning et Maria Nadia Karsky, « *Introduction*. Traduire le théâtre. Une communauté d'expérience », in *Traduire le théâtre*, *op.cit.*, p. 12.

page, et oblitère la conception originale du texte dramatique. Le théâtre, ici, se destine à être lu. Certaines traductions peuvent être utilisées pour la scène, mais le but premier n'est plus celui-ci au vu du public visé lors de l'édition des traductions. Le but est d'amener le lecteur francophone à situer le contexte dans lequel se déroulait la pièce d'origine, en lui offrant, par le biais de la traduction, la possibilité de plonger dans l'univers vicentin :

> Conditions de la représentation.
> Notre pièce a été conçue pour être représentée, non pas dans un théâtre, mais dans un salon. Il faut imaginer une des grandes salles du palais manuélin de la Ribeira, à Lisbonne, – qui allait être anéanti lors du tremblement de terre de 1755. Le roi est assis au premier rang, entouré de la famille royale, et l'assistance est composée de cette société choisie d'hommes et de femmes que l'on appelait la « cour ». Il est peu probable que la reine, qui relevait de couches, ait été présente aux côtés du roi. Il n'y avait pas de séparation entre la « scène » et le public. Les acteurs évoluaient au fond de la salle, devant les spectateurs, et les décors étaient réduits au minimum[182].

En immergeant le lecteur-cible dans le contexte de représentation de l'époque de cet auto, le traducteur amène le lecteur à une projection du texte qui tente de s'éloigner le moins possible de ce que pourrait donner aujourd'hui une représentation théâtrale, telle qu'elle l'était en 1529. En ayant la possibilité de s'assimiler à un spectateur de l'auto, le lecteur se lie au texte d'origine, en savourant ce que le texte français propose. Le texte s'ouvre sur la contextualisation de l'époque, renfermant la lecture dans ce cadre, au sein duquel la traductrice évolue selon la méthodologie qu'elle s'est fixée. La lecture s'ancre dans la date de la première représentation de l'auto et se dote d'un élément visuel, à imaginer, comprenant le public portugais et le lieu de la représentation. Le traducteur se place au second rang et met la figure de Gil Vicente au centre de la nouvelle lecture. Face à un public ayant des goûts, des habitudes, des modes de vies différents, elle établit la transition en se plaçant dans le sillage de quelqu'un de la même culture que le texte source. Dans ce cas de figure, l'aura du traducteur n'est pas le but envisagé. Elle s'efface devant le texte et se positionne en tant qu'intermédiaire pour fournir un matériau supplémentaire concernant la lecture de Gil Vicente.

III.3 L'intraduisible chez Gil Vicente

182 Paul Teyssier, *Triomphe de l'Hiver & du Printemps*, *op. cit.*, p. 19.

La traduction de Gil Vicente vise un public spécifique. La finalité de cet acte est réalisable à partir du texte des autos, auquel s'ajoutent des éléments extra-textuels intraduisibles par la nature des autos et du public-source, le tout dans l'assimilation littéraire et esthétique d'une culture étrangère. La traduction ne peut reproduire l'essence du texte source et véhicule un intraduisible avec elle. Celui-ci se caractérise par la complexité, soit à donner une juste concordance des occurrences et passages à traduire, soit par l'impossibilité de retranscrire un des ensembles entourant cette herméneutique. Cette impossibilité ne peut se matérialiser. Elle est due à l'espace spatio-temporel dans lequel évoluait le texte source. Cet intraduisible génère un double effet.

Le premier effet est une altération, par l'impossibilité de matérialiser un ou plusieurs éléments du texte original, privant le lecteur de tous les indices cachés dans l'auto. Cet intraduisible ne concerne pas le sens global, mais se manifeste tant dans des éléments extra-textuels que textuels. L'atmosphère de la réception diffère et la lecture est régie par une différentiation avec l'auto original. Les sous-entendus, les expressions typiques de cette époque, et les différents niveaux de compréhension du texte ne pourront trouver une équivalence similaire :

> Il est dans la *Copilçam* quelques énigmes dont les arcanes sont difficiles à percer. Certains de ses passages[183] restent parfaitement hermétiques et on se demande aujourd'hui quel peut bien être ce code que le dramaturge possédait en commun avec tous ceux qui eurent la primeur du spectacle. D'autres encore laissent le lecteur sur sa faim car celui-ci sent intuitivement que quelque chose dans le discours lui échappe. D'autres enfin semblent se révéler dans leur totale transparence. Fort de cette limpidité, le lecteur ne se méfie pas autant qu'il le faudrait. Parfois, sous l'effet conjugué de l'intuition et du hasard, il a la chance qu'une « trouvaille » s'opère qui vient lui mettre la puce à l'oreille. C'est un peu la démarche que j'ai suivie dans le cas présent. Mise en garde par le comportement étrange de ce couple curieux de *Triunfo do Inverno*, qui se prend à se chamailler au lieu d'unir ses efforts contre l'ennemi, je me suis efforcée de trouver à l'ensemble la cohérence qui me paraissait lui faire défaut dans une lecture au premier degré[184].

Si les difficultés de compréhension au sujet de l'entièreté des passages de Gil Vicente posent problème pour le lecteur du texte portugais, y incluant logiquement le traducteur, il va sans dire que le lecteur francophone se trouvera pénalisé dans sa lecture. Les connaissances

183 Il s'agit ici de passages des autos en portugais, l'auto en question sera traduit deux ans plus tard par Paul Teyssier. Olinda Kleiman met en évidence les difficultés de compréhension du lecteur lusophone, rendant encore plus difficile la transmission du « code » du dramaturge dans une autre langue.

184 Olinda Kleiman, « De la boulangère et du forgeron : un exemple de langage érotique dans l'œuvre de Gil Vicente », in *Quadrant*, n° 12, 1995, p. 31.

préalables, liées à « l'intuition » et au « hasard », permettent de délivrer des clés de lecture insoupçonnées au premier abord. Le traducteur, qui doit travailler et retravailler l'auto, aura certes plus de chances de parvenir à surmonter ces obstacles. Sans compter ceux qui lui échapperont, il se retrouve ensuite avec la tâche de les retranscrire pour son lecteur. Dans le cadre d'une analyse, le traducteur peut étayer son travail et donner les clés de compréhension permettant de guider celui-ci. Dans le cadre d'une traduction complète, le travail de guidage ne peut intervenir durant l'ensemble de la lecture. De plus, ce n'est pas le but recherché en premier lieu. Selon son niveau de connaissances de l'œuvre de Gil Vicente, le lecteur aura conscience que des éléments intraduisibles n'auront pu être transmis, la compréhension de l'auto s'étendant bien au-delà du texte :

> La langue de Gil Vicente n'évoque pas seulement la façon de parler et d'écrire de ses contemporains : elle exprime tout un univers. Cette infinie variété de formes, cette diversité d'accents rappellent les foules bigarrées de la Lisbonne manuéline[185].

Le second effet concerne les possibilités que permet cet intraduisible, une fois découvert par le traducteur. En effet, ce qui est implicite dans la pièce peut devenir explicite sous sa plume ou reformulé en un implicite que le lecteur contemporain sera apte à comprendre. L'intraduisible permet au traducteur vicentin d'obtenir des alternatives et d'augmenter le potentiel de sa traduction par la reformulation :

> *Or une traduction peut dire ou nommer ce qui n'avait pas été dit ou nommé dans le texte source tout en y étant fortement présent*, et c'est peut-être ça le plus grand bonheur d'une traduction. C'est peut-être ça « prolonger les métaphores de l'œuvre », métaphores qui ne sont que la pointe émergée de l'iceberg du non-dit, de l'implicite, du textuel non-manifesté, de l'irreprésentable[186].

Dans l'introduction de sa traduction de *Triunfo do Inverno*, Paul Teyssier relève ce double-sens permettant l'expression du langage érotique et carnavalesque[187], avertissant dans son introduction le lecteur de la double lecture qu'il devra effectuer lors de ce passage. Ainsi il se permet de nommer davantage certains éléments de ce double niveau de compréhension dans la pièce :

FORNEIRA : *Se tu não podes andar,*

185 Paul Teyssier, *La langue de Gil Vicente*, *op. cit.*, p. 516.

186 René Agostini, *La traduction n'existe pas, l'intraduisible non plus*, *op. cit.*, p. 30.

187 Olinda Kleiman, *Triomphe de l'hiver et du printemps*, *op.cit.*, p. 11. Dans son analyse de l'échange entre la boulangère et le forgeron, Olinda Kleima parle de « carnaval du langage » pour désigner ce double-sens présent à de nombreuses reprises au sein des autos de Gil Vicente.

Quem te mete vir comigo ?

BOULANGERE : Si je ne puis te mettre en branle,
que viens-tu donc faire avec moi ?[188]

La traduction du verbe « andar » correspond, dans son sens le plus large, à celle du verbe marcher, fonctionner. D'après le *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, il signifie également être avec quelqu'un, dans le sens d'une relation amoureuse : « namorar (com) »[189]. Mais aucune référence n'est établie par rapport à un possible sous-entendu érotique. C'est le public de l'époque qui comprend la signification détournée que revêt ce verbe dans le sens de fonctionner, en référence à l'anatomie du forgeron. L'emploi du verbe fonctionner aurait pu remplir ce double-rôle[190], mais n'aurait pas semblé évident pour le lecteur, qui pourrait ignorer le jeu de mots. Paul Teyssier prend le parti de rendre le vers bien plus explicite pour le lecteur avec l'équivalence « mettre en branle », dont le double-sens est accessible et équivoque dès la première lecture pour le lectorat d'aujourd'hui. La complicité de Gil Vicente envers son public doit pouvoir suivre son cours par le moyen des choix lemmatiques du traducteur, créant par là une complicité entre lui et son lecteur, au travers d'un nouveau-type de réception :

> Quelle que soit l'incertitude fatale de ce fond entre l'émission de l'écrivain, la réception côté lectorat du texte source, la réception côté traducteur et la réception côté lectorat de la traduction, il n'y a que ça, la forme ou les formes, comme clé, et c'est une clé mal ajustée, un peu tordue, faussée, voire corrompue[191].

Si l'intraduisible est présent dans l'ensemble de la production de Gil Vicente, le traducteur ne peut tout en déceler ni tout révéler dans son travail. L'intraduisible est une constante de toute production littéraire et se retrouve dans la traduction :

> Le concept d'intraduisibilité découle du rejet de toute idée d'universalité. Cette réticence à la traduction se manifeste également dans une certaine tendance à penser moderne qui, à partir de l'idée de la problémacité de la communication interhumaine et de la difficulté à exprimer ce qui nous arrive, émet des réserves sur la possibilité de traduire[192].

Ce que le traducteur permet de révéler et qui était implicite dans le texte source peut laisser place à un autre élément, que ne pourrait traduire le lecteur. L'intraduisible traduit

188 *Ibid.*, v. 1278-1279.
189 *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 2004, p. 97.
190 Selon la définition donnée par la CNRTL, fonctionner désigne « une activité d'ordre non mécanique », url : https://www.cnrtl.fr/lexicographie/fonctionner.
191 Réné Agostini, *La traduction n'existe pas, l'intraduisible non plus*, *op. cit.*, p. 39.
192 Irena Kristeva, *Pour comprendre la traduction*, *op. cit.*, p. 62.

permet d'expliciter les divers sens que peuvent prendre certains passages du texte, mais il doit être écrit, soit de manière explicite par le traducteur, soit en complémentarité avec le lecteur[193]. Ne pouvant tout traduire de ces éléments, la traduction se révèle imparfaite dans le sens où elle devrait être perçue comme une fidèle restitution de l'auto. La traduction est du fait d'une personne, de son objectivité, mais aussi de sa subjectivité et ne peut, en tout état de cause, être rationnelle :

> Le traducteur de théâtre est un être à double face : il veut servir un art collectif, mais travaille souvent en solitaire. Le traducteur de théâtre doit naviguer entre ces deux pôles. Les traductions à plusieurs me semblent salutaires pour aider les traducteurs qui sortent ainsi de leur isolement[194].

La traduction collective permet de réduire les problèmes de compréhension, mais aussi de relativiser la subjectivité du traducteur. Ce type de traduction est encore inédit dans les écrits vicentins. Seuls les travaux effectués au préalable sur l'auteur, par le traducteur ou d'autres vicentistes, permettent de créer un intermédiaire entre l'activité solitaire et une traduction à plusieurs. En s'appuyant sur les données existantes, le traducteur peut éviter l'isolement et l'échec face à l'intraduisible grâce aux travaux et traductions précédentes.

L'intraduisible linguistique n'est pas absolu chez Gil Vicente. Le jeu des équivalences permet au traducteur de retransmettre sa compréhension herméneutique et de l'expliciter en invitant le lecteur à prendre son point de vue :

> Rappelons l'une des caractéristiques les plus importantes de l'activité traduisante : la possibilité qu'a le traducteur de faire preuve d'inventivité et de créativité. […] La démarche du traducteur est éminemment *réflexive*[195].

L'intraduisible culturel s'apparente à une non-traduction. Retranscrire l'atmosphère durant les représentations ne peut se concrétiser par le biais de l'écriture. Les aspects visuels de la représentation, l'ambiance propre à un espace-temps géographique précis, ne peuvent être traduits. Face à l'indescriptible, principalement par manque de données, le traducteur

193 Le caractère spécifique du lecteur de Gil Vicente permet d'envisager la possibilité qu'il connaît les différents contextes de l'époque. Il peut également avoir connaissance d'écrits concernant l'auteur et en posséder une idée préétablie. Ainsi, ses expériences concernant l'auteur permettent de renforcer la lecture de l'auto et d'intégrer à sa lecture les éléments intraduisibles que contiennent l'œuvre.

194 Huguette Hatem, « Une traductrice de théâtre face aux éditeurs, hier et aujourd'hui », in *Traduire le théâtre*, *op. cit.*, p. 181-191 p. 190.

195 Lance Hewson, « L'intraduisible : au-delà de l'échec programmé », in *L'intraduisible. Les méandres de la traduction*, *op. cit.*, p. 29.

vicentin doit se résoudre à faire l'impasse sur cet élément, pourtant principal dans la réception des autos :

> Comment font les traducteurs, se demandait Ricœur, pour « traduire l'intraduisible » ? La question, on l'a compris, est moins, dans ce cas précis, *comment* traduire, mais *que* traduire puisqu'il s'agit moins que jamais de mots, ni même de sens, mais de suggestions de jeu, d'expression sonore et gestuelle, que la traduction va nécessairement verrouiller[196].

S'inscrivant dans une autre temporalité, le texte ne peut véhiculer la totalité des informations de son époque. Certains éléments culturels, tels que les jeux de mots, s'incluent dans cette non-traduction. Les sous-entendus qui jaillissaient directement au sein du public et déclenchaient une réaction sans concertation, par la compréhension instantanée de l'implicite, obligent le lecteur à se resituer dans un cadre dédié lors de sa lecture.

Si le traducteur tente de reconstituer cet intraduisible, qui s'opère pour le public portugais de l'époque, il faut aussi que, de l'autre côté du livre, le lecteur se positionne de façon à se préparer pour rechercher et déclencher les mécanismes de compréhension de cet implicite. Ce qui s'effectue naturellement dans l'auto original, par la culture de l'époque en adéquation avec la représentation théâtrale, nécessite ici une préparation préalable. Cela permet de saisir les jeux de mots et les subtilités herméneutiques, pour réussir à restituer un intraduisible véhiculé par le texte. Il sera traduit par la compréhension du lecteur. Ainsi Paul Teyssier remarque, à juste titre, dans l'introduction de *La plainte de Marie la Noiraude* :

> Cette œuvre permet ainsi de conjurer et d'exorciser le drame que l'on est en train de vivre, en éliminant d'une certaine façon la souffrance et la mort : telle est sa signification profonde. Les contemporains, qui avaient sous les yeux le spectacle de la famine, ne pouvaient pas ne pas ressentir cet effet de purification, j'allais dire de « catharsis ». Mais les lecteurs qui, comme nous, en prennent connaissance longtemps après, n'en perçoivent que l'un des côtés, et risquent de laisser passer l'essentiel[197].

Par la manière dont le traducteur le reproduit, ce sera au lecteur de déchiffrer cet intraduisible et de venir à bout de cette lecture multiple, lui permettant d'accéder au sens entier du passage, dans un acte personnel. Dans cet auto, les rues traversées par Maria, ainsi que les vins mentionnés, sont facilement imagés dans l'esprit du public de la cour, qui perçoit cette atmosphère qui entoure la plainte de la protagoniste et qui échappe aux lecteurs actuels.

196 Françoise Decroisette, « Uh, Che mai ha detto ! ». Traduire la langue-corps du théâtre », in *Traduire le théâtre*, *op. cit.*, p. 19-40, p. 33.
197 Paul Teyssier, « Introduction », *La plainte de Marie la Noiraude*, *op.cit.*, p. 10-11.

L'étalonnage de la compréhension part d'un élément non transcrit par le texte original que le traducteur, dans sa compréhension de l'auto, remet dans la traduction qu'il fournit, ainsi que dans l'introduction et autres notes du livre et que le lecteur, par son immersion, doit percevoir :

> Gloser consiste donc à utiliser du langage pour traiter d'un mot qui mérite une explication ; en d'autres termes, cela consiste à insérer un élément, parfois via du métalangage, facilitant notre compréhension. En traduction, ces fonctions sont traditionnellement remplies par la note du traducteur ou par le processus d'incrémentialisation[198].

Les sous-entendus présents dans le texte vicentin ne sont accessibles qu'au lecteur averti et possédant les compétences préalables pour saisir la portée intégrale du texte traduit. Le traducteur se retrouve à recontextualiser et à amener le lecteur au plus près de ces éléments qui ne peuvent s'écrire et sont partie intégrante de l'auto. Quelque soit le produit final de la traduction, celui-ci différera obligatoirement de l'auto original. La traduction de l'intraduisible par ce fait est impossible, si le but en est la retransmission identique dans une nouvelle langue et une nouvelle culture d'arrivée. Cet échec est une donnée propre à toute traduction et ne peut, en tant que tel, être considéré ainsi. La traduction ne peut livrer la même authenticité et se démarque du texte source. Les intraduisibles herméneutiques ou contextuels en sont partie intégrante. Au traducteur de les assimiler à son travail et d'en fournir l'équivalence subjective qu'il jugera comme étant la plus apte pour le lecteur. Ce dernier, à moins de se confronter également au texte source, n'aura pas conscience de cet intraduisible lors de la réception de la pièce. Selon ses critères de lecture, il sait qu'un différentiel entre l'original et la traduction, qui ne peut être combler, existe.

L'échec traductif linguistique n'a pas cours chez Gil Vicente[199]. Les manques idiomatiques face à un terme spécifique peuvent trouver une équivalence pour le traducteur. Selon la méthodologie d'écriture, celle-ci ne sera pas forcément intégrée dans le texte :

> Les traducteurs se plaignent souvent des difficultés qui proviennent des lacunes lexicales (mots ou expressions) que présente la langue-cible par rapport à la langue-source. Car, même au cas où le lexique de la première est deux fois plus riche que celui de la

198 Najet Bouthmgharine Idyassner, « La glose sur l'emprunt : une solution à l'intraduisible ? », in *L'intraduisible. Les méandres de la traduction*, *op. cit.*, p. 378.

199 Il s'agit d'un constat global. Il se peut que certains termes en particulier ne puissent être traduits malgré une équivalence pouvant s'en rapprocher. Mais dans ce cas de figure, l'intraduisible parvient à être évité par le sens donné au passage dans lequel se situe, évitant ainsi de dénaturer le sens du texte.

> deuxième, on est souvent confronté à des manques provenant tant de la différence des cultures concernées que de la logique interne de chaque langage[200].

Dans le cadre de la traduction théâtrale, du rythme, de la versification, etc., il se peut que l'équivalence ne corresponde pas à l'harmonisation globale du texte ou à un terme spécifique. Selon les éditions, elle sera le plus souvent mise en annotation. L'équivalence aura lieu dans la globalité du passage, afin de pallier cette impossibilité de fournir une occurrence similaire :

> Page 205. I. Le texte porte ici un jeu de mots intraduisible : « *Muger* quiere dezir *moleja* » (*mojela* : « délicatesse, faiblesse ») ; ce jeu de mot est transposé du latin : « *Mulier* vero a *mollitie* » (saint Isodore, *Etymologiae*, XI, II), « Femme (*mulier*) vient de faiblesse (*mollities*) »[201].

Face aux défis à surmonter, une formulation équivalente est toujours proposée, avec la restitution du sens comme objectif principal. Les archaïsmes et autres expressions, intraduisibles en première lecture, permettent d'augmenter la créativité du traducteur[202]. Régir l'intraduisible herméneutique vicentin est possible grâce à des « ajouts compensateurs »[203], adjuvants à la lecture ou dans les recherches sur l'auteur.

L'intraduisible intervient également dans la perte engendrée lors de la mise en écriture de l'accentuation de certains types théâtraux[204] et des chants présents dans les autos. Dans cette restitution de la musicalité par l'écriture, le traducteur est confronté à plusieurs éléments qu'il ne peut assumer :

> Le traducteur doit-il renoncer à traduire certains passages, qui soulignent une variation accentuelle propre à la langue étrangère et donc *a priori* intraduisible ? Quels sont ces recours lorsqu'il se trouve dans une situation où il lui faut « traduire du "deux fois étranger" » (Antoine, 2004 : 127-128)[205].

---

200 Tashin Yücel, « De la traduction et des contextes socio-linguistiques », in *D'une langue à l'autre, essai sur la traduction littéraire*, Magdalena Nowotna (dir.), Monts, Aux lieux d'être, 2005, p. 75.

201 Paul Teyssier, *Auto de La Sibylle Cassandre*, *op. cit.*, p. 887. Teyssier traduit le vers en question par : « la femme, c'est le sexe faible ! ».

202 La traduction de certaines expressions par Paul Teyssier dans *La Barque de l'Enfer* illustre les difficultés de traduction et d'adaptation, nécessaires afin de permettre au lecteur de comprendre le lexique employé par Gil Vicente. La note de bas de page du vers 342, p. 61, en est un cas concret.

203 Lire à ce sujet l'article de Mathilde Fontanet, « La gestion de l'intraduisible : le processus de décision », in *L'intraduisible. Les méandres de la traduction*, *op. cit.*, p. 82. L'analyse contextuelle, la perception du texte par le traducteur, etc., permettent de restituer les éléments souhaités. « L'intraduisible, loin d'être perdu, trouve une nouvelle expression », p. 94.

204 Les bergers qui s'expriment en sagayais, les juifs et les expressions archaïques, etc., autant de types utilisés par Gil Vicente et possédant chacun une fonction particulière pour s'exprimer. L'accentuation des mots lors de la représentation est un élément supplémentaire, propice à déclencher la réaction espérée par l'auteur.

En effet, les possibilités d'indiquer et de modifier la lecture sont minimes. Le traducteur peut jouer avec l'aspect visuel lors de l'écriture de la didascalie annonçant le début du chant et mettre en italique le passage chanté, afin d'établir un effet de contraste[206]. Cette modification visuelle permet d'indiquer au lecteur qu'il doit adopter une attitude différente, mais ne peut retranscrire davantage ce nouveau rythme. La sonorité des instruments présents dans l'auto ne peut être retranscrite, tout comme l'air de la chanson, propre à l'époque de Gil Vicente. Le lecteur est dépourvu de ces sensations par les limites du texte. À ses connaissances sur l'auteur doivent s'ajouter celles sur les musiques portugaises et castillanes du XVI[e] siècle, s'il veut saisir la pleine mesure du texte :

> O acompanhamento por música das ações e das palavras no teatro é mecanismo de que o espetáculo teatral não prescindirá nos séculos seguintes. Gil Vicente irá incluí-lo nas suas obras de modos variados e imporá também uma nova função da música no teatro, memória talvez do que acontecia nos serões : o remato de espetáculo[207].

L'impossibilité de transposer l'élément musical prive le lecteur d'informations sur le texte que le traducteur peut rétablir dans le péritexte. Le choix des chansons et leur tonalité ajoutent des informations supplémentaires sur les personnages :

> Alors qu'Inês, par deux fois, chante des chansons espagnoles à la mode, celle qu'ils [les deux juifs] entonnent aux v. 647-651 appartient au vieux fonds archaïques des *cantigas paralélisticas* portugaises, tout comme la chanson qui clôt le mariage d'Inês rappelle les *cantigas de amigo*[208].

Cette indication du traducteur permet de gommer au maximum la frontière entre la scène et le texte. Les chansons du passé se rajoutent à la caricature des Juifs dans l'auto, par leur phrasé et leurs actions. Par les moyens mis en œuvre face à cet intraduisible, le traducteur parvient à faire entendre au lecteur l'essence et l'importance des passages musicaux, tout en étant limité dans son action :

> L'accent étranger proprement dit désigne la manière dont un locuteur réalise différemment les phonèmes du système propre à la langue étrangère. De surcroît, l'accent

205 Corinne Wecksteen-Quinio, « Comment traduire les accents », in *L'intraduisible. Les méandres de la traduction*, *op. cit.*, p. 278.

206 Dans *La farce de Inês Pereira*, Bernard Martocq use la didascalie déjà présente dans l'édition de 1562 lorsque Latão commence son chant au vers 647, p. 139. Afin de marquer la différence de ton et de rythme, le passage est en italique, modifiant visuellement la lecture.

207 José Camões, « O papel da música no teatro de Gil Vicente », in *Compêndio de Gil Vicente*, *op. cit.*, p. 434.

208 Bernard Martocq, *La farce de Inês Pereira*, *op. cit.*, p. 84.

étranger fait référence par extension de sens à des divergences audibles dans la façon de parler de sujets appartenant à une même communauté linguistique[209].

La sollicitation de l'imagination auditive pousse le lecteur, en terme générique, à s'imaginer et à contextualiser une chanson ou un accent qu'il n'est pas en mesure de connaître. La lecture silencieuse modifie l'oralisation du texte et de sa mise en voix. Elle suggère une capacité à se projeter dans une nouvelle dimension pour obtenir un ressenti différent entre le texte parlé et le texte chanté, comblant la distanciation véhiculée par l'intraduisible.

III.4 Les retraductions vicentines

Les retraductions sont partie intégrante du panorama des traductions françaises de Gil Vicente. Sur les autos ayant fait l'objet d'une traduction, six ont été retraduits[210], dont une deuxième retraduction pour *auto da Barca do Inferno* :

Titre original	**Première traduction**	**Retraduction**
Auto da Barca do Inferno	*La Barque de l'Enfer*, par Claude-Henri Frèches, 1955	*Moralité de la Barque de l'Enfer,* par Andrée Crabbé Rocha[211], 1958 *La Barque de l'Enfer*, par Paul Teyssier, 2000
Auto da Barca da Glória	*Moralité de la Barque de la Gloire*, par Andrée Crabbé Rocha, 1958	*Auto de la Barque du Paradis*, par Paul Teyssier, 1983

209 Jean-Marc Chadelat, « God pless your Majesty : la traduction des accents dans *Henry V* », in *Argots, langue familière et accents en traduction*, Fabrice Antoine (dir.), Villeneuve d'Ascq, Université Charles de Gaulle Lille 3, 2004, p. 89.

210 L'impossibilité de trouver la première traduction de l'*Auto da alma* a exclu cet auto de ce tableau car aucune comparaison ne peut en être effectuée. Seule la version consultable, de la même traductrice sera étudiée. Vu que la même personne était en charge de ce travail, il est raisonnable d'analyser cet auto sous le prisme d'une traduction bien que ce travail ait pu servir de base à cette nouvelle traduction. De plus, il s'agit de l'unique version traduite de cet auto auquel le lecteur peut avoir accès. Ce cas de figure la place en tant que traduction par sa singularité. Le nombre de retraductions examinées sera, par conséquence, porté à cinq dans cette étude.

211 La traduction des *Barques* d'Andrée Crabbé Rocha sous ce format de trilogie prend sens dans la prise en compte globale des œuvres vicentines. Lors de l'examen particulier des retraductions, les deux autos retraduits le seront de manière indépendante, oblitérant la cohésion des trois autos voulue par Crabbé Rocha. Comme l'analyse portera sur l'herméneutique et s'effectuera en comparaison avec les traductions similaires, cette séparation se justifie.

Farsa chamada 'Auto da Índia'	*Les Indes*, par Claude-Henri Frèches, 1956	*Farce de l'Inde*, par Gilles Del Vecchio, 2016
Farsa de Inês Pereira	*La Farce de Inês Pereira*, par Bernard Martocq, 2011	*Farce de Inês Pereira*, par Rosa Maria Fréjaville, 2016

Le terme de retraduction[212] ou nouvelle traduction[213] peut sembler dépréciatif, car aucune nouvelle version traduite d'un auto de Gil Vicente n'a été qualifiée comme telle et chaque retraduction est toujours présentée en tant que traduction et non sous l'appellation nouvelle traduction. En rechercher l'intérêt est légitime étant donné qu'une traduction existe déjà. Par le caractère immobile du texte original, peu d'éléments novateurs vont y être présents, d'autant que le texte théâtral n'est pas propice à la digression en traduction. D'autant plus que les traducteurs en question sont presque tous des vicentistes et ont conscience des travaux effectués par le passé. Néanmoins la retraduction apparaît comme une œuvre nouvelle pour le lecteur pour différents critères. Elle peut se définir comme suit :

> La retraduction est une lecture, une interprétation et une mise en langage. Une nouvelle lecture qui aboutit à une interprétation, qui pourrait être nouvelle, du moins par rapport à certaines conceptions. Une mise en langage qui est certainement différente et qui la distingue de l'ancienne. Retraduire, c'est donner une autre couleur au texte original ou lui redonner vie pour qu'il perdure à travers le temps[214].

Au vu du nombre d'autos écrits par Gil Vicente, la retraduction d'une pièce pose le débat de la pertinence par rapport à la production existante de l'auteur. Il aurait pu faire davantage sens de fournir une traduction d'un auto inédit en langue française. D'autant plus que « le retraducteur a toujours l'avantage de ne pas partir en *terra incognita* »[215]. La retraduction prend place dans un rapport d'équivalences avec une traduction existante,

212 Yves Chevrel précise que le terme retraduction « est un terme d'usage universitaire, qui n'est guère employé par ceux qui tentent une nouvelle traduction », dans son article « Introduction : la retraduction », in *La Retraduction*, Robert Kahn et Catriona Seth (dir.), Mont Saint-Aignan, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2010, p. 11.

213 Enrico Monti écrit au sujet de ce terme « force est de constater que le monde éditorial fuit cette définition, en lui préférant de manière systématique l'expression "nouvelle traduction", dans la volonté manifeste de souligner la nouveauté de l'opération », dans l'introduction de « La retraduction, un état des lieux », in *Autour de la retraduction : perspectives littéraires européennes*, Enrico Montin et Peter Schnyder (dir.), Paris, Orizons, 2011, p. 12.

214 Lilia Belraïef, « La retraduction, ou le langage remis à jour », in *Atelier de traduction. Dossier : la traduction caduque, retraduction et contexte culturel II*, Muguraş Constantinescu et Elena-Brânduşa Steiciuc (coord.), n° 16, 2011, p. 51.

215 Robert Kahn, « La retraduction », in *Histoire des traductions en langue française, XX^e siècle, 1914-2000*, *op. cit.*, p. 330.

démontrant soit de la méconnaissance des traductions passées, soit de la volonté de ne pas établir de lien entre les deux autos traduits.

Retraduire un texte peut s'expliquer selon différents facteurs dans le cas des autos de Gil Vicente. Entre le fait que la traduction paraisse au Portugal ou en France (les traductions de *La Barque de l'Enfer*), que le texte se présente sous une forme différente, en prose ou en vers (*Les Indes* et *Farce de l'Inde*), la retraduction, la plupart du temps, peut se justifier par le besoin d'actualiser le texte français :

> Alors que les originaux restent éternellement jeunes (quel que soit le degré d'intérêt que nous leur portons, leur proximité ou leur éloignement culturel), les traductions, elles, « vieillissent ». Correspondant à un état donné de la langue, de la littérature, de la culture, il arrive, souvent assez vite, qu'elles ne répondent plus à l'état suivant. Il faut, alors, retraduire, car la traduction existante ne joue plus le rôle de révélation et de communication des œuvres[216].

Ce renouvellement communicatif prend place grâce au travail des éditions publiant ces retraductions. Par exemple, le public familier de la collection de la Pléiade, des éditions Gallimard, n'est certainement pas au fait qu'il existe une traduction antérieure de la *Barque du Paradis* et il est probable qu'il n'est pas dans son intention de se renseigner sur ce sujet[217]. Les premières traductions françaises peuvent être difficiles à retrouver. Dans le doute d'une première traduction efficace, car traduire Gil Vicente nécessite des compétences spécifiques et une connaissance approfondie des schémas d'écriture du dramaturge, la maison d'édition se tourne vers des universitaires et vicentistes confirmés, afin de proposer une traduction solide, en conformité avec leur ligne éditoriale, comme l'ont fait les éditions Chandeigne :

> La seconde moitié du XX^{e} siècle et son lot de mutations tendent à démontrer que la place du traducteur universitaire dans le monde éditorial évolue. […] les traducteurs professeurs s'affranchissent de cadres et d'impératifs, souvent intériorisés, qui purent être perçus comme sclérosants, et deviennent peu à peu des recrues de choix pour les éditeurs généralistes[218].

La notion géographique et le volume d'ouvrages disponibles des premières traductions expliquent aussi le besoin de fournir une nouvelle traduction. Le vieillissement de

216 Antoine Berman, « La retraduction comme espace de la traduction », in *Palimpsestes*, 4, 1990, p. 1.

217 Cette édition de la collection de la Pléiade a pour but de faire découvrir les auteurs que l'éditeur attribue au Siècle d'or espagnol. Dans le contexte de cette découverte, apporter une nouvelle traduction d'un auto prévaut sur la réédition d'une traduction existante et pouvant ne pas être en adéquation avec la volonté éditoriale, ainsi qu'envers les attentes du lectorat.

218 Françoise Wuilmart, « Traducteurs et Traductrices », in *Histoire des traductions en langue française, XX^{e} siècle, 1914-2000*, *op. cit.*, p. 205.

la langue n'est pas un argument recevable au vu des dates des traductions et du vocabulaire employé, le traducteur tentant d'amener son lecteur vers le texte et non l'inverse. Les éditions des années 50 ont été publiées au Portugal. Leur diffusion en France fut restreinte et il est envisageable qu'un nombre réduit de lecteurs y eût accès. À cela s'ajoute les analyses effectuées par les vicentistes français qui n'en étaient qu'à leurs débuts.

La réponse à une demande, existante ou à créer, explique ce renouveau d'un auto déjà traduit. D'autant qu'aujourd'hui, les trois autos des années 1950 ne sont pas accessibles au grand public. Ils ne sont disponibles que dans un nombre minime d'universités françaises et portugaises[219] et la Bibliothèque Nationale de France n'en possède aucune copie. Fournir une nouvelle traduction permet de s'adresser à une nouvelle audience, tout en apportant une vision actuelle de l'œuvre, s'ajustant au public visé :

> D'un point de vue pratique, on se demandera comment telle ou telle innovation ou telle absence de changement reflète un état temporaire de langue, une relation de pouvoir, une connaissance transitoire de l'autre, etc. Si l'on étudie deux ou trois traductions d'un même document, cela apparaîtra peut-être plus évident, surtout si elles se présentent comme des retraductions[220].

La retraduction permet de mettre en évidence le rôle du traducteur, son évolution et son interprétation. Mis à part le cas de *La Farce de Inês Pereira*, dont cinq ans séparent les deux traductions, et le cas particulier de *Trilogie des Barques*, chaque retraduction est séparée par des décennies, pouvant aussi justifier ce besoin de réadapter ces textes :

> On a estimé à une trentaine d'années environ la durée de vie d'une traduction d'une grande œuvre, il s'agit là d'une durée de vie moyenne, proche de celle des éditions scientifiques de références de grands textes littéraires, et qui recouvre une variété considérable de cas et de durées réelles[221].

L'aura du théâtre vicentin et de son auteur justifie ces autos comme œuvres entrant dans la catégorie des « grandes œuvres ». Surtout que la fonction du traducteur n'est pas la même : au texte brut et sans commentaire succèdent les traditions accompagnées de commentaires et notes explicatives. L'implication est autre et dans la prise en compte globale

219 Il est apparu, dans les recherches effectuées, que la plupart des universités ne possèdent pas de traductions de Gil Vicente de cette période. Les universités de Paris, Bordeaux et de Strasbourg en France (source : SUDOC) et les universités de Coimbra et Lisbonne au Portugal (recherches sur place et dans les catalogues en ligne), sont les seules à posséder ces textes.

220 Jean Peeters, « Sociolinguistique et sociologie de la traduction », in *Traduction & Paratraduction*, mis en ligne le 9 février 2009, http://webs.uvigo.es/paratraduccion/index.html, p. 58.

221 Robert Kahn et Catriona Seth, « Avant-propos : une fois ne suffit pas », in *La Retraduction*, *op. cit.*, 2010, p. 8.

du livre, le lecteur se retrouve face à une nouvelle traduction, adaptée à différents types de lectorat, favorisant son immersion au sein de l'univers vicentin. Le lecteur des premières traductions trouve, s'il est face à ces nouvelles traductions, un matériau supplémentaire, l'aidant dans sa compréhension du texte et susceptible de l'amener à mieux discerner les éléments cachés que ne livre la lecture unique du texte théâtral.

Dans le cas de Gil Vicente, les nouvelles traductions ne mentionnent aucunement celles effectuées précédemment. Au vu de leurs travaux et connaissances, il est presque certains que les retraducteurs ont connaissance de leur existence. La différence des titres traduits montre la volonté de créer une nouvelle traduction qui se détache de la première, mettant en évidence l'indépendance du traducteur dans son travail par rapport au texte de son prédécesseur. L'absence de mention indique qu'elles se situent indépendamment de ce qui a déjà été fait. Les premières traductions ne sont pas prises en compte dans l'analyse. Aucun travail de correction ou d'amélioration de la version antérieure n'est présent, ni même mentionné dans les autres écrits académiques et scientifiques, prouvant la scission entre les traductions et le travail de recherche sur Gil Vicente. La nouvelle traduction apparaît comme un texte unique, conditionnant le travail de la personne en charge et occultant ce qui fut établi précédemment :

> Ce qu'il y avait à dire pour l'écrivain n'aura pas été dit. Ce qu'il y a à traduire est donc, si l'on s'en tient aux mots, aux phrases, en-deçà de ce qu'il y a à dire. Mais ce qu'il y avait à dire qui n'a pas été dit par l'écrivain, qui est au-delà des mots et s'y reflète un peu quand même, c'est toujours là, ça se balade dans le texte qui travaille le traducteur et que le traducteur travaille. C'est ainsi que tout texte peut être retraduit, à l'infini, avec plus ou moins de bonheur[222].

C'est la subjectivité du traducteur, son apport personnel et sa compréhension du texte qui font face au lecteur. La traduction précédente n'a pas servi d'appui dans sa démarche traductologique. Si, dans la prise en compte globale et chronologique des autos traduits, il s'agit de retraductions, il en est autrement pour le traducteur et la démarche qu'il effectue, situant le texte traduit dans une autre dimension, plus dense et travaillée, dans laquelle son apport personnel présente un texte nouveau au lecteur.

L'angle selon lequel s'appréhende la seconde ou troisième traduction d'un auto la place en tant que retraduction ou traduction à part entière, étant donné les différences entre les deux ouvrages dans leurs formes, leurs présentations, leurs visibilités, leurs réceptions, etc.

222 René Agostini, *La traduction n'existe pas, l'intraduisible non plus*, *op. cit.*, p. 30.

Dans la considération de tout ce qui a été fait comme travaux, celle-ci se place comme élément supplémentaire à un travail déjà existant. Elle fournit un élargissement culturel, commencé avec la première traduction, qui a préparé ce terrain par son existence dans la bibliographie vicentine. Dans la considération où chaque travail est étudié de manière séparée, elle se distingue. Certes le texte source est le même mais il est, dans cette nouvelle traduction, situé dans une réception très différente de l'initiale. La finalité des deux traductions est radicalement différente. L'une offre un texte brut, laissant le lecteur au dépourvu et davantage destiné à être porté sur scène. L'autre met en condition le lecteur, l'invite à comprendre le texte et à suivre son rythme au-travers de la langue de Gil Vicente. La traduction est figée dans un cadre spatio-temporel, dans un moment précis du temps, permettant ce que Mavrodin appelle une « série ouverte »[223], à savoir une traduction qui peut laisser place à d'autres travaux, car elle n'est pas la conclusion d'une œuvre, mais une réponse apportée à un moment donné :

> Quelles que soient les raisons de la retraduction, nous pouvons souligner qu'elle assure la continuité traductive d'un texte original et la survie d'une œuvre, à travers les époques. La retraduction maintient vif l'intérêt du lecteur-cible envers un certain ouvrage[224].

Si le texte de Gil Vicente est immuable et fait autorité, il est nécessaire de vérifier si certaines traductions servent de modèles. La première traduction de Paul Teyssier pour les éditions Chandeigne, possède le profil de modèle. Les traductions qui suivirent, au sein de cette maison d'édition, continuèrent à suivre le modèle de traduction fourni par *La plainte de Marie la Noiraude*. Ce choix, décidé au préalable, permet une cohérence dans la présentation de ces traductions :

> Sans qu'il y ait eu d'entente préalable sur ce point, les deux premiers ouvrages publiés dans la collection, sous la signature de Paul Teyssier, ont fourni une canonique, plus ou moins fidèlement suivie dans les ouvrages ultérieurs[225].

Mis à part le modèle établi par Paul Teyssier, il apparaît qu'il n'y a pas un modèle type sur lesquelles les traductions s'appuient, mais plutôt qu'elles sont conditionnées par leur

223 Irina Mavrodin, *Despre traducere, c'est nous qui traduisons*, Cracovie, Scrisul Românesc, 2006, p. 29.

224 Alina Tarău Antonesei, « La traduction et la retraduction de la nouvelle *Le colonel Chabert* dans l'espace roumain », in *Atelier de traduction. Dossier : la traduction caduque, retraduction et contexte culturel II*, Muguraş Constantinescu et Elena-Brânduşa Steiciuc (coord.), n° 16, 2011, p. 40.

225 Olinda Kleiman, « Oralité, équivocité, théâtralité : *La Farce des muletiers* de Gil Vicente », in *Traduction et lusophonie, Trans-actions ? Trans-missions ? Trans-positions ?*, *op. cit.*, p. 131.

époque ou leurs éditions, expliquant ainsi les similitudes dans la manière de présenter et de traduire le texte. Les modèles de traductions peuvent se classer en quatre groupes :

⇒ le texte brut, en prose : *Le Mystère de la Visitation* de Mme Babillot, *La Barque de l'Enfer* et *Les Indes* de Claude-Henri Frèches, *Trilogie des Barques* d'Andrée Crabbé Rocha.

⇒ le texte en prose classifiant Gil Vicente comme auteur du Siècle d'or espagnol : *Auto de la sibylle Cassandre*, *Auto de la Barque du Paradis* et *Tragi-comédie de Don Duardos*, de Paul Teyssier.

⇒ le respect de la structure du texte source et de la traduction : *La plainte de Marie la Noiraude* de Paul Teyssier, *La farce des muletiers* d'Olinda Kleiman, *Le jeu de la foire* et *Le jeu de l'âme* d'Anne-Marie Quint, *Triomphe de l'Hiver & du Printemps* et *La Barque de l'Enfer* de Paul Teyssier, *La Farce de Inês Pereira* de Bernard Martocq.

⇒ les retraductions par des universitaires n'étant pas spécialistes de Gil Vicente : *Farce de Inês Pereira* de Rosa Maria Fréjaville, *Farce de l'Inde* de Gilles Del Vecchio[226]

L'absence d'un modèle sur lequel se baser et les différentes catégories auxquelles peuvent être rattachés les autos traduits expliquent l'existence de retraductions et l'apport qu'elles offrent au lecteur.

IV/ Lectorat et finalités de la traduction

IV.1 Le public et le lecteur unique

Le texte revêt une importance capitale dans la traduction, devenant le seul matériau tangible entre le lecteur, seul dans son acte de lecture, et les autos vicentins. Le processus du traduire, pour reprendre la formulation de Henri Meschonnic, annule le support premier de la représentation qui doit se substituer à l'imaginaire du lecteur moderne, dépourvu d'indications sur les représentations scéniques de l'époque[227].

226 Actuellement enseignants-chercheurs à l'Université de Saint-Etienne, la traduction de ces deux autos est l'unique travail effectué sur Gil Vicente par ces deux traducteurs. Cela ne remet pas en cause leurs compétences pour traduire cet auteur mais montre leur singularité en comparaison des écrits effectués par les autres traducteurs.

227 L'absence de connaissances sur les modalités de représentations de certains autos, du jeu des acteurs, couplée à l'absence de description des représentations dans les éditions présentant les traductions de Gil Vicente, oblige le lecteur à deux possibilités : soit la poursuite de recherches complémentaires sur les représentations théâtrales à la cour du Portugal afin de se figurer au mieux le décor dans laquelle évolue l'auto qu'il lit, soit il laisse à son imagination le choix de la représentation qui lui semble la plus à-même dans sa perception de la pièce.

Le traducteur s'approprie le texte, le rend malléable et le retranscrit selon les règles et les objectifs qu'il se fixe. Selon son choix, ou celui de la politique éditoriale, le lecteur sera au fait de la méthodologie employée. Ainsi, en plus du texte sous une langue nouvelle, le lecteur peut se confronter à la vision du traducteur et à son éthique de travail. Il est inclus dans la réflexion globale et dans la visée que le traducteur confère à son texte. Il devient une part inhérente, bien que non encore active, de l'acte de traduire, car appartenant à l'horizon voulu par le traducteur. La prise en compte du public-cible et de ses critères de réception est visible. Il ne s'agit pas de traduire uniquement pour son propre intérêt, mais également dans le but de répondre à une demande existante.

Le lectorat vicentin, au regard des différentes éditions et de leurs stratégies de vente, est identifiable et se divise en quatre parties : (1) le lecteur se trouvant dans une position sociale ou professionnelle semblable au traducteur, appartenant au milieu universitaire ou en lien avec les études théâtrales, culturelles[228], (2) l'étudiant, ou une personne dans la même posture, qui trouvera un intérêt particulier à étudier Gil Vicente ou un pan de la littérature, (3) le lusophone en quête de contenu supplémentaire, (4) le lecteur néophyte[229] pouvant s'intéresser au dramaturge portugais. Cependant, il ne s'agira pas d'un lecteur lambda : les éditions françaises de Gil Vicente se retrouvent dans les librairies spécialisées, les bibliothèques universitaires, les fondations culturelles et les rayonnages spécifiques (littérature portugaise, théâtre du XVI^{e} siècle, etc.). Il est rare que ce soit par un hasard fortuit qu'un lecteur lira une traduction de Gil Vicente. Le rôle de l'éditeur est également déterminant vis-à-vis du public. Les éditions se destinent à un public universitaire (Éditions de l'Université de Saint-Etienne), ou à un public lusophone (Éditions Chandeigne), ou adepte des classiques de la littérature (Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade »).

Lié au texte traduit, le lecteur, par le biais du traducteur, se retrouve également lié avec Gil Vicente. Un contrat de lecture tripartite se met en place dont l'instigateur est le traducteur, servant d'intermédiaire entre les deux parties non consultées que sont le texte vicentin et le lecteur francophone :

228 Tous les traducteurs d'autos complets ont eu une carrière universitaire, montrant la spécificité de cet auteur qui peine à se frayer un chemin auprès du grand public et des traducteurs portugais ou espagnols, susceptibles de travailler sur des autos encore inédits en français. Par les caractéristiques des traducteurs, la visibilité des autos en français est réduite à un public dédié.

229 Le lecteur n'ayant aucune connaissance précise de la littéraire portugaise mais étant tourné vers les auteurs « classiques ». De ce qui ressort au-travers des francophones ayant des connaissances mais n'étant pas spécialement au fait des auteurs de la littérature portugaise, est que, des noms tels que Camões, Pessoa, Saramago leur sont familiers, tandis que celui de Gil Vicente leur est inconnu.

> Concevoir la traduction comme un échange, c'est accepter qu'elle porte la trace des intervenants de cet échange. Dit différemment, parce qu'elle constitue une gestion de l'altérité, de l'étrangeté, non seulement linguistique mais aussi culturelle, économique, etc., la traduction révèle comment le traducteur se situe et situe ses interlocuteurs par rapport à l'étranger qu'il traduit et/ou pour qui il traduit. En d'autres termes encore, on ne traduirait pas si l'autre nous était identique. Ainsi, les traductions témoignent d'un état, ou plutôt livrent un instantané, du rapport entre les langues et les personnes qui les parlent[230].

Le texte original parvient sous une forme modifiée, par le biais d'un acte envers lequel les seules interactions possibles se trouvent dans le texte, et dans lequel aucun cheminement inverse n'est possible. La lecture des traductions vicentines peut combler ou désemparer le lecteur. La traduction étant établie, éditée et publiée, le retour en arrière ne peut s'effectuer. Seule une appréciation critique permet d'évaluer comment le pacte de connivence et de lecture est respecté ou déformé, comme ce fut le cas pour Laura Alcoba à la lecture du travail de Guy Lévis Mano[231].

Les traductions du rire et des éléments farcesques, lors d'une représentation collective et visuelle de l'auto, sont un des défis majeurs que se doit de résoudre le traducteur envers le lecteur. Couplée aux difficultés existantes du langage vicentin, de ses sous-entendus et des clés de déchiffrage, la lecture ne peut être une action purement intellectuelle, à la recherche des spécificités qu'offre le théâtre de Gil Vicente. Le traducteur doit également véhiculer le plaisir du jeu et de l'intrigue qui se déroule au sein de l'auto, ainsi que les composants du rire, présents dans grand nombre d'autos. Le traducteur doit utiliser « ces signifiés corporels et réfléchir à la façon dont ils s'intègrent intimement à l'expression verbale, pour lui donner son sens complet »[232].

Par le changement de support, l'expérience du rire est transformée. Écrite au commencement sur des *folhetos de cordel*, la représentation s'axait dans une période éphémère pour un public spécifique. L'écriture de l'auto était dépendante de l'événement dans lequel il s'inscrivait (naissances, mariages, fêtes religieuses, etc.) et les autos, possédant une action comique, étaient ciblés pour le public qui serait présent et dans les dispositions adéquates pour réceptionner le rire. D'autant plus que les conditions de représentations

230 Jean Peeters, « Sociolinguistique et sociologie de la traduction », in *Traduction & Paratraduction*, *op. cit.,* p. 58.

231 Laura Alcoba, « Guy Lévis Mano traducteur de Gil Vicente, ou le choix de la flânerie », in *Le Théâtre espagnol du Siècle d'Or en France (XVIIe-XXe siècle) : de la traduction au transfert culturel*, Christophe Couderc (dir.), Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012, p. 289-299.

232 Paul J. Memmi, « Traduire le rire », in *The anatomy of Laughter. Studies in Comparative Litteratures*, Toby Garfitt, Edith McMorran et Jane Taylor (éd.), Oxford, Legenda, 2005, p. 111.

différaient de celle d'aujourd'hui ; l'espace entre la scène et le public n'était pas régi par une délimitation nette, offrant une promiscuité entre les deux partis.

La production du rire chez Gil Vicente suivait ce schéma : la conception de l'idée, sa mise en écriture, le texte préparé en amont (répétitions, indications du jeu des acteurs, etc.), la représentation et la validation par les réactions du public. Dans sa globalité, le public est rompu à ces représentations scéniques promptes à déclencher le rire. Il constituait le seul et unique élément de l'horizon d'attente de l'effet comique, même s'il pouvait atteindre différemment chacun des participants. Le traducteur se positionne face à un lecteur type, auquel il transmet ces indices permettant le rire. Toutefois, la disparité du lecteur, seul dans son action, et la modification des supports, par le livre, modifie la structure de réception de ce rire :

> Each text assumes a model reader for whom the text is written. It is therefore clear that when a text is structured in such a way that it is possible to derive two or more distinct TWRs [Text World Representation] from the processing of the text, the text is thereby postulating different model readers […] : a naive reader, who does not get any of the intertextual allusions, and a sophisticatede one, who gets them all[233].

Entre le lecteur possédant les notions suffisantes pour comprendre les particularités du rire, dans l'écriture vicentine, face à celui qui en est dépourvu, le texte traduit, par sa nature théâtrale, ne peut digresser. Un des moyens que peut utiliser le traducteur vicentin, afin d'amener chaque lecteur au même niveau de compréhension et de réception du rire, se trouve dans les éléments extratextuels de la traduction. Les explications fournies en amont lui permettent de se préparer à anticiper l'arrivée de ce qui déclenchera le rire. Cette nécessité, qui s'apparente à un conditionnement avant la lecture, permet au lecteur de se figurer quels étaient les constituants comiques de l'époque et qui ne sont pas obligatoirement les mêmes de

233 Salvatore Attardo, *Humurous Texts : A Semantic and Pragramatic Analysis*, Berlin, Mouton de Gruyter, 2001, p. 149.

nos jours[234]. Olinda Kleiman met le lecteur en condition avant sa lecture de *La Farce des Muletiers* :

> Le rire est, en l'espèce, une motivation majeure qui se suffit parfois à elle-même. On en veut pour preuve le traitement particulier du personnage du Muletier […]. Il n'y a là rien pour surprendre, le rire avant tout. […]
> Sous le déguisement de l'équivoque, le langage participe à la fête et invite à être démasqué pour que le rire soit en effet roi. […] La scène finale est, à bien des égards, un chef-d'œuvre de virtuosité verbale. Ce qui se présente de prime abord comme un échange contradictoire, où chacun des interlocuteurs défend courtoisement son point de vue, qui sur l'amour, qui sur l'argent et les biens matériels, prend à vrai dire des allures d'histoires salaces, pour qui sait décrypter les propos[235].

Ainsi, lorsqu'il parvient aux passages en question, c'est averti que le lecteur se prépare à cet exercice supplémentaire, afin de posséder les paramètres nécessaires en vue de réceptionner le texte dans les conditions les plus proches que celles du public de la cour portugaise. Cette mise en adéquation permet de restituer le rire dans la traduction, afin de conserver cette fidélité voulue par rapport à l'auto de Gil Vicente.

Dans le cas où l'introduction ne serait pas suffisante, ou si celle-ci est manquante, les notes de bas de page permettent, tout en coupant la fluidité de la lecture, de pallier ce manque d'informations. Dans sa traduction de la *Farce de l'Inde*, Gilles Del Vecchio traduit la tirade de la maîtresse, Costança, aux vers 451 à 455, comme suit :

> Par la suite, le jeudi,
> je me rendis à l'ermitage du Saint-Esprit
> pour y faire dire une autre messe ;
> mes larmes furent si abondantes
> que nul n'avait jamais vu ainsi pleurer[236].

234 Les éléments comiques se servant de références scatologiques, de sous-entendus érotiques, propres à cette époque, paraissent être ceux possédant le plus grand écart entre le comique au temps de Gil Vicente et le comique d'aujourd'hui, même si ce type d'humour est toujours présent dans la culture populaire. Cette supposition est surtout relative au manque de données sur cet humour en France à la fin du XX^{e} siècle. Dans son article « Searching for jokes », Christie Davies énonce le fait suivant : « In the case of French in France, it is difficult to be so sure that the dirtiness jokes were completely absent. They are absent from the published joke books, but this could be due to the pressure of indirect censorship. (…) Also, there have been no signifiant empirical studies of how French people, and in particular young people, told jokes in the 1970s and 1980s ; so how sure can we be that jokes about the 'stupid-dirty' did not exist in France ? », in *The anatomy of Laughter. Studies in Comparative Litteratures*, *op. cit.*, p. 81-82. Chaque lecteur aurait, par ses propres antécédents, une connaissance plus ou moins familière avec ce type de vocabulaire et les connotations qu'il renferme.

235 Olinda Kleiman, *La Farce des muletiers*, *op. cit.*, p. 17-18.

236 Gilles Del Vecchio, *Farce de l'Inde*, *op. cit.*, p. 125.

Le traducteur ajoute la note de bas de page suivante : « ces vers placés dans la bouche d'un personnage féminin prennent une saveur particulière pour le spectateur informé du comportement licencieux de la dame »[237]. Par le biais de cette tirade de la maîtresse volage, Gil Vicente glisse un sous-entendu salace en contraste avec le caractère religieux des propos tenus. Si le public de l'époque comprend de suite l'allusion de l'auteur, le lecteur, privé de ce rire collectif, de la représentation, et d'une partie des codes de cet humour grivois, peut avoir besoin de cette aide du traducteur, afin de comprendre le comique de l'extrait. C'est par la réflexion, dans ce type de cas de figure, que le rire parvient au lecteur.

Privé des adjuvants tels que le jeu des acteurs ou des autres spectateurs, le lecteur doit compenser, afin de parvenir à trouver également les éléments du rire dans la traduction, avec le plus souvent, dans les autos en langue française, la bienveillance du traducteur. La manière d'atteindre ce rire, inné pour le public portugais du XVI^{e} siècle, s'effectue par un procédé se situant en opposition pour le lecteur. La spontanéité serait, à première vue, perdue ; le lecteur devant adopter une attitude réflexive sur le texte, les différents effets comiques ne lui arrivent que par sa capacité à interagir avec la traduction. Cependant, une fois qu'il intègre les clés du comique de l'auto, il s'agit seulement de les reproduire à chaque fois que le texte s'y prête. Il se produit un effet mécanique. Par exemple, dans la *Farce de l'Inde*, le destinataire comprend rapidement quel est le type de comique et sa mise en scène. Ainsi, lorsque la maîtresse engage la conversation, il est attendu que la traduction continue à reproduire des équivalences allant dans les expectatives que s'imagine le lecteur. Il va se produire une attente qui sera comblée lors de la reconnaissance des passages en question. Une spontanéité, certes différente de la représentation au temps de Gil Vicente, est possible par le biais de la traduction, avec l'implication du lecteur. La finalité parvient à rester la même : le rire réussit à lui parvenir, lors de la lecture du texte français, respectant ainsi la visée initiale de l'auteur.

L'apport du traducteur n'a pas besoin d'être perpétuel : l'écart entre l'humour des deux époques peut facilement être comblé par la proximité culturelle et les similitudes dans le déclenchement du rire. Le testament de Maria Parda en est une illustration. Le burlesque de la situation de l'auto et du testament de la protagoniste ne nécessite pas d'explication pour le lecteur. Il trouve matière à rire à la simple lecture de ce passage :

> Item, j'ordonne qu'à celui-ci
> qui se sera le mieux soûlé
> le jour même où je serai morte

237 *Ibidem*.

on donne toute ma fortune,
autant en meubles qu'en biens-fonds. (v. 301-305)[238].

L'impossibilité de reconstituer tous les éléments du texte joué et de les traduire permet de conserver une fluidité et une cohérence : il s'agit en premier lieu d'une traduction et non d'une explication sur l'auto et ses possibilités de lecture et de compréhension. De plus, certains éléments s'excluent de la traduction par leur nature, comme la gestuelle des acteurs. L'activité solitaire de la lecture d'un auto est également préjudiciable au rire car coupé du partage avec le public des spectateurs. Seul le rire présent au sein du texte source est exploitable dans la traduction. Si les passages comiques du texte parviennent à être découverts et retransmis, l'impossibilité de partager ces occasions joyeuses prive le lecteur de l'effervescence que peut ressentir l'assistance : « le rire a cette force conceptuelle de créer le comique même là où il n'est pas »[239]. La déperdition est obligatoire dans le cadre des traductions vicentines. Au traducteur de la minimiser en exploitant, dans un juste équilibre, les moyens que lui permet le livre.

Le lecteur doit aussi traduire Gil Vicente. Il doit saisir l'interprétation de la traduction, ainsi que l'intention du traducteur. Sa démarche est facilitée par le texte fourni dans sa langue de lecture. Il lui faut, dans le but de comprendre la visée de l'auteur, effectuer un travail supplémentaire dans son acte de lecture. Celui-ci doit s'effectuer sous le prisme des informations données par le traducteur en dehors du texte traduit et par ses connaissances. L'élément implicite dans le texte source allait de soi pour le public de la cour du XVI^{e} siècle, rompu à ce type d'éléments scéniques et textuels. Ce n'est pas le cas pour le nouveau lecteur. Le traducteur doit supposer le bagage cognitif du lecteur et apporter la juste mesure dans les informations à lui fournir :

> Le critique doit postuler, même si cela n'est pas vrai empiriquement, que son premier lecteur est celui de la traduction, celui qui justement, dans la plupart des cas, a lu celle-ci parce qu'il ne pouvait pas lire l'original dans sa langue[240].

En découvrant la traduction, le lecteur doit se projeter dans l'intrigue, comprendre les tenants et aboutissants du lexique vicentin et le jeu de déchiffrage de certains autos. Il doit

238 Paul Teyssier, *Plainte de Marie la Noiraude*, *op. cit.*, p. 61.
239 Paul J. Memmi, « Traduire le rire », in *The anatomy of Laughter. Studies in Comparative Litteratures*, *op. cit.*, p. 113.
240 Antoine Berman, *Pour une critique des traductions*, *op. cit.*, p. 88.

s'approprier la traduction, afin d'en établir sa vision. Avec les informations à sa disposition, il élabore la pièce de théâtre pour lui-même, par un moyen traductif.

La traduction est un facteur nouveau ou supplémentaire de connaissances. La ressource qu'est le livre traduit permet au lecteur d'accéder, dans la mesure de son implication, à un savoir supplémentaire. Il possède la liberté de disposer de cet ouvrage, de s'y investir de la façon qu'il souhaite. Le pacte de lecture, dans la traduction, implique le plus souvent l'acceptation du traducteur vicentin comme guide dans le déchiffrage et la compréhension de l'auto. Au lecteur, selon son niveau de compétences, d'accepter la subjectivité du traducteur dans les passages la nécessitant.

Le lecteur francophone des traductions de Gil Vicente peut être également lusophone : la difficulté d'accession au portugais de cette époque rend le texte imperméable pour en obtenir une juste compréhension. La traduction permet de résoudre ce problème. Le texte français doit répondre aux attentes et aux exigences du lecteur. Présentée en tant qu'œuvre théâtrale, la traduction doit être adaptée à son horizon d'attente. Pour cela les traducteurs vicentins optent pour une approche historicisante :

> Il y a fondamentalement deux tendances, deux accents : ancrer le texte traduit dans une langue ancienne ou traduire le texte ancien dans la langue la plus contemporaine qui soit. Privilégier le temps de l'auteur ou le temps du lecteur/auditeur. Ce choix recouvre une analyse du rapport au passé. La démarche historicisante insiste sur le révolu, l'unique et le discontinu. L'actualisation, à l'inverse, souligne les permanences, les affinités, décrit l'histoire comme un retour du même sous un déguisement différent[241].

Le langage doit être adéquat, le rythme et l'oralité du texte doivent lui permettre d'obtenir une expérience de lecture telle qu'il la conçoit. La temporalité de la pièce, datant du XVI^{e} siècle, doit correspondre à une forme de langage précis, afin de lui permettre de visualiser la représentation à l'époque de Gil Vicente. En ce qui concerne le texte de la représentation, le choix de la mise en scène et de l'inclure dans une temporalité permet une plus grande liberté d'action.

IV.2 Les apports culturels de la traduction

Traduire un auteur permet d'accroître sa visibilité et de l'intégrer dans le paysage culturel contemporain de la traduction. Gil Vicente fait partie des auteurs majeurs de la

241 Jean-Michel Déprats, « La traduction au carrefour des durées », in *L'annuaire théâtral, Revue québecoise d'études théâtrales*, n° 24, automne 1998, p. 54.

littérature portugaise. La connaissance de cet auteur existe principalement dans le milieu universitaire, mais le travail des Éditions Chandeigne et Gallimard permettent d'augmenter la visibilité de l'auteur. Gil Vicente demeure néanmoins un auteur de niches :

> Quant à la littérature portugaise, qui est considérée, surtout en Espagne, mais dans une moindre mesure aussi en France, comme une sorte d'« annexe » de la littérature espagnole, la situation est encore plus nette. Il n'y a qu'une seule œuvre qui compte et qui fascine les traducteurs : *Les Luisades* de Camões[242].

En ce qui concerne Gil Vicente, c'est en 1983 qu'il sort du cadre universitaire et des représentations théâtrales avec les traductions de Paul Teyssier. La visibilité du dramaturge s'érige sous deux identités : auteur qualifié d'espagnol pour Gallimard, il est résolument portugais pour les Éditions Chandeigne :

> Gil Vicente semble bien avoir cette particularité d'être considéré comme un auteur appartenant de plein droit et totalement et à la littérature portugaise et à la littérature espagnole. Voilà qui clôt, du moins momentanément, le volet *réserves et scrupules*…[243].

Positionner l'auteur dans deux cultures différentes par le biais de la langue employée peut surprendre le lecteur. À l'instar de la France, les autres pays ont employé la même ambiguïté[244]. Tantôt dramaturge de la littérature espagnole, tantôt de la littérature portugaise, Gil Vicente reste difficile à fixer et c'est le facteur linguistique qui l'emporte dans sa classification, suppléé par les éléments du théâtre espagnol présents dans son œuvre[245].

Le traducteur est un adjuvant du transfert cultuel entre la France et le Portugal. Il permet d'amener à la connaissance d'un public des éléments d'une nouvelle culture et d'en devenir l'ambassadeur. Toutefois, par les spécificités propres à chaque culture, une perte logique s'effectue lors du transfert, concernant le non-dit qui entoure le champ de l'objet exporté. La modification dans lesquelles s'inscrivent les traductions renforcent ce non-dit par le passage d'une langue et d'un univers à un autre mode de fonctionnement :

> Le non-dit n'est pas un caractère inhérent à la traduction elle-même, en tant que telle, mais à tout le langage. En effet à l'intérieur d'une même langue-culture, l'implicite s'articule sur de multiples niveaux. Il y a un implicite qui traverse la communauté dans

242 Jörn Albrecht, « Métamorphoses du Panthéon littéraire », in *Histoire des traductions en langue française, XIX^e siècle, 1815-1914*, *op. cit.*, p. 758.

243 Laura Alcoba, « Guy Lévi Mano traducteur de Gil Vicente ou le choix de la flânerie », in *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or en France. De la traduction au transfert culturel*, *op. cit.*, p. 290.

244 Les ouvrages bibliographiques de Constantin Stathatos confirment cette double identité de l'auteur.

245 La double classification de Gil Vicente est développée dans le chapitre sur la réception des travaux vicentins en France. Gil Vicente a repris, dés son premier auto, les modèles d'écriture de la littérature castillane.

> son ensemble, commun à tous ses membres. Mais il y a aussi un implicite limité à des groupes restreints et qui pose des problèmes de communication à l'intérieur d'une communauté[246].

Cet implicite peut être comblé par les apports érudits du traducteur. Familier des cultures de ces deux pays, il peut adapter son texte à son audience, afin de correspondre aux attentes de celle-ci. La traduction permet d'établir la jonction entre deux cultures et de faciliter l'accès à des savoirs qui paraissaient inaccessibles pour un lectorat dépourvu des compétences linguistiques nécessaires pour s'intéresser à l'œuvre de Gil Vicente.

La particularité du bilinguisme chez Gil Vicente est une pratique courante du théâtre portugais[247] et n'implique pas, de prime abord, l'apport de la culture castillane. Langue utilisée à la cour et chez les nobles, l'emploi du castillan au Portugal s'effectue dans un cadre indépendant de son pays limitrophe. La culture portugaise et espagnole présentent des signes communs, mais évoluent dans des contextes différents après examens plus attentifs. Les différences culturelles sont marquantes entre les deux pays. Toutefois, l'emploi idiomatique rattache Gil Vicente dans le classement des auteurs espagnols. Sa traduction lui fournit une double identité et un jugement différent que celui de son pays.

La traduction d'un auteur est une reconnaissance de son apport à la littérature et de l'importance qu'il revêt dans sa culture, son pays. La transition culturelle implique l'idée du changement et d'une nécessité d'adaptation pour l'élément véhiculé. L'amener dans un nouveau contexte, par le moyen d'une nouvelle langue, permet de donner du crédit supplémentaire à son travail et de poursuivre ce qui avait commencé avant lui et qu'il a su élevé à un rang supérieur. La création *ex nihilo* n'existe pas chez Gil Vicente au vu des influences multiples de son écriture :

> The concept of « originality » can then be criticized in the light of cultural and critical theories of the text in relation to its readers, to history and to itself as a part of the necessary unavoidable intertextual play. As a result, « translation » as form of writing is always already inherent in the source text. Texts do not occur out of nothing, but recur as altered forms of pre-existing texts – as intertexts ; there are no origins and there is no closure, but an ongoing textual activity constituting of a host of complex translations, in which texts are assimilated, borrowed and rewritten[248].

246 Jean-Louis Cordonnier, *Traduction et culture*, *op. cit.*, p. 176.

247 Consulter à ce sujet la chapitre 6 « La Question de la langue au Portugal », de l'ouvrage de Luciana Stegagno Picchio, *La méthode philologique, écrits sur la littérature portugaise. La prose et le théâtre*, vol. II, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1982, p. 279-314.

248 Manuela Perthegella et Eugenio Loffredo, *Translation and Creativity: Perspectives on Creative Writing and Translation Studies*, Londres, Continuum, 2006, p. 4.

Que ce soit par des festivals de théâtre, une maison d'édition spécialisée ou un volume regroupant plusieurs auteurs, choisir Gil Vicente permet de témoigner de son influence dans le paysage culturel et de prolonger une activité textuelle. Cette reconnaissance est à double effet : d'un côté, l'apparition du dramaturge permet de mettre en valeur la qualité et l'importance de son œuvre, de l'autre, un apport culturel supplémentaire est mis en avant, sur un pan de l'histoire littéraire peu connu, et permet d'augmenter les connaissances du public.

Les fonctions de la traduction sont multiples dans le domaine culturel. Le texte original avec son contenu, ce qu'il suggère et amène dans sa sphère, renforcent les connaissances sur la culture à laquelle il se rattache, voire en créent de nouveaux aspects :

> Toute traduction entraîne bien avec elle une double mise à l'épreuve, aussi bien de l'œuvre originale que des sociétés qui l'accueillent. Une histoire des traductions est partie intégrante d'une double histoire : celle des œuvres qui ont été traduites et qui, de ce fait, témoignent des lectures possibles, jamais épuisées dans le cas des œuvres majeures ; celle aussi des aires d'accueil de ces œuvres, qui, par le type de réception qu'elles leur ont réservé, témoignent de leur aptitude à reconnaître un étranger médiatisé par les traducteurs[249].

Ce transfert n'est pas mécanique et neutre. Passer d'une culture à une autre est lié à l'intermédiaire en charge de ce transfert, y ramenant les aspects qu'il a choisi, en y ajoutant la subjectivité de son travail et de sa traduction. La transparence ne peut exister, car le matériau parvenant dans la culture d'arrivée n'est pas brut ; il est le fruit d'un travail effectué au préalable et préparé en vue de sa réception. Les traductions publiées de Gil Vicente, en dehors des sphères universitaires, permettent d'établir le baromètre de cet auteur et de sa visibilité identitaire. Le constat est que le nom de Gil Vicente existe et possède une identité dans le paysage des traductions des auteurs classiques. Cette identité est faible et les traductions n'ont pas permis au dramaturge d'entrer davantage comme auteur significatif de la littérature portugaise pour le lecteur français :

> La signification de la traduction ne dépend pas seulement, on l'a dit, de la position des langues de départ et d'arrivée, elle dépend aussi de la position des auteurs traduits, à la fois dans leur champ national et selon la place que ce champ occupe dans l'espace mondial[250].

249 Yves Chevrel, « Littératures étrangères et patrimoine national : les enjeux des traductions », in *Littérature et théâtre en français à l'épreuve de la traduction en Péninsule ibérique*, Dominique Faria, Ana Clara Santos, Maria de Jesus Cabral (dir.), Paris, Éditions le Manuscrit, 2017, p. 35.

250 Pascale Casanova, « Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 144, *op. cit.*, p. 15.

Les échanges internationaux permettent de continuer à augmenter ces apports culturels. Au regard des travaux restant à effectuer sur Gil Vicente, en comparaison avec d'autres pays et d'autres cultures, le domaine d'exploitation et les possibilités de l'inclure dans une sphère culturelle plus large, font que le champ d'action concernant son théâtre est encore vaste. L'ouvrage *Alice no país de Gil Vicente*, écrit par une francophone, étudié en France, mais non traduit, ouvre de nouvelles voies d'intégration culturelle.

Les traductions de Gil Vicente représentent plus qu'un passage d'un texte entre deux cultures et poursuivent la lancée initiale de celui-ci en augmentant son public :

> C'est ainsi que la vie d'un texte se poursuit dans les différentes langues à la manière d'une « création continue » – poursuivie notamment de traduction en traduction, au fur et à mesure que les langues cibles changent, évoluent, et avec elles la sensibilité des lecteurs (le traducteur est l'un d'eux) qui de siècle en siècle trouvent à une même œuvre d'autres significations. Si la lecture est créatrice de sens [...], la traduction l'est au suprême degré dans la mesure où elle peut se définir comme une « écriture-lecture », et où toute traduction est la trace d'une lecture[251].

Exporter le théâtre national du dramaturge portugais permet de marquer les débuts du théâtre moderne au Portugal. De nature bilingue, le traducteur évolue dans ces deux cultures qu'il connaît et dont il doit livrer les tenants et aboutissants de son travail dans la langue d'arrivée du texte. Il peut décider de la manière de présenter l'auteur et comment il sera perçu par le public :

> L'acte traductif, par le passage auquel il donne naissance, introduit une approche spontanément comparatiste qui incarne la prise en compte de normes hétérogènes. La traduction débouche nécessairement sur l'étude du discours et, par sa recherche de correspondances, sur la prise en compte des normes socio-culturelles des deux langues[252].

→ Conclusion

Dans l'univers des traductions, celles du portugais occupent une place assez restreinte. Lorsque Gil Vicente, par l'impulsion de traducteurs universitaires, y établit son entrée, sa portée est peu retentissante à cause de la place de la littérature portugaise en

251 Jean-Yves Masson, « De la traduction comme acte créateur : raisons et déraisons d'un déni », *Meta, Journal des traducteurs*, vol. 62, n° 3, 2017, p. 644.

252 Jean Szlamowicz, « Quelques enjeux disciplinaires de l'objet traductif », in *Linguistique et traductologie : les enjeux d'une relation complexe*, *op. cit.,* p. 35.

France[253]. Dans l'ensemble des traductions intégrales des autos, l'espace francophone reste l'un des acteurs majeurs avec un total de vingt publications. L'Italie demeure néanmoins le seul pays à avoir traduit le recueil *Copilaçam* dans son intégralité. L'œuvre de Gil Vicente n'a cessé d'être l'objet de traductions. La France, mais également d'autres cultures, ont produit des traductions partielles d'autos, en se concentrant sur des extraits spécifiques à de nombreuses reprises :

> There is nevertheless a reasonable corpus of material available either for academic study or performance. There is undeniable truth in the affirmation that translation gives a work an afterlife. The translations of Gil Vicente's poems and plays made over the last two centuries have given him an astonishing projection in the English-speaking world ("Muy gracisosa es la doncella" has been translated into English at least 17 times)[254].

Les traductions permettent une continuité de l'héritage vicentin. Les traductions intégrales des autos sont celles qui permettent de donner une vision d'ensemble de ce qu'est l'écriture et la langue de Gil Vicente, auteur unique dans l'histoire littéraire, principalement par la place qu'il occupe en son sein.

Couplées aux spécificités du public visé, par la nature des autos et l'historicité du dramaturge, les traductions confirment que Gil Vicente est un auteur ayant une visibilité réduite, destiné à un public ayant des connaissances à son sujet ou dans la culture portugaise. Il devient dès lors raisonnable que ce soit à des universitaires, spécialistes du dramaturge, que les traductions sont confiés. Les traductions vicentines s'établissent en marge des travaux universitaires, exception faite des publications universitaires, montrant la séparation entre le monde académique et le monde éditorial. Le dramaturge se trouve dans une position individuelle et isolée dans le paysage littéraire.

Le texte vicentin, issu de *Copilaçam* et modifié sans qu'il soit possible de le quantifier, est destiné en premier lieu à la représentation. Ce texte théâtral se destine par la suite à la lecture lors de sa publication en 1562[255]. À moins que le choix ne s'effectue pour une édition modernisée de l'auto, il est utilisé comme support principal par les traducteurs. Cette finalité qui destine le texte à un lectorat est également celle des traductions françaises,

253 Au vu des études et des publications en langue française, la France est la zone francophone géographique la plus productive à ce sujet. L'impact des traductions de Gil Vicente dans les autres zones est nul et les traductions se retrouvent, pour la grande majorité, dans les bibliothèques universitaires ou nationales.

254 Patricia Anne Obder de Baubeta, « Gil Vicente in English translation », in *Gil Vicente, 500 anos depois*, vol. II, Lisbonne, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2003, p. 305-306.

255 Conférer à ce sujet l'article de Jorge A. Osório « Depois do espetáculo teatral vicentino : "Este livro e concioneiro" », dans lequel il détaille la première édition des autos de Gil Vicente et note les similitudes « entre a *Compilação* e um "livro e concioneiro" », p. 428, in *Compêndio de Gil Vicente*, *op. cit.*, p. 401-430.

exceptée celle de Carlos Leite. Ces traductions sont, soit une mise en écriture suite à une représentation (premier temps chronologique), soit un travail destiné à un public spécifique (second temps chronologique).

Le respect de l'intention du dramaturge, de la musicalité et des différentes clés de déchiffrage du texte est au cœur de la méthodologie du traducteur, seul dans ce travail, et laisse une possibilité pour une mise en scène. Le traducteur de Gil Vicente est majoritairement cibliste, se focalisant sur le sens du texte original, et tente d'amener le lecteur, lorsque les traductions sont accompagnées d'un paratexte développé, à lire le texte en s'imprégnant du contexte de l'œuvre.

Traduire Gil Vicente permet au traducteur d'amener une subjectivité dans la traduction, surtout en ce qui concerne les farces. Le texte vicentin s'établit sur plusieurs niveaux de compréhension et de déchiffrage, rendus imperméables au lecteur moderne, même portugais. Les connaissances préalables du traducteur peuvent l'amener à aider le lecteur dans sa compréhension du texte, à en déceler l'intraduisible et à trouver les éléments cachés au sein du texte. Un jeu d'équilibre, entre implicite, explicite et paratexte, se met en place, initiant un contrat entre le traducteur, ambassadeur de la culture vicentine, et le lectorat. Le traducteur se livre à un travail actif d'appropriation, d'interprétation et de transformation du texte source, afin de répondre à des circonstances bien précises et qui révèlent la finalité de l'horizon d'attente fixé. C'est dans cet espace de recréation qu'il dévoile sa vision de l'auto et tente de la restituer en ayant pour objectif de respecter la volonté de l'auteur. La figure du traducteur est au second plan dans le texte traduit, sa présence ne se ressent que par les ajouts externes au texte. Ce qui importe est d'amener, dans une nouvelle culture d'arrivée, un texte théâtral et d'en respecter l'objectif voulu par Gil Vicente.

Il est cependant un cas à part dans les traductions vicentines. Il se retrouve tant dans certaines productions lusophones que dans de nombreuses traductions étrangères : le cas des *Barcas*. Non conceptualisé de cette manière et incompatible avec le contexte de représentation de chacun de ces autos, ce regroupement en une trilogie a pourtant été du fait de nombreux traducteurs, créant une corrélation entre des autos qui n'étaient pas liés entre eux. Le plus souvent, comme en France et en Angleterre, cet assemblage est effectué en fonction d'une représentation scénique dans un premier temps, avant ensuite de destiner le texte à la lecture.

La posture du traducteur lui permet une grande liberté dans sa méthodologie de travail et la manière dont il souhaite transmettre le texte cible à son public. À lui la charge

d'imposer un rythme et une musicalité au sein de son travail, afin de conserver la théâtralité du texte. La traduction versifiée offre une lecture et un rythme différents de la traduction prosaïque, tout comme le changement de typographie, lors du passage d'un dialogue au chant.

S'il ne peut transiter l'ensemble culturel et l'intégralité des non-dits, le traducteur tente, par le jeu des équivalences, d'intégrer au mieux le lecteur dans la restitution du texte tel que l'avait pensé Gil Vicente. L'évolution de la pensée traductologique a permis d'évoluer dans le style des traductions et des procédés, ainsi que dans la prise en compte du lecteur pour le guider dans sa lecture. Sans pour autant délivrer toutes les clés de déchiffrage, au risque d'étouffer la traduction et d'en perdre le but initial, le traducteur accompagne le lecteur. Ce dernier peut, une fois les notions et la compréhension de l'écriture vicentine intégrées, résoudre par lui-même les différents obstacles que fournit le texte, principalement en ce qui concerne la délivrance du rire. L'intérêt de fournir une édition bilingue, seulement proposé par les Éditions Chandeigne dans ce cas d'étude, est utile pour le lecteur lusophone qui souhaite mettre en parallèle les deux textes.

Il faut, pour le récepteur moderne, intégrer l'idée que le théâtre de Gil Vicente est une confluence de plusieurs énergies culturelles et une sorte de miroir dynamique des multiples enjeux du pouvoir. Cela peut permettre d'accéder à une compréhension élargie d'un phénomène si énigmatique[256].

256 José Augusto Cardoso Bernardes, « Échos de la tradition française dans le théâtre de Gil Vicente », in *La France et le monde luso-brésilen : échanges et représentations (XVI^e^-XVIII^e^ siècles)*, Saulo Neiva (dir.), Centre d'Études sur les Réformes, l'Humanisme et l'Âge Classique, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005, p. 245.

Chapitre II

Analyse des traductions vicentines

→ Introduction

Les traductions françaises de Gil Vicente sont liées au contexte de leurs réalisations, à leurs situations spatio-temporelles, au public-cible et au traducteur en charge de ce travail. Elles sont publiées au Portugal, dans un premier temps, avant d'être éditées en France par la suite. La modification du lieu d'arrivée dans une nouvelle culture permet d'étudier les stratégies mises en place, afin de combler l'horizon d'attente du lecteur. La traduction de Gil Vicente s'effectue vers le lectorat. Il s'agit de le définir au préalable et d'identifier les meilleures possibilités de traduction :

> Translating is always ideological because it releases a domestic remainder, an inscription of values, beliefs, and representations linked to historical moments and social positions in the receiving culture. In serving domestic interests, a translation provides an ideological resolution for the linguistic and cultural differences of the foreign text[257].

Selon les maisons d'édition, il est possible d'identifier le type de lecteur qui sera face à ces traductions. Toutefois, cette visée doit trouver son équilibre par rapport à la subjectivité du traducteur. Nombreux sont les autos de Gil Vicente dont les sous-entendus, jeux de mots et autres équivoques, couplés aux spécificités d'écriture du dramaturge et de la polyphonie de son texte, obligent à une prise de risque dans le déchiffrage des clés de résistance, lors de la lecture du texte source. De ce fait, en fonction des travaux qu'il aura menés, de son interprétation personnelle du texte et de ce qu'il souhaite délivrer pour son lecteur, le traducteur doit trouver le moyen de contrebalancer la distillation de son savoir et le plaisir, ainsi que l'intérêt, du lecteur, pour son expérience.

Cette expérience commence dès la découverte de l'ouvrage et de la traduction de son titre. Le titre de l'œuvre constitue la première indication de lecture. Il compose un lien logique avec le texte qui l'accompagne. Or, le choix du titre à l'époque de Gil Vicente ne renvoie pas forcément à une réception similaire de nos jours. La stratégie du traducteur peut fausser le premier jugement selon ses choix de traduction. Il en est de même pour l'onomastique.

257 Lawrence Venuti, « Translation, comunity, utopia », in *The Translation Studies Reader*, Lawrence Venuti (éd.), New-York, Routledge, 2004, p. 498-499.

Renvoyant à des éléments connus de la cour du roi du Portugal, au XVI[e] siècle, il se peut que certaines notions ne puissent être transposées pour le lectorat francophone. Au traducteur de s'adapter par le jeu des équivalences, et de permettre de retrouver, au sein du texte cible, les mêmes échos que lors de la représentation des siècles précédents.

C'est en fonction de cet équilibre perpétuel que la traduction réussira son objectif. Pour la majorité des spécialistes de l'auteur, il est cohérent d'établir le postulat que les traducteurs n'ont pas commis d'erreurs majeures de traduction dans l'écriture de l'intrigue, ainsi que dans la transcription des actions de chaque auto. Si la notion d'échec de la traduction peut apparaître, dans certains cas de figures, c'est par rapport à la réception du livre et, également, à la possibilité de parvenir à traduire ce qui caractérise le théâtre de Gil Vicente, comme les multiples parlers des personnages. C'est à ce moment qu'intervient le concept de l'intraduisibilité. Le contexte d'écriture des traductions et de leurs desseins se confrontent à la notion de temporalité.

Au moment de la publication de ce travail, la posture du lecteur évolue et est amenée à concevoir des attentes différentes de celles du premier public de l'auto. L'acte de lecture opère une mobilité à deux modalités, selon Iser, qui s'applique avec le lecteur du texte vicentin : la « protention » (attente relative au futur, éveillé par le texte) et la « rétention » (mémoire de ce qui a été lu)[258]. Les schémas de lecture sont volatiles et ne s'inscrivent pas obligatoirement dans une durée. C'est néanmoins à ce défi que doivent répondre les traductions françaises de Gil Vicente. Dans ce besoin d'actualisation de l'expérience du nouveau lectorat, des retraductions font jour et revêtent toute leur importance,

I/ Les œuvres traduites

I.1 Présentation des ouvrages

Le livre crée un public et s'installe dans la temporalité. À son opposé se situe l'auto vicentin, dont le but premier était la représentation théâtrale, devant composer avec l'instantané de la représentation et de son public. La continuité de l'œuvre du dramaturge, par les publications des traductions, permet d'inscrire les travaux effectués dans la temporalité, et de se destiner tant au lectorat contemporain, lors de la publication, qu'à de futurs lecteurs. Par

258 Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture : Théorie de l'effet esthétique*, traduction par Evelyne Sznyser, Bruxelles, Mardaga, 1985.

le moyen de l'écriture et d'un support physique[259], la diffusion des œuvres de Gil Vicente, dans une nouvelle langue et culture, permet à l'écriture d'être la mémoire du savoir. Le besoin de se remémorer celui qui est considéré comme à l'origine du théâtre portugais est fondamental, pour une compréhension globale de la littérature portugaise. Le livre traduit accroît ce savoir et donne une visibilité supplémentaire à Gil Vicente. La mémoire permet de construire le passé. L'objet qu'est le livre conserve cette mémoire de manière pérenne. Il permet à l'œuvre de Gil Vicente de pénétrer davantage dans le champ littéraire français.

L'introduction des traductions de Gil Vicente dans l'espace francophone, par le moyen de l'édition, décontextualise le texte source et le recontextualise dans un champ d'étude différent. Il occupe une nouvelle position, dans une section définie d'une culture et d'une réception autres. L'existence de l'auteur s'effectue hors du texte source, dans un extratexte où une reconnaissance débute.

Le livre doit s'inscrire dans une direction qui reste en lien avec son contenu. Il doit répondre aux exigences de l'éditeur envers le public visé. Si le traducteur intervient au sein du texte cible, la décision, en ce qui concerne l'habillage de son travail et de sa mise sur le marché, est indépendante de sa volonté. La position de la maison d'édition et du projet qu'elle met en place s'effectue dans le but de créer un horizon d'attente, propice à la réception de l'ouvrage :

> La responsabilité de l'éditeur dans la diffusion d'une œuvre dépasse les limites d'un texte. Un livre est une marchandise et les stratégies de vente peuvent flatter un horizon d'attente figé dans des représentations qui exploitent les topoï culturels. […] Les couvertures jouent un rôle essentiel dans la transmission des images culturelles et leur analyse participe de la traduction de l'œuvre[260].

Dans le cadre des publications françaises de Gil Vicente, les obstacles de production constituent un risque moyen pour la majorité des ouvrages. En effet, soit il reste dans la logique des publications usuelles de la maison d'édition, tant dans le cadre scientifique (publications au Portugal et de l'Université de Saint-Etienne) que culturel (éditions Chandeigne), soit il s'insère dans un espace où le nom de Gil Vicente n'est pas l'argument principal de vente du livre (Bibliothèque de la Pléiade).

---

259 À ce jour, les traductions françaises de Gil Vicente n'existent que sur ce type de support. Aucune traduction n'a été publiée numériquement.

260 Danielle Risterucci-Roudnicky, *Introduction à l'analyse des œuvres traduites*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 20.

L'étude des ouvrages peut s'effectuer selon le découpage suivant : les ouvrages publiés au Portugal (1939-1958), la publication des éditions Gallimard, les publications des éditions Chandeigne et la publication des Presses Universitaires de Saint-Etienne.

Réunir ensemble les livres publiés en français au Portugal se justifie par plusieurs critères. Ils ont été publiés dans une même zone géographique, non francophone, et se positionnent dans un autre horizon d'attente. Ils appartiennent à la première période de traduction des œuvres de Gil Vicente. Cette période se caractérise par une abondante étude, au Portugal, du dramaturge par des vicentistes non portugais, qui, par la suite, importèrent leurs travaux dans leurs pays respectifs. Les publications des traductions interviennent dans un second temps. Elles n'étaient pas la visée première du traducteur, mais sont le mouvement logique dans la continuité, afin d'augmenter la visibilité de Gil Vicente :

> Cette motilité ne lui vient pas exclusivement de la métaphore car le mot « traduire » possède aussi un autre sens, où il signifie « présenter » ou « se présenter » et emmener « devant ». Autrement dit, avant que la traduction n'advienne, il faut que quelque chose « se » traduise, dans le sens français et italien de l'expression « se traduire devant », et il faut aussi qu'un *mouvement principiel* advienne. Par conséquent, le « penchant à traduire » ne sera plus exclusivement un « désir » du traducteur mais encore cette même tension constituant le mouvement principiel de la traduction[261].

Au Portugal, ce travail avait pour but une représentation théâtrale ou alors il s'ancrait dans un programme universitaire. Enfin, ces ouvrages se destinent à un public particulier et ne sont pas publiés dans l'optique d'être vendus à un large public ou à se retrouver dans les librairies ou autres lieux de ventes du livre.

Le choix de distinguer les autres ouvrages par ce découpage éditorial fait sens. En effet, en France, les maisons d'édition s'orientent vers des stratégies différentes et ne présentent pas les traductions de Gil Vicente de la même façon.

⇒ Les ouvrages publiés au Portugal

Les six traductions publiées au Portugal se retrouvent dans quatre ouvrages, dont celui d'Andrée Crabbé Rocha qui réunit les trois autos des *Barcas* dans le même volume. Les ouvrages ont une page de couverture sobre sur laquelle se lisent les indications essentielles (titre, auteur, éditeur). La quatrième de couverture est vierge. Ils sont tous édités au format digest, qui se définit comme suit :

261 Carla Canullo, « La traduction, entre métaphore et vérité », *Doletiana*, vol. 4, 2012-2013, p. 9.

> Le digest est donc un hybride, un avatar moderne des almanachs mâtiné de traits empruntés aux revues et aux livres. Placé dans l'univers de la presse, par commodité financière plus que par conviction, il est à la lisière de plusieurs mondes sans jamais véritablement s'intégrer à un seul. […] Rectangle allongé à ses débuts, « le format digest » a ensuite progressivement pris une forme plus « pataude »[262].

Le format particulier et la réputation de ce type d'ouvrage firent qu'il fut rapidement délaissé et ancre le support des traductions dans la temporalité de l'après-guerre. Publier sous ce format reste dans les normes de ce qui s'effectuait pour ce type d'ouvrages, dont les modes de diffusion et le coût de production, moins élevés, permettaient de leur donner une visibilité supplémentaire. Ce sont probablement ces raisons qui ont permis l'édition des traductions des premiers autos en langue française.

Première traduction connue à ce jour, le travail de Mme Babillot se situe à la fin de l'ouvrage *Le centenaire de Gil Vicente à l'Université de Bordeaux*[263]. Le livre comprend la publication d'une conférence, donnée par Alfredo de Carvalho le 28 avril 1937[264], concernant une manifestation scientifique sur Gil Vicente[265]. Cette conférence est suivie par la traduction partielle de Mme Greloud, « Tout le monde et personne », puis de celle de Mme Babillot. Composé de 36 pages, l'ouvrage va à l'essentiel. Les trois parties du livre se succèdent sans introduction ou présentation, seul le texte de la conférence ou des traductions est fourni. Les traductions sont accompagnées du texte original, en double page. Si celle de « Tout le monde est personne » est en vers, Mme Babillot prend le parti de traduire en prose, créant un décalage visuel entre le texte cible et le texte source. L'organisation par paragraphes et les espaces entre chacun d'eux, afin que les passages traduits correspondent à ceux de la page à côté, cassent la fluidité de la lecture :

> Cette coexistence dans l'espace organisé de la double page n'est pas sans incidences sur les relations qu'entretiennent les deux textes, qu'ils soient historiquement éloignés l'un de l'autre ou contemporains. Leur saisie, presque simultanée dans l'immédiat de l'acte de lecture – si le lecteur le veut bien – a pour effet de les *re*-lier et, à certains égards, de

262 Thierry Cottour, « Haro sur les abêtisseurs de poche », in *La légitimité culturelle en question*, Sylvette Giet (dir.), Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2004, p. 174-175.

263 Alfredo de Carvalho, *Le centenaire de Gil Vicente à l'Université de Bordeaux*, *op. cit.*

264 Intitulée « Gil Vicente et son théâtre », la conférence porte principalement sur le *Mystère de l'Inde* et les extraits cités sont traduits en français.

265 Contactés à ce sujet, les archivistes de l'Université de Bordeaux (M. Duthoit et M. Billé) ont confirmé qu'il ne subsistait aucune archive capable de divulguer davantage d'informations sur cet événement.

> modifier leur relation, les rapprochant d'autres modes de traduction comme, par exemple, l'auto-traduction[266].

La possibilité de l'aller-retour entre les deux idiomes est également difficile : le lecteur doit chercher dans le paragraphe le vers qu'il lit en castillan, empêchant une lecture comparée fluide avec le texte français. Toutefois, le but de la publication de ces travaux est surtout un moyen de porter à la connaissance d'un public universitaire des travaux effectués par des étudiants.

Les trois ouvrages suivants, bien qu'édités par des maisons différentes, présentent la même structure. L'ouvrage est constitué d'un avant-propos sur l'auteur et ses autos. Les traductions viennent ensuite et seul le texte cible est présent. Celles de Claude-Henri Frèches sont en prose, tandis que Andrée Crabbé Rocha fait le choix de la versification. Aucune conclusion n'apparaît. L'économie de paratexte pousse la lecture à l'essentiel. D'ailleurs seul *Les Indes* est accompagné de notes de bas de page, au nombre de dix. Le but est de diffuser le théâtre de Gil Vicente auprès d'un public averti.

Face à ces différents ouvrages, le lecteur n'a pas une connaissance aboutie de la méthodologie du traducteur, ni de la globalité de sa visée. Si la diffusion de la traduction semble être le but principal, par la présentation qu'offre l'ouvrage, il n'empêche qu'il se retrouve démuni face au peu d'informations subsistant hors du texte cible. Le traducteur livre son travail et c'est au lecteur d'effectuer le cheminement jusqu'à l'œuvre. Un lecteur possédant un savoir faible ou inexistant sur l'auteur ne parviendra pas à intégrer l'essence de l'auto de Gil Vicente. Le texte brut, livré avec le peu d'informations situées dans les avant-propos, n'est pas suffisant pour comprendre l'écriture et les clés de lecture que nécessite ce texte théâtral. Dans ce cas de figure, la traduction serait considérée comme un échec.

Ce choix d'édition s'explique avant tout par deux facteurs : un facteur spatial et un facteur temporel. La publication au Portugal s'effectue envers un lectorat lusophone et francophone. Les éditions, universitaires ou spécialisées en littérature, font que le lecteur connaît les autos traduits dans leur version originale. Bien plus que de mettre en avant un travail traductologique, il s'agit de promouvoir le français comme autre média de lecture et de représentation des autos vicentins. À cette époque, la langue française est établie et ancrée

266 Hilla Karas, « Le statut de la traduction dans les éditions bilingues : de l'interprétation au commentaire », *Palimpsestes* [En ligne], 20 | 2007, mis en ligne le 01 septembre 2009. url : http://journals.openedition.org/palimpsestes/100.

dans la culture et l'enseignement portugais. La connaissance de cet idiome en faisait la première langue d'apprentissage au Portugal[267] :

> La forte popularité du français et de la France sous les années de la dictature est encore attestée par la circulation de beaucoup de revues et de journaux français. […] L'admiration pour le modèle français est encore constatée, au niveau universitaire, pendant la période, par la réforme des facultés des Lettres en 1957, qui introduit une discipline nouvelle. […] C'est pourquoi apprendre le français constituait encore une excellente occasion pour apprendre à devenir portugais[268].

⇒ Les éditions Gallimard

Les œuvres de la collection Bibliothèque de la Pléiade entrent dans la catégorie des éditions de luxe, avec une reliure en cuir et dorée à l'or fin. Dans le milieu littéraire français, être publié dans cette collection représente la consécration pour un auteur et sa reconnaissance dans l'histoire littéraire mondiale. Les ouvrages, compacts, sont édités au format livre de poche. La police d'écriture est petite (caractère Garamond corps 9). Cela s'explique par la conservation de la typographie choisie dès les débuts de la collection[269]. L'ouvrage *Théâtre espagnol du XVI^e siècle* suit les mêmes modalités que les autres ouvrages de la collection.

Les trois autos, tous traduits par Paul Teyssier, sont intégré dans une anthologie. Cet ouvrage est le premier concernant Gil Vicente en dehors du champ universitaire, dans le cas d'une traduction complète d'une de ses pièces. Le nom du dramaturge est mentionné en quatrième de couverture, avec la liste des autres auteurs traduits. Mis à part les textes de Miguel de Cervantes, au nombre de sept, il est, avec Lope de Rueda et Juan de Timoneda, l'auteur ayant le plus d'autos traduits.

La venue de cet ouvrage permet à Gil Vicente de s'insérer dans une nouvelle zone géographique, à destination d'un public élargi. Si son entrée est discrète et ne compose pas l'intégralité d'un livre, la collection de la Pléiade permet de surmonter l'inexistence de l'auteur. Il est classifié en tant qu'auteur espagnol dont les autos font partie de la « valeur

267 Consulter l'article d'Anne Dulphy sur l'enseignement et la place du français : « France, Espagne et Portugal. L'enseignement français dans la péninsule ibérique au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Approche comparée », *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, tome 114, n°1, 2002, p. 223-249.

268 Maria Hermínia Amado Laurel, « L'émergence improbable du domaine et du monde francophones au Portugal entre 1945 et 1970 », *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde* [En ligne], 40/41 | 2008, mis en ligne le 11 janvier 2011, url : http://journals.openedition.org/dhfles/496.

269 Martine de Rabaudy développe la composition des ouvrages de cette collection dans son article « La Pléiade, une collection en or », publié le 29 juillet 1999, dans le journal *L'express*. url : https://www.lexpress.fr/informations/la-pleiade-une-collection-en-or_634459.html.

représentative dans l'évolution de la dramaturgie espagnole »[270]. Toutes les traductions vicentines, incluant la traduction de *Auto de la Barque du Paradis*, sont présentées comme « traduite en français pour la première fois »[271], démontrant la méconnaissance des traductions précédentes. À la décharge de l'auteur de l'avant-propos, la traduction d'Andrée Crabbé Rocha avait peu de chance d'être connue en dehors du Portugal et du monde universitaire lusophone. Le choix de présenter les traductions en prose est celui des éditeurs :

> Il ne pouvait en effet être question de prétendre restituer en vers français des pièces pour la plupart écrites entièrement en vers espagnols : le génie et la métrique des deux langues sont trop différents pour qu'une telle entreprise ait quelques chances de refléter fidèlement l'original[272]

L'écriture sous forme prosaïque peut expliquer l'absence du texte source. Son ajout aurait visuellement perturbé la lecture et cassé le rythme voulu par les éditeurs. De plus, il s'agit de présenter, en langue française, des écrivains étrangers et d'introduire le lecteur au théâtre espagnol. Ainsi la finalité souhaitée est renforcée en focalisant son attention uniquement sur la traduction.

Les appartenances de Gil Vicente au royaume du Portugal ne sont mentionnées qu'à un bref moment, au contraire de la production du dramaturge. L'introduction générale de Jean Canavaggio démontre l'importance de l'auteur portugais dans l'essor de la littérature castillane à cette époque[273]. Traduire un auteur, dont l'œuvre s'est achevée au XVI^{e} siècle, présuppose de connaître ou de parvenir à déterminer la visée de son travail, ainsi que de le restituer dans le contexte dans lequel il se situe. L'usage du castillan et les influences du théâtre ibérique sur Gil Vicente sont des motifs suffisants pour cataloguer l'auteur dans le théâtre espagnol.

Les diverses traductions se succèdent les unes aux autres. Celles de Gil Vicente (p. 199-269) viennent après celle de *La Célestine*. La traduction est livrée brute, sans introduction ou autres notes de bas de page. Des numérotations renvoient aux notes extratextuelles se situant à la fin de l'ouvrage. Les trois traductions se succèdent sur ce rythme.

---

270 Robert Marrast, « Avant-propos », in *Théâtre espagnol du XVI^{e} siècle*, Robert Marrast (dir.), Paris, Gallimard, collection Bibliothèque de la Pléiade, 1983, p. XIII.

271 *Ibidem*.

272 *Ibid.*, p. XIV.

273 Jean Canavaggio, « Introduction générale. Le XVI^{e} siècle : un premier essor », in *Théâtre espagnol du XVI^{e} siècle*, *op. cit.*, p. XXXVIII-LVII..

La notice sur Gil Vicente et les notes présentes dans les traductions (p. 880-905) sont de la plume du traducteur. La première phrase permet de situer l'auteur : « Gil Vicente était portugais »[274]. L'écriture castillane de Gil Vicente lui permet, selon Paul Teyssier, d'être considéré comme auteur appartenant « de plein droit à la littérature espagnole tout autant qu'à la littérature portugaise »[275]. Une rapide présentation de l'auteur est effectuée, permettant au lecteur de situer son œuvre et les caractéristiques principales de son écriture. Viennent ensuite les notes de chaque traduction. Avant chacune des pièces traduites, Paul Teyssier prend le soin d'expliquer chacun des autos et de développer les points qu'il juge importants, le tout sur une à deux pages.

⇒ Les éditions Chandeigne

Cette maison d'édition est celle qui permet d'affirmer la présence de Gil Vicente en France et dans les territoires francophones. Avec six ouvrages pour sept traductions et une réédition, elle offre le plus de consistance pour la visibilité du théâtre vicentin. Spécialisée dans la littérature lusophone[276], Gil Vicente était un auteur indispensable à leur collection. Une série *Théâtre de Gil Vicente*, regroupant l'ensemble des traductions, a été mise en place.

Les ouvrages sont tous au format livre de poche et sont identiques dans leur présentation, hormis la traduction de Bernard Martocq, qui est accompagnée d'une réédition de *Plainte de Marie la Noiraude*. La page de couverture, sobre, présente les informations essentielles. Le lecteur y trouve le nom du dramaturge, de l'auto, de la maison d'édition, ainsi que le nom du traducteur, en charge également de l'édition critique, de l'introduction et des notes. Cette esthétique de présentation est conforme aux autres publications[277]. La sobriété dans la présentation permet d'aller à l'essentiel et d'attirer le regard sur les informations d'identification de l'ouvrage. L'habillage du livre ne permet pas de déterminer, en première lecture, si les ouvrages uniformisent les traductions ou si chacune d'entre elles possède son identité propre. Toutefois, la mise en avant du nom du traducteur peut instaurer un raisonnement pour le lecteur et offrir une première réponse à ce sujet.

274 Paul Teyssier, « Gil Vicente », in *Théâtre espagnol du XVI^e siècle*, *op. cit.*, p. 880.
275 *Ibidem*.
276 Le site internet de la maison d'édition Chandeigne explique leur rapport avec la littérature portugaise et le but de leurs publications. url : https://editionschandeigne.fr/notre-maison/.
277 En comparaison, l'ouvrage *Sonnets de Camões*, traduit par Anne-Marie Quint, ou encore *Récits de la prison de Porto* de Camilo Castelo Branco, traduit par João Viegas, sont des ouvrages qui démontrent que ce choix d'éditions est récurrent pour les auteurs lusophones classiques.

Le livre apporte pour la première fois la promotion de Gil Vicente. La production du dramaturge se forge une place qui lui est propre. Son importance dans la littérature est reconnue et mise en valeur au sein d'un espace dédié à la culture littéraire portugaise. Le livre apparaît également comme une reconnaissance pour le traducteur, avec l'affichage en premier plan de son identité. La responsabilité du traducteur est engagée avec son nom mis à côté de celui de Gil Vicente et du titre traduit. C'est, par conséquence, sa subjectivité et son univers personnel qui sont présents dans le livre. Le fait que la maison d'édition choisisse de le mettre en avant rend légitime son travail. Le traducteur est interprète du texte original. Ce choix éditorial renforce sa fonction, le responsabilise et induit, chez le lecteur, la réflexion qu'il lira la traduction effectuée selon la méthodologie du vicentiste :

> Le sujet traduisant, tout comme l'écrivain, est porteur des représentations symboliques de la société. C'est pourquoi la connaissance de ce sujet est indispensable à l'interprétation et à la compréhension des œuvres traduites. Indispensables aussi à qui veut cerner la manière dont les œuvres ont été traduites[278].

Cette présentation des livres par les éditions Chandeigne valorise le travail effectué et est un gage de qualité, dès le premier aperçu. Cités en couverture, les éléments paratextuels prouvent l'implication du traducteur et des recherches effectuées. Face à ce type d'ouvrage, le lecteur comprend qu'il possède le fruit d'un travail jugé comme compétent. La mention des autres travaux effectués, en plus de la traduction, permet d'indiquer qu'il ne sera pas seul face au texte et que des notions de compréhension lui seront délivrées, tant au début que durant sa lecture de l'auto. La quatrième de couverture présente rapidement l'auto traduit. Les ouvrages sont tous en édition bilingue et une grande liberté est laissée au traducteur dans son travail, avec un faible carnet des charges à suivre[279]. La relation entre les traducteurs et les responsables de la maison d'édition ont permis des conditions de travail optimales. Olinda Kleiman qualifie ses rapports avec les personnes en charge de la publication par ces propos : « Honnêteté et tolérance éditoriale de Anne Lima et de Michel Chandeigne »[280].

Seul le dernier volume publié diffère des précédents, si l'on excepte les deux traductions de Anne-Marie Quint, réunies en un seul ouvrage, contrairement aux autres traductions. Les cinq premiers livres sont publiés sur une période de cinq ans. Il faudra

278 Jean Delisle, *Portraits de traductrices*, Arras, Artois Presses Universitaires, 2002, p. 2.
279 Olinda Kleiman, « Oralité, équivocité, théâtralité : *La Farce des muletiers* de Gil Vicente », in *Traduction et lusophonie, Trans-actions ? Trans-missions ? Trans-positions ?*, *op. cit.*, p. 130.
280 Olinda Kleiman, conférence donnée le 27 février 1997 au centre de la Fondation Calouste Gulbenkian, Paris.

attendre onze ans pour que paraisse la traduction de Bernard Martocq en 2011. La page de garde délaisse l'habillage des précédents ouvrages pour aborder le frontispice de la feuille volante de *Farsa de Inês Pereira*, retrouvée au XVI^{e} siècle. La quatrième de couverture présente brièvement le dramaturge et l'intrigue des deux autos.

⇒ Les Presses Universitaires de Saint-Etienne

Les deux seules traductions issues de ces Presses sont réunies en un livre unique, au format poche. L'ouvrage reste dans la même conception visuelle que les autres publications de la collection « Les Translatives », avec une page de garde bicolore et une image représentant l'auteur, ici Gil Vicente. Une seule introduction est présente, les deux autos se succédant dans le livre. L'introduction présente le dramaturge et son univers farcesque, avant de développer les enjeux dans chacun des autos.

L'ouvrage s'adresse avant tout à un public néophyte de l'œuvre vicentine. Le choix d'une édition uniquement en français renforce ce constat. Le lectorat ne se doit pas d'être lusophone, mais curieux d'acquérir un savoir nouveau. Les notes de bas de page de l'introduction sont autant d'indications pour celui qui souhaite s'aventurer davantage dans la connaissance de l'univers de Gil Vicente. Une bibliographie sommaire, reprenant quelques ouvrages généraux sur le dramaturge[281], se situe à la fin de l'ouvrage.

C'est en priorité à la lecture du texte cible que l'ouvrage prévaut. Peu de notes de bas de pages sont présentes et servent principalement à des précisions historiques ou des explications linguistiques.

Chaque maison d'édition a souhaité présenter les traductions de Gil Vicente sous un angle précis, en adéquation avec sa ligne éditoriale. L'ensemble des traductions permet de découvrir les différents genres théâtraux du dramaturge. De l'auto sacramental à la farce, lire Gil Vicente se présente principalement sous un aspect culturel et littéraire, mis en évidence par les stratégies des maisons d'édition et dont le lecteur, consommateur, disposera :

> Dès que l'auteur s'exprime sous la forme d'un texte publié pour le lecteur, il n'aura aucun droit d'y ajouter quelque chose. Il s'ensuit que sa liberté se termine par la remise du livre

281 Bibliographie située à la page 139 de l'ouvrage. Le public visé étant assez élargi, certains ouvrages en langue française auraient pu être privilégiés, afin de solliciter davantage les recherches parallèles du lecteur intéressé. Ainsi, le livre *La langue de Gil Vicente* par Paul Teyssier est référencé par la traduction portugaise de l'ouvrage.

> au lecteur, autrement dit par son édition. Jusqu'à présent, il est le souverain de son texte mais pas du livre, parce que l'écrivain ne produit pas des livres mais des textes[282].

I.2 La traduction des titres

Le titre d'une œuvre annonce la direction de lecture. Il fournit un indice et apporte un des premiers éléments du contenu de l'œuvre. Le titre permet de créer un horizon d'attente. La valeur initiatique qu'il possède permet au lecteur de se projeter et de se faire un premier avis sur l'objet qu'il achète. La traduction du titre est de la main du traducteur de l'auto, à lui d'en définir l'orientation :

> Le titre fonctionne comme un nom propre que la traduction tente de naturaliser. Pensé dans une culture donnée pour un public donné, il peut en suivre les conventions, exploiter les finesses de la langue originale, renvoyer à des réseaux intertextuels par connivence. Avant-poste de l'œuvre traduite, le titre donne à lire les processus complexes de la traduction : la « fidélité » à l'original, l' « intraduisibilité » linguistique ou culturelle, l'enrichissement de l'original par la traduction[283].

Le titre traduit peut se situer en rapport avec le titre de l'auto original ou avec un élément de l'auto que le traducteur souhaite privilégier[284].

Selon le choix établi par le traducteur, la traduction du titre se place dans trois catégories[285]. Étant donné qu'il s'agit d'un texte court, de quelques mots, à introduire dans une nouvelle culture et langue de réception, la traduction littérale, ou traduction mot-à-mot, est un choix envisageable :

> Le traducteur est confronté à la tâche délicate de passer d'un code à l'autre : l'acte de peindre, tout autant que le travail de traduction, exigent la mise en place d'un principe de translation. L'un comme l'autre sont des modalités de la transposition ; dans les deux cas il s'agit de dépasser la barrière des codes en s'efforçant de projeter, dans un autre langage, le contenu du premier. […] Peut-on prolonger le visible, ou le lisible, sachant qu'on n'a aucune garantie de continuité entre les plans et qu'on dispose en tout et pour tout de

282 V. Doğan Günay, « Le traducteur, un co-auteur », *Le français dans le monde*, Paris, Hachette, n° 314, Mars-Avril 2001, p. 11.

283 Danielle Risterucci-Roudnicky, *Introduction à l'analyse des œuvres traduites*, *op. cit*., p. 30.

284 Aubrey Bell prend le parti de traduire le titre des autos sans rapport direct avec le titre original. Ses traduction sont davantage en lien avec l'intrigue de la pièce de théâtre. Ainsi *Auto pastoril português* devient *The course of the true love*, l'auto *Clérigo da Beira* est traduit par *Vanity of vanities*, et *Auto da feira* en *Peasants going to the fair*. En comparaison avec le titre de l'auto de Gil Vicente, le changement du titre offre une nouvelle identité de la pièce pour le lecteur.

285 Le traducteur peut soit opter pour une traduction littérale, une traduction qui respecte l'esprit du titre ou une traduction qui s'éloigne du titre original.

> l'attirail des formes ? Et donc en traduction comme en peinture, tous les coups seront permis : atténuation, surenchère, du moment que perdure le sens de l'original[286].

Dans le cas des traductions de Gil Vicente, les traducteurs conservent le titre voulu par l'auteur comme étant la meilleure solution pour conserver le sens de l'auto. En ce qui concerne les autos, le titre est un indicateur de ce que le lecteur va trouver, mais ne résume pas l'intrigue de la pièce. La traduction du titre peut suivre à la lettre le titre original en l'adaptant à la compréhension qu'en aura le lecteur contemporain. Cela permet de gérer la polysémie des mots lors du transfert langagier. Enfin, le traducteur peut se focaliser sur l'esprit du titre original. Ce dernier sera modifié ou transformé :

> Les recherches concernant la traduction des titres révèlent que dans la traduction des titres, on rencontre souvent les mêmes problèmes que lorsqu'on traduit un texte. Malgré la forme concise du titre, il est nécessaire d'aborder les pièges fréquemment rencontrés lors de la traduction des titres. Parfois, ces pièges sont choisis volontairement afin d'attirer l'attention du lecteur, et pour mieux refléter le contenu du roman. Le traducteur concentré sur le sujet du livre, doit d'une part posséder un savoir approfondi sur les problèmes et les moyens de les résoudre, et d'autre part, il doit se tirer d'affaire et proposer un équivalent correct[287].

Dans le cas où deux titres de l'œuvre existent, entre celui donné initialement par le dramaturge et celui choisi lors de l'édition de *Copilaçam*, le traducteur a le choix de traduire le titre qu'il souhaite.

Les titres français des autos de Gil Vicente sont les suivants :

Titre original[288]	**Titre traduit**	**Traducteur**
_*Monólogo do Vaqueiro / Auto da visitação*[289] (1502)	_*Le Mystère de la Visitation* (1939)	_Babillot
_*Farsa da Índia* (1509)	_*Les Indes* (1956)	_Claude-Henri Frèches

286 Laurent Bazin, « La couleur du rire : peinture et traduction », in *The Anatomy of Laughter*, *op. cit.*, p. 154.

287 Fatemeh Tehrani et Reyhané Raissossadati, « La traduction des titres littéraires », *Recherches en langues et littérature françaises*, Université de Tarbiz, vol. 5, été-automne 2011, p. 90, url : https://journals.tabrizu.ac.ir/article_656_c9bc8b53054c5f51759be6b254b7057b.pdf.

288 Les dates des autos de Gil Vicente sont celles considérées comme étant les plus probables pour la date de leur représentation, celles sur lesquelles s'accordent historiens et vicentistes. Dans le cas où le titre d'un auto original a été modifié lors de sa publication par Luís Vicente, le titre original sera signalé avec sa date de représentation. Le titre changé sera suivi de la date de publication de l'ouvrage *Copilaçam*.

289 L'auto s'intitule sous ces deux titres bien que sa dénomination première soit *Monólogo do Vaqueiro*. Le second nom vient de ce que le monologue contient une interprétation du rituel de la « *visitação* ». Source : http://www.carloscorreia.net/citi2/cultura/teatro/dramaturgos/gil_vicente/mono_vaq.html.

	_*Farce de l'Inde* (2016)	_Gilles Del Vecchio
_*Auto da Sebila Cassandra* (1511)	_*Auto de la sibylle Cassandre* (1983)	_Paul Teyssier
_*Auto da Alma* (1518[290])	_*Le jeu de l'âme* (1997)	_Anne-Marie Quint
_*Auto da moralidade*[291] (1517) / *Auto das Barcas* (1518) / *Auto da Barca do Inferno* (1562)	_*La Barque de l'Enfe*r (1955) _*Moralité de la Barque de l'Enfer* (1958) _*La Barque de l'Enfer* (2000)	_Claude-Henri Frèches _Andrée Crabbé Rocha[292] _Paul Teyssier
_*Auto da barca do purgatório* (1518)	_*Moralité de la Barque du Purgatoire* (1958)	_Andrée Crabbé Rocha
_*Auto da barca da glória* (1519)	_*Moralité de la Barque de la Gloire* (1958) _*Auto de la Barque du Paradis* (1983)	_Andrée Crabbé Rocha _Paul Teyssier
_*Pranto de Maria Parda* (1522)	_*La complainte de Maria Parda* (1995) _*Plainte de Marie la Noiraude* (1995)	_Carlos Leite _Paul Teyssier
_*Auto de Inês Pereira* (XVI[e293]) / *Farsa de Inês Pereira* (1562)	_*La Farce de Inês Pereira* (2011)	_Bernard Martocq

290 Certaines dates des autos, comme celle de *Auto da Alma*, sont sujettes à controverse. Si le texte est daté de 1508 dans l'ouvrage *Copilaçam*, Anselmo Braamcamp Freire remet en cause cette date. Il relève une probable erreur d'impression et, s'accordant sur des faits historiques, lui préfère la date de 1518, dans son analyse publiée dans *Vida e Obras de Gil Vicente, « Trovador, Mestre da Balança »*, Lisbonne, Ocidente, 1944. Anne-Marie Quint choisit la même date dans son introduction de la traduction. C'est cette date qui est également retenue ici. La date de cet auto est importante car, s'il datait de 1508, il aurait été question du premier auto écrit entièrement en portugais par Gil Vicente.

291 Initialement intitulée *Auto da Moralidade* lors de sa représentation, l'édition de Madrid, estimée de 1518, porte le titre de *Auto das Barcas*. S'agissant du texte le plus proche de la date de représentation, il fut choisi lors des éditions critiques du texte source et sert de base pour les traductions, tout comme le texte de 1562.

292 Présenté sous une trilogie, chaque titre des *Barques* est étudié séparément dans ce tableau afin de visualiser l'ensemble des titres des traductions disponibles de Gil Vicente.

293 L'édition de Madrid, sur feuilles volantes, n'a pu être datée avec précision. Néanmoins, tout comme dans l'édition de 1562, elle confirme que la date de représentation de l'auto date de 1523.

	_Farce de Inês Pereira (2016)	_Rosa Maria Fréjaville
_Don Duardos (1522 ou 1525) / *Tragicomedia de Dom Duardos* (1562)	*_Tragi-comédie de Don Duardos* (1983)	_Paul Teyssier
_Farsa dos Almocreves (1527)	*_La farce des muletiers* (1997)	_Olinda Kleiman
_Auto da Feira (?[294])	*_Le jeu de la foire* (1997)	_Anne-Marie Quint
_Auto do Triunfo do Inverno (1529) / *Tragicomédia do Inverno e Verão* (1562)	*_Triomphe de l'Hiver & du Printemps* (1997)	_Paul Teyssier

Les traducteurs français ont majoritairement opté pour la traduction littérale ou à la lettre. La concision de l'élément traduit explique ce choix, allant à l'essentiel et respectant la visée du texte original. D'autant plus que le titre de Gil Vicente délivre les premiers clés de lecture et d'entendement de l'intrigue, comme dans *Romagem de agravados* :

> A lui seul il [agravados, titre de l'*Auto*] résume la pièce, qui reprend le vieux thème de l'insatisfaction humaine, mal incurable et universel que Gil Vicente a pu constater tout au long de son existence[295].

Tous les termes sont traduits et adaptés au lectorat français, hormis le substantif « auto ». Trois choix traductifs concernent ce terme. La traduction par le substantif « jeu » dans les titres de Anne-Marie Quint. La non-traduction du terme en le conservant ainsi, dans les traductions espagnoles de Paul Teyssier. L'occultation du terme ou son remplacement par un autre, dans les autres cas.

Dans les situations où le titre choisi par Gil Vicente diffère de celui de *Copilçam*, les traducteurs optent pour la traduction du titre édité en 1562. Lorsqu'ils peuvent expliquer leurs choix de traduction, ils développent également les arguments de leur traduction du titre.

294 Les historiens et spécialistes de l'auteur n'ont pas réussi à déterminer la date de la représentation, qu'ils situeraient de 1527 à 1529.

295 Jean Girodon, « À propos d'un *auto* de Gil Vicente, *Romagem de agravados* », *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. XV., Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1980, p. 545.

Ce premier indicateur influence les attentes de lecture. La compréhension que le lecteur se constitue autour du titre conditionne son expérience de lecture. Il s'agit d'analyser quelles expectatives peuvent en découler.

→ *Monólogo do Vaqueiro / Auto da visitação* : Babillot choisit le second titre de l'auto[296]. D'ailleurs, dans la version bilingue, le titre de la pièce est : « Visitação ». Apposé sur la page à côté, le titre français plus dense : « Le Mystère de la Visitation », contraste. L'occultation du substantif « auto » laisse place au terme « Mystère », se référençant directement au théâtre médiéval. Cette orientation dans l'axe de lecture fournit un indicateur temporel de l'époque de la pièce. Toutefois le titre, dans son ensemble, peut induire en erreur le lecteur[297]. En effet selon la définition du CNRTL :

> Mystère : *THÉÂTRE.* Au Moyen Âge, genre dramatique qui mettait en scène des sujets religieux tels que la Nativité, la Passion, la Résurrection, des scènes tirées des deux Testaments ou de la vie des Saints (v. *miracle, diablerie*). *Composer, jouer un mystère*[298].

L'orientation religieuse du premier terme, combiné au terme de Visitation, renvoie à un caractère religieux que l'auto ne possède pas. Dans la Bible, la Visitation fait référence à la visite de Marie à sa cousine Elisabeth[299]. Dans l'auto, il s'agit de la visite que le vacher rend dans la chambre de la reine qui vient d'accoucher et qui se réjouit de cet événement qui vient de se produire quelques jours avant sa venue. Le choix traductologique opéré ne reflète pas l'intrigue de la pièce, à cause de la suppression du terme « auto » et le fait de lui préférer, comme équivalence dysfonctionnelle, le terme « mystère ». Le lecteur, dans son expérience, n'aura pas d'attente comblée par rapport à ce que suggère le titre traduit. En ancrant son texte dans une période précise, par le titre, et en reprenant une partie du titre original, l'intention de la traductrice est compréhensible. Au final, l'association des deux valeurs a comme résultat de l'équation une variable s'éloignant du propos de la pièce.

---

296 Cette pièce n'est pas, à proprement parler, un auto et constitue une partie plus intégrante d'un long *accessus*, comme le démontre Anna Ferrari, « La *Copilaçam* gilvicentina : uno strano Canzoniere », in *Filologia dei Testi Iberici a Stampa* (*Area Iberica)*, a cura di Patrizia Botta, Modena, Mucchi Editora, 2005, p. 25-45.

297 Le lecteur mentionné est celui défini précédemment. Il s'intéresse aux autos vicentins pour une ou plusieurs raisons spécifiques et dispose d'un bagage culturel sur un ou plusieurs sujets en rapport avec l'ouvrage qu'il choisit.

298 url : https://www.cnrtl.fr/definition/mystère. Les mystères se déclinent en trois cycles : sacrés, religieux et profanes. Aucun d'entre eux ne s'applique à la pièce de Gil Vicente, l'aspect religieux n'étant pas présent et les mystères profanes puisant leurs sujets dans l'Histoire.

299 Luc, *Nouveau testament*, chapitre I, versets 39-56, texte en ligne. url : http://www.bible-en-ligne.net/bible,42N-1,luc.php.

→ *Farsa da Índia* : traduite deux fois, les titres renvoient à deux interprétations possibles du contenu de l'auto. Si Gil Vicente mentionne les Indes dans son titre, il n'est plus question de ce sujet dans la pièce, si ce n'est qu'il s'agit de la destination vers laquelle s'embarque le mari de la protagoniste. Le public de l'époque était déjà victime consentante du jeu que lui soumettait l'auteur. Ce dernier, de ce fait, parvenait à surprendre et dépasser leurs attentes, assurant davantage de succès à sa farce.

Claude-Henri Frèches décide de supprimer le terme « farsa » et de pluraliser « Índia ». La datation de la pièce est plus simple à fixer pour le lecteur : les Indes font référence aux territoires de l'Asie du Sud et Sud-Est à partir de la fin du Moyen-Âge. Pour le connaisseur de l'histoire du Portugal et du Moyen-Âge, le texte se situe à la période des Grandes Découvertes. Or, tout comme le public de la cour, le lecteur est volontairement trompé. Cependant, la suppression du terme farce oblitère une donnée essentielle dans sa lecture. Le lecteur ne sait pas dans quel genre le texte peut se référencer. La difficulté à lire le texte vicentin, sans posséder les clés de lecture, peut le déboussoler. Il en résulte que l'expérience de lecture ne sera pas directement conforme à son attente. Le rire de Gil Vicente fait appel à des connaissances spécifiques et le titre est un indicateur fondamental pour savoir comment orienter sa lecture de l'auto. La clef de compréhension n'est plus innée pour le public contemporain :

> Nous avons sans doute perdu la clef lors du concile de Trente, moment où ce virage a eu lieu, lors de la Contre-Réforme et où l'Europe est devenue triste comme un bonnet de nuit et où on a perdu le sens de ce carnaval[300].

Gilles Del Vecchio prend le parti de traduire mot-à-mot le titre. Ce choix permet au lecteur de retrouver les mêmes éléments que ceux du public vicentin. Le terme « farce »[301] rend évident l'orientation comique que prend la pièce. À la lecture du titre, le lecteur se prépare à se trouver face à différents types de comiques, même si le genre de la farce diffère légèrement, dans sa conception, chez Gil Vicente : « la farce vicentine n'est pas comme la farce française, qui est en général plutôt leste et peu consistante. La farce vicentine allie cela

300 Paul Teyssier, conférence donnée le 27 février 1997 au centre de la Fondation Calouste Gulbenkian, Paris. Enregistrée sur cassettes audios, le titre de la conférence n'a pas été conservé. Il est uniquement fait mention de la date de l'événement.

301 Selon la définition du CNRTL : « Pièce de théâtre d'inspiration bouffonne mettant en scène des personnages souvent grotesques et présentant généralement un comique de mots, de gestes ou de situation(s) ». url : https://www.cnrtl.fr/definition/farce.

de la farce française et la sottie »[302]. En comprenant rapidement que l'intrigue ne se déroule pas en Inde, il saura qu'il est une victime du jeu de l'auteur. Cet effet renforce le pacte de connivence avec le dramaturge, par le biais de la traduction, et permet de valider son expérience.

→ *Auto da Sibila Cassandra* : Paul Teyssier décide de conserver le terme « auto » dans la traduction du titre. Il francise le nom propre. Traduire « Sibila Cassandra », mais conserver le terme castillan de auto, est un choix arbitraire. Le terme auto possède une signification différente en portugais qu'en espagnol. Le traducteur précise cela en note de bas de page :

> À l'époque de Gil Vicente, le mot *auto* signifiait en portugais « pièce de théâtre » en général, qu'il s'agisse d'une « moralité » religieuse, d'une « comédie » romanesque ou d'une « farce » populaire. Toutes ces pièces étaient des *autos*. En espagnol le sens du même mot était beaucoup moins étendu. On appelait *auto* une pièce courte d'inspiration biblique ou allégorique[303].

Cette précision, en note de bas de page, n'induit pas obligatoirement le lecteur en erreur. La spécificité doit être connue. Le terme « sibylle » démontre le caractère profane de l'auto et agrandit le champ des notions qu'il véhicule.

→ *Auto da Alma* et *Auto da Feira* : les traductions des titres sont effectuées par Anne-Marie Quint. Elles suivent le même schéma traductologique. Par conséquence, son travail est groupé en une seule analyse. La traduction du terme « auto » par « jeu » est justifié par Paul Teyssier à une conférence à laquelle la traductrice était également conviée : « Dans *Auto da alma*, le mot *auto* est constamment traduit par le mot français *jeu* qui désigne dans l'ancien théâtre français un type de pièce de théâtre un peu analogue »[304].

L'équivalence fournie est pragmatique selon les cinq catégories déterminant l'équivalence selon Marianne Lederer[305]. Si le lecteur en possède les connaissances, il

302 Olinda Kleiman, conférence donnée le 27 février 1997 au centre de la Fondation Calouste Gulbenkian, Paris.
303 Paul Teyssier, « Gil Vicente. Notice », in *Théâtre espagnol du XVI^e siècle*, *op. cit.*, p. 881.
304 Paul Teyssier, conférence donnée le 27 février 1997 au centre de la Fondation Calouste Gulbenkian, Paris. La définition du CNRTL confirme cette équivalence : « Composition dramatique (qui peut être en même temps sérieuse et comique). *Jeu de Robin et de Marion, Jeu de la Feuillée. L'emploi assez indéterminé du mot « jeu » correspond au flottement des genres dramatiques à l'époque considérée, puisqu'il s'applique aussi bien à la pièce de Jean Bodel, le Jeu de Saint-Nicolas qu'au théâtre purement laïque d'Adam de la Halle* (J. FRAPPIER, *Le Théâtre profane en France au Moyen-Âge, XIIIe et XIVe siècles,* Paris, Centre de documentation universitaire, s/d., p. 12) ». url : https://www.cnrtl.fr/definition/jeu.
305 Marianne Lederer, *La traduction aujourd'hui. Le modèle interprétatif*, *op. cit.*, p. 51-52. L'auteure ajoute que ces critères « ne sont pas pour autant des méthodes de traduction » mais qu'ils doivent être pris « en ligne de

effectuera l'analogie entre ce terme et le théâtre médiéval. Les deux autos appartiennent à la catégorie des œuvres de dévotion dans *Copilaçam*. Les indiquer sous la même appellation fait sens.

→ *Auto da moralidade* / *Auto das Barcas* / *Auto da Barca do Inferno* : Claude-Henri Frèches et Paul Teyssier décident de traduire le titre présent dans *Copilaçam* et d'occulter le terme « auto ». Paul Teyssier justifie le choix de sa traduction, en ayant connaissance des titres précédents : « c'est parce que la trilogie des *Barques*, présentée ainsi dans *Copilaçam*, s'est imposée sous cette appellation dans l'esprit des connaisseurs de l'auteur »[306]. La traduction s'oriente, par les explications fournies, vers un lecteur connaissant déjà le théâtre de Gil Vicente. Cela lui permet de trouver un élément qu'il connaît et de savoir, par ses connaissances préalables, le contenu de l'ouvrage. C'est par défaut que Paul Teyssier traduit son titre : « nous n'avons pu nous-même faire autrement »[307]. Or, le traducteur aurait pu prendre le parti de traduire le titre comme il l'aurait souhaité : les éditions Chandeigne ont été permissives envers le cahier des charges à respecter et Gil Vicente intégrait un espace littéraire nouveau. La possibilité de se détourner du lecteur connaissant Gil Vicente, vers un lecteur qui souhaite le découvrir, permettait au traducteur de choisir le titre de sa traduction. Il se peut, en tant qu'hypothèse, que comparé aux deux autres titres portugais de l'auto, le choix de conserver le terme « Enfer » est plus accrocheur et permet une projection simplifiée pour le lecteur envers le texte cible.

Andrée Crabbé Rocha mélange le titre donné lors de la représentation et celui de 1562. Cette traduction implique une prise de position, car le terme « moralité » a forcément une résonance sur ce qui attend le lecteur. Pour la traduction de *Barques* sous la forme d'une trilogie, conserver le même choix de titre fait sens, mais les termes employés peuvent mieux servir à un auto qu'à un autre. Implicitement, avec ce mot, se crée l'idée que la pièce va porter un jugement sur les notions de bien et de mal, ce qui est d'ailleurs le cas. L'emploi de ce

---

compte, consciemment ou intuitivement, lorsqu'on juge une traduction ». Elle résume les cinq catégories déterminant l'équivalence telles qu'elles sont développées par Werner Koller, dans *Einführung in die Übersetzungswissenchaft* :
→ l'équivalence dénotative : transmission de l'information extra-linguistique texte source,
→ l'équivalence de connotation : respect du style présent dans l'ouvrage original,
→ l'équivalence de norme textuelle : conformité au genre du texte traduit,
→ l'équivalence pragmatique : adaptation aux connaissances du lecteur,
→ l'équivalence esthétique : préservation du même effet que l'original.

306 Paul Teyssier, « Introduction », *La Barque de l'Enfer*, *op. cit.*, p. 8.
307 *Ibidem*.

terme pousse le lecteur à une attente plus sérieuse que ne le revendique l'auto. Si le propos final est moralisant, la pièce de théâtre ne cesse de déployer des passages prompts à déclencher le rire. À l'époque de Gil Vicente, période avant l'Inquisition, le terme moralité s'appliquait à la finalité de la pièce :

> Moralidade (Teatro) : Espécie de gênero dramático, surgido no fim da Idade Média, com finalidade moralizante, por criar personagem heroico atormentado por questões morais, dividido entre o bem e o mal[308].

Le risque pris par la traductrice est de ne pas correspondre aux attentes du lecteur en présentant une pièce qui s'oriente résolument vers le rire. D'autant plus que, dépourvu de toute explication dans l'ouvrage, le lecteur est soustrait au contexte de représentation de l'auto. Dans la prise en compte globale de la pièce de théâtre, le substantif « moralité » se justifie, mais la définition actuelle de ce mot n'oriente pas la lecture vers une dimension comique. Le contrat de lecture proposé par le titre est incomplet au vu du contenu du texte cible.

→ *Auto da barca do purgatório* : le même raisonnement que l'analyse précédente s'applique ici, excepté le fait que, moins orienté sur le comique par le contexte de sa représentation, le terme « moralité » est plus adéquat à la situation que le laisse supposer le titre au sein de la traduction. La représentation du Purgatoire, lieu d'expiation, trouve un écho supplémentaire avec l'usage de « moralité » et focalise le lecteur sur une pièce au contenu propice à la réflexion sur les notions qui seront abordées dans l'auto. Ne pouvant se permettre la liberté que le rire permet envers les condamnés au feu éternel, ni la félicité des appelés auprès de Dieu, l'auto trouve un juste milieu dans l'inconscient et la projection que fera le lecteur.

→ *Auto da barca da glória* : si Paul Teyssier décide de traduire « glória » par « Paradis », Andrée Crabbé Rocha suit la logique des traductions précédentes. Le terme « moralité » revêt sa pleine signification à la fin de la lecture. Si les jugements donnés étaient évidents et directement appliqués dans les deux premières traductions des *Barques*, ici c'est le Christ qui vient sauver les puissants du monde, pourtant tous pécheurs, et leur ouvrir la voie vers le Paradis. La notion de bien et de mal, ainsi que la manière dont elle récompense certaines

308 Définition disponible à l'url : https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/moralidade/.

personnes, peut porter le lecteur à s'interroger sur les notions de moralité que renvoient l'auto. Cette réflexion contemporaine diffère de celle de l'époque de Gil Vicente, par la logique de la finalité de l'auto. Gil Vicente n'a jamais écrit cet auto, tout comme pour *Auto da barca do purgatório*, en y incluant le titre de moralité. C'est la traductrice qui, prenant comme base le titre de 1517, décide de le prolonger, afin d'offrir une cohérence à la trilogie traduite et de l'inscrire dans une réception sur ce thème de la moralité. Ce ne sont plus les *Barques* qui sont mises en avant, mais les enjeux incorporés par ce terme et qui, par les intrigues des autos, sont considérés à juste terme comme des moralités.

La traduction du titre par Paul Teyssier est un exemple d'équivalence esthétique. Si le terme « gloire » avait été conservé, il n'aurait pas eu comme renvoi direct l'image du Paradis et de la Gloire éternelle permise par l'arrivée du Christ de la Résurrection[309]. L'alternative proposée par le traducteur permet au lecteur d'anticiper le propos de l'œuvre. En adaptant le titre à son lectorat, Paul Teyssier le prédispose à anticiper la fin de l'auto, les personnages devant être sauvés en suivant la logique qu'implique le titre.

→ *Pranto de Maria Parda* : les traductions sont assez similaires concernant le titre de cet auto. Si « pranto » est traduit par deux substantifs possédant les mêmes racines, « plainte » et « complainte »[310], la traduction du nom de la protagoniste diffère entre conservation de l'original et traduction littérale. Le sens du titre est en lien avec l'idée véhiculée par le titre-source. Le nom propre représente la première difficulté dans la restitution juste du titre :

> Il est un lieu commun de dire que, quel que soit le type de traduction à effectuer (littérale, sémantique, communicative ou libre adaptation, Hervey et Higgins 1992) et le domaine auquel appartient le texte traduit (littéraire, scientifique, géographique, historique, médicale, etc.), tous les traducteurs, les débutants plus que les chevronnés, se trouvent confrontés à l'embarras de la restitution des Npr.[...] La nature des Npr rend impossible le

309 Le substantif « Gloire » doit se comprendre en tant qu'accession au Paradis et à la glorification des âmes auprès de Dieu pour les Chrétiens. Il ne peut s'agir du Christ : le Christ Glorieux se distingue de celui de la Résurrection, dans le sens où cette qualification correspond à la venue de celui-ci lors de la seconde parousie à la fin des temps, après le jugement dernier.

310 Le terme plainte renvoie à l'action principale effectuée par Maria durant tout l'auto. Une nouvelle hypothèse de traduction peut être formulée, afin de conserver l'équivalence esthétique du titre. Maria, mourant de douleur et poussant sa plainte tout au long de l'auto de façon continue, les termes « plainte » ou « complaintes » ne paraissent pas assez puissants pour décrire ce qu'elle traverse. Le terme de lamentation peut lui être préféré, explicitant chez le lecteur l'image de la profonde tristesse de la protagoniste. La définition du CNRTL prolonge cette idée : « Lamentation : Plainte forte et prolongée, parfois de caractère religieux et rituel, par laquelle on déplore un malheur public ou personnel ». url : https://www.cnrtl.fr/definition/lamentation.

> détachement de la recherche de leur nature quadridimensionnelle : sémantique, sociolinguistique, graphique et phonétique[311].

La traduction de Paul Teyssier permet au lecteur de se forger un premier aperçu de l'héroïne éponyme (Noiraude) et d'anticiper visuellement certains aspects du déroulé de l'auto. La traduction par Carlos Leite ne permet qu'à un public lusophone de saisir les origines de Maria. Toutefois, cette pièce étant destinée à la représentation, le public était déjà au courant, ou suffisamment connaisseur, pour savoir de quoi retournait l'intrigue et de ce qu'il en était du personnage principal par le titre.

→ *Auto de Inês Pereira* / *Farsa de Inês Pereira* : les deux traductions littérales permettent de rester fidèle au titre de l'œuvre dans la restitution des termes. Le lecteur moderne français peut, en première lecture, se rendre compte du choix méthodologique effectué, en comparaison avec le titre portugais. L'ajout de l'article défini par Bernard Martocq n'apporte pas de différence dans la lecture du titre. La traduction du nom propre est davantage sujette à réflexion. La farce possède un fond érotique et sexuel, expliqué en préambule de la traduction dans les deux ouvrages. En ce qui concerne le titre, le nom de la protagoniste est une première indication pour le public de la cour sur le contenu de la pièce[312]. « Pereira » tient son étymologie de l'arbre poirier. La poire, surtout lorsqu'elle est mûre, possède une connotation équivoque durant l'époque médiévale :

> Il est certain en tout cas que dans la littérature médiévale la poire est souvent un symbole sexuel, voire obscène, et cela non seulement dans les fabliaux, mais aussi dans la poésie et les romans[313].

311 Georgiana Lungu-Badea, « La traduction (im)propre du nom propre littéraire », *Translationes*, 3, 2011, p. 67.

312 Le nom de Inês Pereira, accompagné du proverbe qui accompagne l'auto, est une explication suffisante pour le public de la cour, afin de comprendre le véritable sujet de la pièce. Rangée dans le quatrième livre de *Copilaçam*, celui des farces, la précision du genre de la pièce est un indice supplémentaire pour le lecteur. Il n'était nul besoin de le préciser du temps de la représentation, d'où la classification générale d'auto pour cette pièce. Si le préambule indique qu'il s'agit d'une farce : « e sobre este motivo que se fez esta farsa », il est impossible de savoir s'il s'agit d'un ajout de Luís Vicente ou si cette explication était déjà présente au moment de la représentation. Néanmoins, le fait que la pièce porte la mention *Auto* et non *Farsa* laisse envisager la première hypothèse comme étant le plus envisageable.

313 Lucy Polak, *«* Cligès, Fenice et l'arbre d'amour », *Romania. Revue trimestrielle*, tome 93, n° 371, Paris, 1972, p. 312.

Le nom de famille de la protagoniste offre d'ailleurs un jeu de mots truculent avec son prénom, dont l'étymologie, issu du grec *agnos*, ou du latin *agnes*, signifie « chaste, pur »[314]. Ces premières indications sur l'auto et le comportement de l'héroïne éponyme durant l'intrigue, permettent aux lecteurs français et francophones de se plonger dans les prémisses de la farce. Encore faut-il qu'ils puissent avoir conscience de ces premiers éléments farcesques introduits dès le titre. Traduire toutes ces connotations tout en gardant la concision du titre semble être une tâche irréalisable. Le lecteur devrait posséder des connaissances étymologiques sur les prénoms, ainsi que sur la symbolique du végétal médiéval. Ces présupposés de connaissances ne correspondront qu'à un nombre restreint de lecteurs. Traduire « Inês Pereira » aurait présenté un risque qu'il aurait fallu justifier en introduction. À ce moment, ce que l'implicite du titre aurait révélé, aurait été ruiné par l'explicite formulé dans l'ouvrage. Ce que permet le titre, du temps de Gil Vicente, dans la compréhension du public ou lecteur de l'époque, ne peut être transféré dans l'époque actuelle, les clés de lecture ayant été modifiées au fil des siècles. La traduction devient limitée et les informations, sous-entendues et culturelles du titre original, échouent lors du transfert effectué par les traducteurs :

> J'ai évoqué les limites de cette conception du nom propre avec les jeux de mots mais cet aspect, pour important qu'il soit, risque d'en faire un cas-limite, celui où précisément on touche à l'intraduisible, et il faut le replacer dans une vision plus large de la signifiance du nom propre. […] La traduction des noms propres comme référents culturels fait apparaître le rapport direct du sens à une réalité extralinguistique qui, pour être préservée dans le texte, a besoin de faire appel à un système de notes, d'explicitations, qui fait partie des démarches naturelles de la traduction, mais que certains ont encore du mal à accepter comme tel. L'observation du nom propre en relation avec la traduction fait bien ressortir sa fonction fondamentale de représentation de l'unique à laquelle s'adjoint une fonction de repérage culturel qui est celle que nous avons privilégiée ici. Les deux se sont combinées pour créer une tradition de non-traduction du nom propre[315].

Le mode opératoire de la substitution onomastique ne peut avoir lieu, au risque de rompre l'esthétique proposée par le titre. Face aux normes qui régissent le titre, le traducteur ne peut réussir à garder la concision que nécessite le titre théâtral, tout en explicitant le

314 Olinda Kleiman mentionne le fait que le prénom ne s'accorde pas avec le comportement du personnage : « Inès n'est pas sage – *Agnes* ; elle est libidineuse », dans « Broder les jours, tisser l'ennui. Figures de l'enfermement dans le théâtre vicentin » Communication Colloque *Rapports hommes/femmes dans l'Europe moderne: Figures et paradoxes de l'enfermement*, Montpellier, Université Montpellier III, 2012, url : https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00835408/document.

315 Michel Ballard, « La traduction du nom propre comme négociation », *Palimpsestes*, 11 | 1998,. url : http://journals.openedition.org/palimpsestes/1542.

propos. Au vu des innombrables jeux de pistes et d'écriture présents dans l'écriture de Gil Vicente, il est possible que la lecture du titre n'ait jamais été envisagée sous cette optique par les deux traducteurs. D'autant plus que l'analyse des titres des autos est peu étudiée dans les travaux vicentins, le texte théâtral offrant une quantité de travail déjà conséquente. Sans savoir si le traducteur avait conscience du sous-entendu que permet le nom de Inês Pereira, l'analyse portera sur cette transmission. Dans le cas où le traducteur n'avait pas pris en compte la caractère équivoque du nom de la protagoniste, la traduction subit une perte avec ce transfert culturel avorté :

> Toute traduction suppose une distance à franchir entre un texte de départ et un texte d'arrivée, et on ne franchit jamais cette distance sans difficultés et sans devoir abandonner quelque chose en cours de route. Il faut faire des choix[316].

Les traducteurs, dans leurs introductions respectives, ne mentionnent à aucun moment l'étymologie de la protagoniste. Or, en conservant le nom tel que l'a écrit Gil Vicente, le lecteur entame sa lecture avec un déficit culturel. Une explication, avant le début de la lecture, aurait dû être effectuée et servir de première clé de lecture.

Dans le cas contraire, le traducteur aurait fournir une équivalence au nom de la protagoniste afin que le lecteur puisse percevoir l'opposition entre les deux positions de la protagoniste, chaste en apparence et volage dans la réalité. Pour ce faire, son nom aurait été modifié et francisé. Le choix cornélien, auquel se confronterait le traducteur, pourrait expliquer la conservation du nom original.

La perte dans la traduction du titre a pour principale cause un facteur temporel. L'écriture de Gil Vicente, surtout en ce qui concerne la farce, est truffée de jeux de compréhension, de sous-entendus propices à déclencher le rire. Ce rire permis par les allusions érotiques et sexuelles est fréquent au XVI^{e} siècle. Le choix de la protagoniste est réfléchi chez le dramaturge. Il permet à son public d'anticiper le sujet de la pièce, confirmé par le proverbe qui accompagne le titre de la représentation : « mais quero asno que cavalo

316 Anne-Marie Quint, « Traduire Camões », in *Traduction et lusophonie, Trans-actions ? Trans-missions ? Trans-positions ?*, *op. cit.*, p. 84.

que me derrube »[317]. Le public de la cour du Portugal avait des notions latines et grecques[318]. Il était ainsi en capacité de deviner ce que cache l'emploi d'un nom propre, dans cette quête du jeu avec le dramaturge, duquel il était coutumier. La transposition du texte vicentin au XXI[e] siècle oblige le lecteur à posséder les connaissances d'une époque et d'un contexte d'apprentissage et d'enseignement autre, qui ne sont pas perçus sur le même plan. Les compétences étymologiques et les sous-entendus liés au végétal supposent des connaissances dont disposent un spécialiste et qui échappent au lecteur n'ayant pas ce type de cursus. De ce fait, la traduction du titre, par rapport à ce que celui-ci permettait de produire comme projection en 1523, est un échec. L'expérience que connut le public vicentin ne peut être reproduite envers le lecteur de la traduction. Le jeu comique échappe au lecteur. Bien qu'il le trouve lors de l'acte de lecture, il n'est pas à même d'associer la tonalité comique et érotique du texte cible avec le nom de Inês Pereira, ce qui aurait décuplé sa compréhension de Gil Vicente.

→ *Don Duardos* / *Tragicomedia de Don Duardos* : Paul Teyssier traduit le titre de 1562 et conserve le terme de « tragi-comédie » pour qualifier le genre auquel se rattache l'auto. La pièce de Gil Vicente ne pouvait être considérée comme appartenant à ce genre à son époque, du fait qu'il n'était pas encore nommé comme tel. L'insertion effectuée par Luís Vicente est celle que décide de conserver le traducteur. Il oriente ainsi le lecteur vers le genre auquel se rattache l'auto.

→ *Farsa dos Almocreves* : Olinda Kleiman effectue une traduction littérale. Le terme « almocreves » caractérise les personnes conduisant les animaux de charge, mais également un animal hybride de croisement avec un âne ou une ânesse. En traduisant par muletiers, la traductrice englobe ces deux signifiants.

317 Olinda Kleiman traduit le proverbe littéralement, laissant au lecteur le soin de comprendre les allusions que soulèvent ce proverbe : « plutôt un âne qui me transporte qu'un cheval qui me désarçonne », dans « Côté cour, côté rue.... côté couvent : la *Farce d'Inès Pereira* de Gil Vicente », in *Théâtre de cour, théâtre de ville, théâtre de rue. Actes du colloque international, 26-27-28 novembre 1998, Maison de la Recherche, Université de Lille 3 et Villa Mont-Noir*, Robert Horville, Olinda Kleiman et Godeleine Logez (éd.), Collection UL3, Villeneuve d'Ascq, Centre de Recherches sur la Création et l'Histoire dans le Monde Hispanique, Université Charles de Gaulle-Lille 3, 2001, p. 165. Elle partage le même point de vue sur l'effet de contraste du nom propre à la page 169, s'appuyant sur une conférence non publiée de Luciana Stegagno Picchio.

318 Se référer à l'article de Manuel Cadafaz de Matos : « Cultura e língua grega em Portugal e outras regiões da península entre os séculos XV e XVIII (seis momentos para a compreensão e estudo da sua dinâmica) », *Revista Portuguesa de História do Livro*, n° 24, Lisbonne, 2009, p. 243-300.

Sur le même principe que dans *Auto da Índia*, Gil Vicente induit volontairement le lecteur en erreur : « Le titre est insolite car cette farce devrait être centrée sur les muletiers. Or il n'en est rien. Ils ne sont l'objet que de l'un des tableaux »[319]. Le choix traductif opéré suit la visée de l'auteur. Le lectorat se retrouve avec les mêmes indices que le public de la cour portugaise.

→ *Auto do Triunfo do Inverno* / *Tragicomédia do Inverno e Verão* : les choix de traduction de Paul Teyssier ont fait l'objet d'explications par lui-même et également par Bernard Darbord, notamment en ce qui concerne la traduction du terme « verão », correspondant à la saison de l'été en portugais :

> Dans ces deux langues [en espagnol et en portugais], le printemps se dit aujourd'hui *primavera*. *Verano* et *estío*, *verão* et *estio* se sont donc bousculés et chacun d'eux s'appliquent aujourd'hui à l'été. Au Moyen-Âge, chez l'archiprêtre de Hita, ou aux XVI[e] siècle, chez Gil Vicente, *verano* et *verão* désignent la belle saison, celle qui débute au mois de mars, par le passage de l'équinoxe. […] On comprend donc la traduction de Paul Teyssier : *Triunfo do Inverno e do Verão* est traduit par « Triomphe de l'Hiver et du Printemps »[320].

Tout comme pour *Tragicomedia de Don Duardos*, Paul Teyssier choisit de traduire le titre attribué à l'auto en 1562. Il explique également ce choix par le fait que le premier titre était incomplet :

> C'était le vrai titre de la pièce [*Triomphe de l'Hiver et du Printemps*]. S'il n'a pas mis *et du Printemps* dans le titre, c'est parce que ça ne tenait pas pour l'imprimeur dans la ligne. Le titre est bien indiqué en complet dans la table des matières[321].

Le choix du titre, couplé aux explications fournies, explique les motivations du traducteur pour le titre français. Le lecteur prend connaissance du genre de la pièce et également que ce « triomphe » portera sur deux parties majeures, liées à la temporalité des deux saisons mentionnées, formant un cycle annuel :

---

319 Olinda Kleiman, conférence donnée le 27 février 1997 au centre de la Fondation Calouste Gulbenkian, Paris.

320 Bernard Darbord, « Gil Vicente, *Triunfo do Inverno e do Verão* (1529), le dialogue du castillan et du portugais à Lisbonne », in *Le Choix du vulgaire. Espagne, France, Italie (XIIIe-XVIe siècle)*, Nella Bianchi Bensimon, Bernard Darbord et Marie-Christine Gomez-Géraud (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 327-328.

321 Paul Teyssier, conférence donnée le 27 février 1997 au centre de la Fondation Calouste Gulbenkian, Paris.

> Dans la pièce vous êtes étonnés que le verão, que lecteur moderne comprend en tant qu'été, est en réalité le printemps. Et ensuite vous êtes encore plus étonnés quand vous vous rendez compte que, ce même verão, devient plus tard l'été[322].

La traduction des titres d'une œuvre permet d'ajouter, de supprimer ou de réussir à rendre équivalent, pour le lecteur, le lien qui unit le texte cible avec son intitulé. En ce qui concerne les traductions vicentines, le choix s'effectue vers le lecteur pour l'aider dans sa compréhension de l'œuvre, qu'il s'apprête à découvrir. Le choix d'éclairer le lecteur l'emporte sur la traduction du titre original fourni par Gil Vicente. C'est dans cette optique que le choix s'est le plus souvent porté sur le titre présent dans *Copilaçam*, lui aussi destiné à la lecture et non à la représentation. Le titre est un indicateur du plan de transfert entre le message concis qu'il contient et l'intrigue de l'auto. Il permet également de définir l'auteur et les facéties dont il peut faire usage. Dans le titre des farces, Gil Vicente prend plaisir à égarer son lecteur (*Farce de l'Inde*, *La farce des muletiers*) et le jeu farcesque se met en place sur différents niveaux, tant extra qu'intertextuel.

La valeur initiatique du titre portugais mute par la méthodologie et le choix de l'équivalence appliquée par le traducteur. La notion de fidélité se confronte, dans certaines traductions, à celle de l'adaptation à un nouveau lectorat. La difficulté de traduire le titre, afin qu'il corresponde au lectorat dans les mêmes configurations que le public de Gil Vicente sans en avoir à le dénaturer, a pour explication qu'il s'inscrit dans un *hic* et *nunc*. Cette valeur spatio-temporelle[323] prend tout son sens dans la traduction des titres d'ouvrages avec la mise en lumière des éléments de compréhension que fournit cette partie du titre, présente en première de couverture et premier élément que rencontre le futur lecteur.

Le titre a une fonction appellative que, dans sa perception, le traducteur peut changer pour l'adapter à son public, comme le choix de l'emploi du substantif « mystère », dans le titre de Mme Babillot. Le segment que représente le titre permet de se souvenir de l'auteur. Il est l'élément marquant qui ressort lors de la mention des œuvres du dramaturge. Il se doit de marquer la mémoire, que ce soit par son évocation ou par l'influence qu'il a eue lors de la lecture. C'est ce qui advient dans *La farce des muletiers*, par le jeu instauré entre Gil Vicente et son public. *La Barque de l'Enfer* devient, par ce titre, propice à favoriser un imaginaire permettant une remémoration aisée de la pièce théâtrale, etc. :

322 Paul Teyssier, *Gil Vicente*, conférence donnée le 6 décembre 1990 au centre de la Fondation Calouste Gulbenkian, Paris.

323 Lire à ce sujet la définition donnée par le CNRTL, url : https://www.cnrtl.fr/definition/hic%20et%20nunc.

> D'un point de vue traductologique, on peut ainsi définir l'imaginaire comme la dimension dans laquelle les conceptions de la traduction, les interprétations du texte source et les processus interlinguistiques (*objets*) sont assimilés, modelés et modélisés par les traducteurs (*sujet*) […].
> Un imaginaire du traduire sera composé ainsi de l'ensemble des représentations du processus traductif et du système symbolique qui en dérive (à une époque spécifique et dans une culture donnée), tout en incluant les connotations appliquées à l'acte de traduction dans les textes théoriques ou dans les paratextes[324].

Le transfert dans un contexte socio-culturel et spatio-temporel nouveau modifie la portée du titre et ses influences. L'étude de la traduction doit se tourner vers des horizons interdisciplinaires, afin de permettre une meilleure analyse du travail produit :

> La traduction possède un pouvoir dont l'impact sur le devenir des langues mais aussi des littératures est bien réel. La notion de « transfert », introduite par la recherche sur des aires culturelles, l'histoire et la sociologie, permet ainsi d'engager un questionnement interdisciplinaire sur les enjeux de la traduction, d'élargir les perspectives et de créer de nouveaux outils de travail. C'est de la constitution de ces outils que dépend aussi la consolidation des études sur les textes littéraires français[325].

Le visuel concis du titre doit indiquer la réalité concrète que prônait le titre original dans son époque. Le transcodage entre l'appellation et le texte lui adjuge une fonction symbolique. La sémantique fige l'ensemble des expressions et devient un témoignage du bagage intraduisible qu'il véhicule lors de sa traduction. Le transfert s'opère entre la production, avec le choix entre la génétique ou l'esthétique, et la consommation, en se basant sur la sociologie du lecteur ciblé et de la réception souhaitée.

I.3 Sur les ouvrages et la facilité de se les procurer

L'éditeur a pour mission de mettre en circulation des ouvrages. La visibilité du livre varie selon ses objectifs et le rayonnement qui lui est conféré dans le paysage livresque. Gil Vicente entre dans la catégorie des auteurs mineurs sous cette analyse. Son rayonnement est faible en dehors des espaces lusophones. Les caractéristiques qui entourent le dramaturge et son écriture en sont des facteurs explicatifs.

---

324 Christina Bezari, Riccardo Raimondo et Thomas Vuong, « La théorie des imaginaires de la traduction. Introduction », *Les imaginaires de la traduction*, Itinéraires, 2018-2 et 3 | 2019, url : http://journals.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/itineraires/5062.

325 Christine Lombez, « L'étude des textes littéraires traduits : un nouvel objet d'investigations en littérature comparée ? », *Revue de littérature comparée*, n° 3, juillet-septembre 2012, p. 268-269.

Les traductions de Gil Vicente ne possèdent pas toutes la même facilité de disponibilité pour le lecteur qui souhaiterait les consulter. En ce qui concerne les traductions publiées entre 1939 et 1958, elles ne sont consultables que dans quelques universités françaises et francophones[326], ainsi que dans les universités principales du Portugal. Il n'existe qu'un seul exemplaire de la traduction de Carlos Leite, consultable à la bibliothèque de la Faculté des Lettres de Lisbonne. Ces ouvrages ne sont pas disponibles à la vente, empêchant de ce fait leur acquisition et les laissant en consultation. La circulation des ouvrages, permise par le Prêt Entre Bibliothèque (PEB), facilite l'accès à ses traductions pour les étudiants et le monde universitaire.

Le *Théâtre espagnol du XVI^e siècle* est l'ouvrage le plus accessible pour le lecteur en terme d'accès. Les éditions de la Pléiade se trouvent aussi bien dans les bibliothèques grand public et les librairies, que dans les bibliothèques universitaires, dans les sites de revente présents sur Internet et autres lieux de revente (livres et sites d'occasion par exemple). Cet ouvrage, appartenant à une édition de collection et de luxe, est également le plus élevé à l'achat[327].

Les éditions Chandeigne, étant spécialisée dans un domaine culturel et littéraire précis, leurs ouvrages sont moins accessibles. Ils peuvent être retrouvés sur leur site ou à leur librairie, ainsi que sur le marché de l'occasion[328]. Les traductions sont diffusées dans un nombre d'universités françaises et francophones conséquent, montrant le côté universitaire persistant dans la lecture du théâtre vicentin. Elles sont également cataloguées dans d'autres pays comme le Portugal et l'Espagne.

L'ouvrage publié par les Presses Universitaires de Saint-Etienne se situe entre les deux maisons d'édition françaises pour ce qui est de la facilité à se procurer les traductions vicentines. Si la Collection les Translatives a été fermée, ses ouvrages sont encore disponibles

326 La liste des universités n'est pas la même pour chaque traduction. Le site http://www.sudoc.abes.fr/xslt/ les a référencées et indique leur localisation. En ce qui concerne les autres territoires francophones, les moteurs de recherches et catalogues universitaires dévoilent l'emplacement des ouvrages en question. Il s'avère que c'est en France que le plus grand nombre de traductions est référencé, respectant une logique conférée par l'emplacement géographique des maisons d'édition et des traducteurs.

327 Dans son état neuf, l'ouvrage est à un coût de 39€. La qualité de production et le prestige de la maison d'édition justifient ce prix. En comparaison, l'ouvrage des Presses Universitaires de Saint-Etienne est en vente à 10€, et les ouvrages des éditions Chandeigne sont en vente à 5€ l'unité. Sources : http://www.la-pleiade.fr/Catalogue/GALLIMARD/Bibliotheque-de-la-Pleiade/Theatre-espagnol-du-XVI-sup-e-sup-siecle. https://www.lalibrairie.com/livres/farce-d-ines-pereira-farce-de-l-inde_0-3978465_9782862726892.html. https://editionschandeigne.fr/auteur/gil-vicente/.

328 Dans le marché du neuf, la réserve des librairies grand public (Fnac, Cultura, Furet du Nord, etc.) est en rupture de stock. La maison d'édition a écoulé la grande majorité des traductions vicentines publiées et c'est vers le marché de l'occasion que doit se tourner le lecteur qui souhaite les acquérir.

dans la majorité des grandes librairies et des grandes enseignes à l'heure actuelle. De la même manière que pour les ouvrages précédents, ils sont disponibles dans de nombreuses bibliothèques universitaires.

L'ouverture à un public élargi a permis à un public en quête de connaissances ou à la recherche d'un savoir précis, de pouvoir connaître Gil Vicente par le biais de la traduction. Cependant, il demeure que le dramaturge portugais reste majoritairement cantonné au domaine universitaire. C'est dans ce milieu, où les études vicentines ont permis de découvrir l'auteur, qu'il reste le plus accessible. Ainsi les autos du dramaturge apparaissent davantage propices à une lecture d'analyse, propices à d'autres objectifs en plus de celui de la lecture pour le plaisir :

> La lecture n'est pas une consommation passive, elle est découverte, invention toujours renouvelée par le lecteur du sens du texte qui n'est pas univoque mais pluriel. […] La lecture est une activité dynamique, toujours en mouvement, faite d'anticipations, de mouvements, de prévisions, elle est appropriation active du texte[329].

Le livre apparaît comme le meilleur moyen de diffusion pour connaître Gil Vicente. Des traductions françaises sont absentes des plateformes du livre électronique. Dans ce domaine, les maisons d'édition accusent un retard par rapport aux publications étrangères. Les traductions de Gil Vicente sont disponibles en E-books payants. Elles sont publiées, par exemple, en anglais (*Four Plays of Gil Vicente*), en italien (*Il Pranto de Maria Parda*), en allemand (*Reise der Seele : Mysterienspiel*), etc. Toutefois des ouvrages, travaux, articles et revues sont disponibles en français dans ce domaine. Intégrer Gil Vicente dans ce média à l'ère du numérique faciliterait la diffusion des œuvres de l'auteur. Si le succès était faible, les catégories dans lesquelles il s'inscrit (histoire du théâtre, littérature internationale, monde universitaire et étudiant entre autres classifications) permettraient d'augmenter l'accessibilité à cet auteur.

329 Chantal Horellou-Lafarge et Monique Segré, *Sociologie de la lecture*, Paris, Éditions la Découverte, 2007, p. 103-104.

II/ Adapter la traduction. L'onomastique dans le théâtre de Gil Vicente

II.1 Réussites et échecs de la traduction. Les intérêts de sa lecture et du lecteur

La première lecture de la traduction est effectuée par celui qui en est l'auteur. Connaisseur du texte original et d'éléments extratextuels propres à l'auto, sa lecture est immédiate. La réflexion qu'implique le texte cible a été effectuée en amont. Impliqué au cœur du transfert vers le texte cible, le traducteur se distingue du lecteur, auquel il transmet sa vision de l'auto. Ses implications subconscientes ont pour conséquence que sa lecture ne peut être impartiale et que tous les composants du texte ne peuvent être traduits :

> Les éléments purement syntaxiques d'une langue pouvaient être à forte teneur poétique et que, dans ce cas, le traducteur était tenu de les rendre malgré la difficulté que cela suppose. En effet, ce qui est ordinaire dans une langue n'est pas toujours transposable dans une autre, et la langue d'arrivée n'offre pas toujours les outils adaptés. Malgré cela, il est fondamental pour le traducteur d'accorder le plus d'importance possible à la syntaxique sous toutes ses formes[330].

Les enjeux de la lecture en traduction du texte vicentin incluent des perspectives nouvelles. Originellement destiné au public de la cour, l'auto se destine à une lecture solitaire, quand la traduction s'effectue sur un support physique. Si le dramaturge connaissait le public auquel se destinaient ses représentations, le traducteur ne peut que concevoir et effectuer des hypothèses sur le lecteur qui sera face à son travail. Façonné dans l'imaginaire du traducteur, c'est un lecteur type qui est ensuite mis en pratique par la stratégie éditoriale et qui lira l'ouvrage préparé en amont. Ce lecteur-modèle est défini de manière générale et, par l'unicité que chaque réception provoque par la lecture, il est soumis à des variations. La lecture se situe dans une échelle d'évaluation allant de l'idéal de réception à son échec. Les modalités de ces deux extrêmes, et de ce qui s'y trouve entre eux, sont régies selon différents critères. Tout d'abord elles ne sont pas les mêmes dans le cas où il s'agit d'une première lecture ou d'une relecture. Elles sont également soumises aux besoins, studieux ou pour le plaisir, ou les deux combinés, de la lecture. Enfin, la date d'écriture de la traduction et celle de la lecture, en y ajoutant le contexte, modifient l'appréciation de la traduction.

330 Thomas Barège, « Traduire la syntaxe ? Rythme, ruptures et continuité », in *Poétique & Traduction*, Bénédicte de Buron-Brun et Franck Miroux (dir.), Sainte-Gemme, Presses Universitaires de Sainte-Gemme, 2012, p. 307.

Les connaissances du lecteur participent également à cette position de lecture qu'il engendre. Toutefois les connaissances, propres à chaque lecteur et fluctuantes, ne peuvent être prises en compte, risquant de disperser et de perdre la cohérence dans cette analyse de la lecture de la traduction. La plurivocité du texte théâtral et les compétences différentes de chaque entité créent autant de schémas de lectures possibles. Il s'agit de créer une ligne à partir d'éléments pouvant être clairement délimités.

Par déduction, la relecture diffère d'une première lecture. Elle permet surtout de réajuster la perception que le lecteur possède du texte. Il replonge dans un élément qu'il connaît. De ce fait, il va se rapprocher du profil du lecteur idéal, conçu par le traducteur, et renforcer le pacte de lecture, conclu implicitement et accepté avec lui. Une lecture supplémentaire retire le côté novateur et brut que revêt le texte en première lecture. Le livre permet les relectures. À chacune d'entre elles, le lecteur absorbe le texte dans de nouvelles appréhensions, facilitant la digestion intellectuelle qu'il en établit. Il peut se focaliser sur les éléments qu'il connaît et aller plus en profondeur dans l'herméneutique, afin de générer de nouvelles découvertes, de mieux comprendre le processus d'écriture et les subtilités du théâtre vicentin, grâce au travail accompli par le traducteur. Dans *Triomphe de l'Hiver & du Printemps*, le dialogue entre la Boulangère et le Forgeron (p. 143-161) laisse place à l'équivoque sexuelle. La première lecture offre la découverte et l'intelligibilité des propos tenus. Une lecture supplémentaire, durant laquelle les mécanismes de décryptage sont mieux maîtrisés, permet d'effectuer une double lecture immédiate.

Le lectorat auquel se destine les traductions implique, pour la plupart des cas, une lecture de l'utilité. Il est avéré que la lecture des œuvres vicentines s'adresse davantage à un public ayant une perspective réflexive. La traduction répond à ce besoin :

> Du point de vue conceptuel, la théorie du *skopos* s´inscrit dans le même cadre épistémologique que la *théorie actionnelle* de la traduction, en ce sens qu´elle s´intéresse avant tout aux textes pragmatiques et à leurs *fonctions* dans la culture cible. La traduction est envisagée comme une *activité* humaine particulière (le transfert symbolique), ayant une *finalité* précise et un *produit final* qui lui est spécifique (le translatum). […] La traduction se fait, en conséquence, en fonction du skopos. D´où le qualificatif de *fonctionnelle* attribué à cette théorie. Mais il ne s´agit pas de la fonction assignée par l'auteur du texte source ; bien au contraire, il s´agit d´une fonction prospective rattachée au texte cible et qui dépend du commanditaire de la traduction (du client). C´est le client qui fixe un but au traducteur en fonction de ses besoins et de sa stratégie de communication[331].

331 Mathieu Giudère, *Introduction à la traductologie*, Louvain-la-Neuve, De Boeck, 2016, p. 74.

L'interprétation cognitive n'est pas paradoxale avec une lecture du plaisir, d'autant plus si le lecteur possède les clés de déchiffrage. Durant cette action, plus il possède de compétences et plus il maîtrise les paramètres de lecture nécessaires pour entrevoir les modalités du texte, plus il multiplie les possibilités d'accroître son plaisir de lecture. Cette gradation exponentielle le rapproche du schéma du lecteur modèle. Le traducteur sert de guide aux moments où le texte se trouve le plus à même de ralentir ce plaisir, lors d'une baisse de la compréhension ou d'un besoin de recontextualisation, par l'insertion des notes de bas de pages et des éléments du péritexte. Le balisage du texte, décidé par les besoins que le traducteur anticipe pour son lecteur, n'est pas une garantie. Les notes de bas de pages ne peuvent pas expliciter l'ensemble de l'auto et doivent rester homogènes dans la présentation et la lecture. Le lecteur peut manquer la visée du traducteur malgré cet adjuvant. Toutefois la plupart des traducteurs, tentant de fournir des indications, suivent une ligne directrice et guident le lecteur selon une logique qu'ils établissent lors de la préparation du texte. Ainsi, dès le préambule de *Auto de la sibylle Cassandre*, Paul Teyssier annote le texte (p. 886), aidant le lecteur à se projeter dans la représentation de l'auto. Cet ajustement lui fournit la posture à aborder lors de la lecture.

La temporalité de la lecture est un facteur primordial pour combler le lecteur ciblé lors de la traduction. Le moment entre la diffusion de la traduction et celui de la lecture en modifie la réussite. Les traductions françaises de la première période (1939-1958) ne répondent plus aux critères actuels du lecteur de ce type d'ouvrage :

> Les études sur la traduction ont connu dans les années 1990 un changement de perspective important, que la traductologie anglo-saxonne a appelé *cultural turn* : une prise en compte accrue du milieu socio-culturel d'accueil du texte traduit ainsi que des enjeux esthétiques et idéologiques caractérisant sa réception en terre étrangère et, plus généralement, une conception de la traduction comme communication interculturelle[332].

Le texte traduit ne se suffit plus à lui-même et, sans accompagnement, dépourvu des outils linguistiques et épistémologiques propres à l'époque de Gil Vicente, la traduction tend à l'échec. Non pas dans le sens global et premier de non réussite dans la transposition de l'intrigue, aisément à la portée du lecteur réel, mais dans les sens cachés et le jeu de l'écriture, dans la subtilité de la parole qui permet de savourer le suc de l'auto. Paul Teyssier a

332 Viviana Agostini-Ouafi et Anne-Rachel Hermetet, « Introduction », *Transalpina*, vol. 9, Presses Universitaires de Caen, 1996, p. 9.

commencé à répondre à cet obstacle dans son ouvrage *Dictionnaire de langue de Gil Vicente*[333], dans lequel la sémantique du mot s'accompagne du contexte de son emploi. Les dictionnaires de ce type sont des adjuvants pour la traduction de l'auteur :

> A semantically classified dictionary is a useful tool, enabling translators and writers to more easily find a desired word or meaning. A translator can scan a mist of semantically related words, contrasting and comparing them in order to find a suitable translation equivalent[334].

Ainsi la scène de rencontre entre la Patronne et son mari dans *Les Indes* (p. 22), traduit par Claude-Henri Frèches, est dépourvue de toute explication. Elle ne délivre pas tous les sous-entendus et empêche d'en deviner le sens caché pour le lecteur n'ayant pas perçu le jeu que joue la Patronne envers son mari cocufié. Dans *Farce de l'Inde*, Gilles del Vecchio explicite cette équivoque en note de bas de page (p. 125), permettant une expérience de lecture réussie. C'est par-delà un savoir encyclopédique que le traducteur peut transposer la juste valeur du terme, la connaissance de son équivalence lexicale n'étant pas suffisante pour y parvenir :

> It is evident that a dictionary can't provide any assistance in the transfer at a text level as whole. What it can do is to provide equivalents at a word, collocation, idiom, and proverb level and, in very limited scale, at a phrase level when the translator runs into problems of this sort. In the case of partial equivalence, the dictionary can also and is required to provide information about any difference of meaning between the words, collocations, etc. […]. If the search for an equivalent is the second step in the consultation, the user is supposed to have identified the lemma in question already in the reception phase[335].

Ajoutées à la faible renommée de Gil Vicente en France, les connaissances du lecteur ne sont pas suffisantes pour remplir l'espace laissé vide. Le contexte dans lequel s'inscrit la lecture, individuelle à chaque lecteur, permet également de moduler cette réussite.

Par le biais de la lecture offerte par l'ouvrage, le texte doit intéresser le lecteur-cible. En comblant ses attentes, elle permet au lecteur de se tourner vers le sens donné par le traducteur et d'accepter qu'il le suive dans la version proposée. Lorsque la traduction est accompagnée d'indications supplémentaires, celles-ci permettent aux traducteurs d'expliciter

333 Cet ouvrage se situe en complément de la thèse de Teyssier de 1956. Il ne comporte que le volume de la lettre A. Chaque terme y est défini selon le contexte dans lequel Gil Vicente l'inscrivait dans ses autos.

334 Ronald Moe, « Producing Dictionaries Using Semantic Domains », in *Translation and Bilingual Dictionaries*, Chan Sin-wai (éd.), Tübingen, Niemeyer, 2004, p. 60-61.

335 Sven Tarp, « How Can Dictionaries Assist Translators ? », in *Translation and Bilingual Dictionaries*, *op. cit.*, p. 32.

ses choix, afin de contenter les attentes présupposées du lecteur imaginé lors de la conception de la traduction. L'identité du lecteur-cible peut se concevoir préalablement : le lectorat vicentin est restreint. Les lieux de dépôt et de catalogage des ouvrages permettent d'établir la balance sur laquelle se situe celui qui est amené à lire une traduction de Gil Vicente. La traduction n'étant pas effectuée dans un but personnel, les intérêts de lecture doivent être mis en perspective.

La traduction est un élément conducteur, permettant de poursuivre la continuité de l'auto original. De l'origine du texte vicentin à sa finalité, le parcours peut se synthétiser en six étapes. Tout d'abord la représentation scénique de l'auto écrit par Gil Vicente, en concordance avec les exigences du public de son temps. S'en suit la publication en langue portugaise, quelques années après la mort du dramaturge, permettant de pérenniser la plus grande part de ses œuvres. Il faudra attendre quelques siècles pour que les vicentistes français accèdent à l'ouvrage et le traduisent en vue de représentations et de publications, faisant entrer ce théâtre dans une nouvelle langue et culture d'arrivée. Ces nouveaux éléments se confrontent à l'horizon d'attente et la réception d'un nouveau public. Ce dernier, particulièrement le lecteur unique, obtient la création d'un imaginaire de l'univers vicentin qui lui est propre, formé par son expérience. Enfin, il en résulte un récit personnel de la lecture et de la possible transmission du texte vicentin, obtenue via les agents intervenus dans ce processus.

Ces étapes se scindent en plusieurs stades. Le texte portugais est distribué au lectorat lors de la publication de *Copilaçam* en 1562, dépassant le contrôle du dramaturge sur son œuvre, modifiée par son fils Luís. C'est ensuite au tour du traducteur de s'approprier le texte, le laissant au final au lecteur qui s'adjuge la traduction. Cette attribution finale de l'auto, passé par différentes phases de transformations, en donne-t-elle la responsabilité finale à son dernier détenteur ? La perception qu'il s'en fera, dont la plus grande imputabilité en revient au traducteur, n'est que de son ressort. Sa lecture, unique ou plurielle, le propulse comme consommateur et producteur de l'ouvrage vicentin par la traduction :

> Le génie d'un traducteur tient sans doute à l'ingénuité de sa perception des textes. Perception sauvage d'une écriture que son corps éprouve en premier. Oui, le corps du traducteur joue un rôle prépondérant. […] Un rien sépare lire et dire. Le traducteur, laisse dire en soi, lui prêtant sa voix, la langue de l'Autre. […] Le traducteur n'a pas à prononcer de jugement dernier sur les œuvres qu'il traduit. Il s'ouvre au contraire, de lui-même, à l'expérience de l'écriture. Pour vivre une telle expérience, il faut renoncer à vouloir ramener le texte à une idée, à le rabattre sur une signification dernière. Il faut

> accepter soi-même de faire ce voyage vers l'inconnu et souvent, croyant partir pour chercher l'Inde, on découvre l'Amérique. Dans cette perception/réception première du texte, la bienveillance du traducteur n'est pas neutre[336].

Le lecteur consomme l'ouvrage et l'assimile, en fonction du contexte de la lecture, de la somme de ses connaissances et de ce qu'il souhaite que la lecture lui apporte comme finalité. Par réaction et au vu de l'implication nécessaire dans le théâtre vicentin, cet effet enchaîne une production du sens qu'il donne à l'auto, dans sa globalité et dans les détails intratextuels. Cette nouvelle direction prise par le texte cible déleste en partie le traducteur de sa responsabilité, dont le travail aura permis, ou non, de restituer la visée de l'auteur et de conclure à une expérience réussie de la traduction. Avec les moyens de compréhension qui lui ont été fournis, le lecteur possède une vision personnelle de l'auto vicentin. Il se forge son propre univers sémantique. Il devient un maillon de la chaîne d'élaboration du texte et peut, en fonction de ses décisions, prolonger la vie de l'auto ou en être la fin, car la lecture ne correspond pas nécessairement à l'épilogue du destin d'une œuvre littéraire ;

> Il faut cesser de supposer une césure qualitative entre l'acte de lire et celui d'écrire. Le premier est créativité silencieuse, investie dans l'usage qu'on fait d'un texte ; le second est cette même créativité, mais explicitée dans la production d'un nouveau texte […]. De l'une à l'autre, il n'y a pas la différence qui sépare la passivité et l'activité, mais celle qui distingue des manières différentes de *marquer* socialement l'écart opéré dans un donné par une pratique[337].

Par la connaissance d'un cadre différent de la première production de Gil Vicente, sa décision s'effectue par les connexions, interconnexions et déconnexions entre certains stades du schéma. Il faut également tenir compte de la nomenclature interchangeable et modifiable de ces stades, notamment dans le cas des éditions bilingues. Celles-ci ouvrent la possibilité de trouver une autre finalité que celles issues du seul travail traductologique et d'accroître, ou compliquer, l'expérience de lecture :

> Cette disposition entraîne, presque inévitablement, la comparaison de l'original avec la traduction suivie par une seconde comparaison, cette fois celle des solutions traductives avec les attentes lectoriales ; celles-ci sont probablement basées sur des connaissances linguistiques, littéraires et culturelles, ainsi que sur des conceptions de la traduction.

336 Éloi Recoing, « Poétique de la traduction théâtrale », *Traduire* [En ligne], 222 | 2010, mis en ligne le 12 novembre 2013, url : http://journals.openedition.org/traduire/450.
337 Michel de Certeau, *La culture au pluriel*, Paris, le Seuil, 1993, p. 220.

> Enfin, dans le cas où il apparaît une incompatibilité dans la première ou la deuxième comparaison, les notes servent à rétablir l'adéquation entre les deux pôles[338].

Si certaines langues possèdent des facilités de transfert traductologique, leur système de construction peut forcer à repenser la conception de la phrase. Ainsi les deux langues les plus employées par Gil Vicente sont dans une veine similaire :

> La langue portugaise, par sa syntaxe flexible, les renversements de sa ponctuation, son engouement pour l'excès et pour les figures rhétoriques, est une langue baroque. […] La pensée en langue portugaise se penche davantage sur les questions qui relèvent de l'art, de l'esthétique, des sentiments. Cela vaut aussi pour l'espagnol et même pour l'italien[339].

Là où la langue française est définie ainsi :

> Finalement, qu'on soit tenant du continu vital ou de la discrétion signifiante, la langue française impose le primat syntaxique des relations sur les substances, des corrélations phrasées sur les vocables. Personne n'échappe à l'ordre des raisons, parce que la langue elle-même s'y conforme. Ou du moins, est-ce sa tendance naturelle, en sorte que celui qui veut s'abîmer dans l'intuition vitale devra convaincre dans l'élément contraire des constructions symétriques et des subordinations grammaticales[340].

L'acte de lecture reste inscrit dans les champs définis par la traduction et les types d'éditions du livre. Selon ses besoins, connaissances et dispositions durant cet acte, le lecteur peut s'en éloigner. Il se construit son propre univers et le consolide dans l'avancée de son expérience :

> Can a translation ever communicate to its readers the understanding of the foreign texte that foreign readers have? Yes, I want to argue, but this communication will always be partial, both incomplete and inevitably slanted towards the domestic scene. It occurs only when the domestic remainder released by the translation includes an inscription of the foreign context in which the text first emerged[341].

La lecture et la relecture fournissent un apport différent. La lecture première peut, dans certains cas, être suffisante, lorsque l'auto ne nécessite pas un travail de compréhension au-travers de jeux sémantiques et culturels. C'est par exemple le cas avec *Le Jeu de l'âme* et

338 Hilla Karas, « Le statut de la traduction dans les éditions bilingues : de l'interprétation au commentaire », *Palimpsestes* [En ligne], *op.cit.*

339 Fernando Santoro, « Portugais », in *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Barbara Cassin (dir.), Paris, Éditions du Seuil, 2019, p. 967-968.

340 Alain Badiou, « Français », *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, *op.cit.*, 2019, p. 468-469.

341 Lawrence Venuti, « Translation, comunity, utopia », in *The Translation Studies Reader*, *op.cit.*, 2004, p. 487.

sa traduction. Appartenant à la catégorie des œuvres de dévotion, cet auto sacramental entérine les questions du Bien et du Mal sous l'autorité de l'Église et de la miséricorde divine[342]. L'intrigue et l'aspect didactique de l'auto sont accueillis sans nécessiter une grande adaptation contextuelle. Dans la situation opposée se trouvent les farces, comme *Plainte de Marie la Noiraude*, dont les multiples sens du texte obligent à réfléchir sur l'équivoque présente tout du long de l'auto. Dans ce dernier cas, la relecture peut s'avérer nécessaire pour s'approprier des clés de décryptage qui ne sont pas innées.

Le positionnement du lecteur dessine aussi son intérêt dans la finalité du texte qu'il aura après son expérience. Le but premier de sa lecture, comblé ou non, l'autorise à émettre, dans une démarche personnelle et subjective, un avis sur l'auto. Ses envies et attentes vont définir ce qu'il espère du texte vicentin. L'ensemble lui permet de savoir s'il a recherché une vérité ou un savoir, ou bien la juste interprétation dans le contexte dédié et sa projection au sein du livre.

II.2 Le choix de la traduction onomastique, obstacle traductif et écueil de projection en lecture

La finalité du lecteur face à l'auto vicentin est soumise à la manière dont le traducteur délivre les clés de compréhension des éléments propres à l'époque de Gil Vicente. Englobant la toponymie et l'anthroponymie, l'onomastique fait partie des éléments facilitant l'intégration du lecteur dans le contexte et la compréhension de la pièce. Les spécificités de l'écriture vicentine laissent suggérer que les noms propres, comme c'est le cas avec Inês Pereira dans l'auto éponyme, sont choisis pour une raison précise, qui alimentera une autre lecture pour l'assistance. Il en est de même envers les lieux décrits et cités, facilitant l'immersion et évoquant l'imagination visuelle du public. Si l'onomastique n'est pas cruciale dans la compréhension de l'intrigue d'un auto, elle sert néanmoins à renforcer les propos du dramaturge. Selon son importance au sein du texte, et dans la prise en compte générale de l'auto, le traducteur doit adapter son choix face au nom propre :

> L'étude de traduction des noms propres ne doit pas se limiter à des considérations purement microtextuelles qui semblent assez inévitables lorsqu'on procède à des études sur corpus. Il est primordial, nous semble-t-il, que le traducteur ait une vue complète et non morcelée de l'ensemble des noms propres d'une œuvre afin de ne pas appliquer de stratégies au coup par coup qui en fin de compte résulteront en un manque de cohérence

342 Anne-Marie Quint, *Le Jeu de l'âme, op. cit.*, p. 9.

> et de cohésion du tissu onomastique. […]. Car si le nom propre peut avoir un sens, il peut aussi avoir une fonction[343].

La toponymie permet de délimiter l'univers dans lequel s'inscrit le récit de l'intrigue. Le cadre des autos de Gil Vicente prend place, le plus souvent, dans des zones géographiques réelles. Il en est de même pour les lieux dont sont issus les personnages, originaires des diverses régions du Portugal ou des quartiers des grandes villes. Connus par le public de l'époque, les lieux mentionnés n'ont pas le même impact pour le lecteur actuel. Les perceptions de ces localités et de ce qu'elles renvoient dans l'imaginaire collectif lui sont difficilement communicables. Les localités mentionnées sont constantes dans l'œuvre vicentine. Si certaines sont facilement identifiables pour le lecteur comme Cordoue (*La Barque de l'Enfer*, v. 340), Constantinople (*Tragi-comédie de Don Duardos*, p. 240) ou le Brésil (*Triomphe de l'Hiver & du Printemps*, v. 613), d'autres font appel aux connaissances pointues du lectorat, dont il est probable qu'il ne sache pas les situer. Ce serait le cas des localités telles que Alverca (*La Barque de l'Enfer*, v. 271), Val de Cubelo (*Moralité de la Barque du Purgatoire*, p. 45) ou la Rue des Forgerons de Lisbonne (*La complainte de Maria Parda*, p. 3), entre autres exemples.

L'anthroponymie est quadruple dans l'œuvre de Gil Vicente. Le nom fait référence à un personnage historique ou contemporain comme Francisco de Melo (*Le jeu de la foire*, v. 36). Il peut être une figure appartenant à la culture comme le personnage mythologique de Médée (*Les Indes*, p. 18). Il peut également s'agir d'une entité ou d'une personnalité religieuse comme Sainte Lucie (*Farce de Inês Pereira*, v. 507). Enfin, le détournement onomastique fait partie du folklore du théâtre et certains noms sont évoqués dans ce propos et peuvent également être assimilés à de l'argot. C'est le cas avec la création de noms de saints comme Saint Tintin (*Triomphe de l'Hiver & du Printemps*, v. 415).

L'ajout de ces référents donne une consistance à l'auto. La traduction doit en réussir la transposition. Liées au différentiel socio-historique, les difficultés apparentes ne peuvent trouver une réponse à partir de l'ouvrage traduit. Par le nombre d'informations à fournir, cela engendrerait une pénibilité dans la lecture et un travail qui dépasserait le cadre du traducteur. Il convient de trouver un juste équilibre, propre à la méthodologie de chaque traducteur.

343 Michaël Mariaule, « *Harry Potter* : la traduction française des noms propres », in *L'intraduisible. Les méandres de la traduction*, *op. cit.*, p. 371-372. Avant de s'attaquer aux noms propres de la saga de J. K. Rowling, Michaël Mariaule développe sa vision méthodologique de la traduction des noms propres.

Le nom propre permet d'identifier une entité ou un concept bien précis. En l'intégrant à sa traduction, l'univers de l'auto se dessine davantage selon les choix effectués. Il entre dans la limite des compétences du lecteur, dont les connaissances sont en décalage avec celles du public du temps de la représentation :

> For today's reader, Gil Vicente's plays presents difficulties other than linguistic because of their specific allusions to people and events of which we have lost sight. All the texts repay close attention, not the least for their inexhaustible source of information and insight into sixteenth-century Portugal[344].

Le traducteur a quatre solutions pour répondre au défi de l'onomastique vicentine :

⇒ Il peut effectuer un report identique du terme ou une non traduction. Ce choix s'avère pertinent en ce qui concerne les toponymes qui échapperaient au lecteur français, comme les localités peu connues du Portugal. L'intérêt de traduire ne fournirait aucune indication intéressante lors de la lecture, surtout sans une analyse contextuelle et explicative. Toutefois le choix de cette option, comme étudié lors de la traduction des titres, peut également oblitérer la compréhension globale du lecteur sur un thème de l'auto.

⇒ La traduction sémantique des localités et des personnages peut s'effectuer grâce à la connaissance préalable du lecteur sur les noms propres présents dans le texte. Il est davantage pertinent, dans le cadre d'une traduction, que les noms propres, déjà connus, soient traduits par leur équivalence en français. Ainsi « Inglaterra » est logiquement traduit par « Angleterre » dans *Don Duardos*[345], les personnages bibliques « Isaías », « Moisés » et « Abrahán » sont respectivement traduits par « Isaïe », « Moïse » et « Abraham » dans *Auto de la sibylle Cassandre*[346]. Le lectorat est dans la mesure de connaître ces noms propres sans qu'il n'y ait besoin de les introduire.

⇒ Le traducteur peut également recourir à la traduction libre, ou à l'ajout, ou à la suppression de noms propres. Cette traduction s'applique principalement à ceux qui connotent, caractérisent ou décrivent un état ou une situation spécifique. Ainsi, selon les besoins qu'il juge nécessaires pour la compréhension du texte, le traducteur adapte le nom propre au passage dans lequel il s'inscrit.

344 Juliet Perkins et T. F. Earle, « Portuguese Theatre in the Sixteenth Century : Gil Vicente and António Ferreira », in *A companion to Portuguese Literature*, *op. cit.*, p. 61.
345 Paul Teyssier, *Don Duardos, op. cit.*, p. 244.
346 Paul Teyssier, *Auto de la Sibylle Cassandre, op. cit.*, p. 208.

⇒ La dernière solution est un dérivé de la précédente. Il s'agit de l'adaptation, par équivalence pragmatique ou dynamique du nom propre :

> Dynamic equivalence in translation is far more than mere correct communication of information. In fact, one of the most essential and yet often neglected elements is the expressive factor, for people must also feel as well as understand what is said[347].

Les sobriquets, surnoms, pseudonymes, sont principalement classés dans ce type de traduction. Le traducteur les adapte, afin qu'ils possèdent le même rapport d'équivalence dans ce qu'ils induisent.

Chaque traducteur est libre dans ses choix face à l'onomastique. Les autos traduits de Gil Vicente permettent de mettre en exemple ces propos. Il ne s'agit pas de relever l'intégralité des noms propres présents, mais d'analyser comment, dans chaque auto, seul ou face à sa retraduction, le traducteur décide de transcrire l'onomastique et quelles en sont les répercussions lors de la lecture.

→ *Le mystère de la Visitation*. Peu de noms propres sont mentionnés dans le premier auto de Gil Vicente. Ceux-ci sont traduits et n'ajoutent aucune valeur supplémentaire par le fait qu'il s'agit de lieux connus de tous et que le texte ne prête pas à une lecture seconde de ces termes. Il s'agit des termes « Espagne », « Dieu » et « Jean III »[348].

→ Les traductions de *Auto da Barca do Inferno*. La traduction des noms propres fournit un indice supplémentaire afin de savoir quelle fut la version choisie lors de la traduction. Si Claude-Henri Frèches et Paul Teyssier utilisent le texte original, Andrée Crabbé Rocha s'appuie sur le texte de *Copilaçam* de 1562. La traduction de « são Pimentel » au vers 198, modifié en « João Pimento » dans *Copilaçam* le confirme. Paul Teyssier en fait mention en note de bas de page.

Dans leur ensemble, les traducteurs ont la même façon d'approcher la traduction onomastique. Les personnages désignés par leur fonction sont traduits en français. Par exemple, « onzeneiro » est traduit par « usurier » par les trois vicentistes, le « frade » est le « moine », etc. En ce qui concerne la traduction des noms propres, elle s'effectue selon des choix plus difficiles à expliquer. Seul Paul Teyssier prend le parti de conserver dans son intégralité la graphie portugaise. Le lecteur se retrouve face à une lecture en langue originale des noms portugais comme « Joana de Valdês » (v. 240) ou « Joanantão » (v. 343). Ce dernier

347 Eugène Albert Nida et Charles Taber, *The Theory and Practice of Translation*, Leyde, E. J. Brill, 1969, p. 24.
348 Babillot, *Le mystère de la Visitation*, *op. cit.*, p. 31-33.

exemple correspondant au nom du savetier. Étant donné que la traduction est présentée dans une édition bilingue, traduire les noms propres aurait également fait sens. En qui concerne les deux autres traductions, la francisation des termes est aléatoire. Si les deux traduisent le nom du savetier par « Jean-Antoine », le personnage « Pêro de Lisboa » (v. 751) est traduit par « Pierre » chez Crabbé Rocha, tandis que Frèches conserve l'origine portugaise du nom. L'inverse se produit pour la traduction de « Afonso Valente » (v. 784), avec la conservation originale chez l'une et la traduction en « Alphonse Vaillant » chez l'autre. Les deux personnages sont des figures ayant exercé des fonctions à l'époque de Gil Vicente, les choix de traductions ou de non-traductions ne peuvent s'expliquer avec certitude.

La traduction des noms de saints et autres noms propres reliés à la religion chrétienne, tel que Dieu ou Lucifer, sont systématiquement traduits en français. Cela peut amener à des traductions différentes dans de rares cas. C'est le cas avec « São Gião » (v. 596), qui est un dérivé de São Julião et qui désigne aussi une paroisse se trouvant dans le Nord du Portugal. Teyssier et Crabbé le traduisent par « Saint Julien », là où Frèches choisit « Saint Jean », croyant sans doute à une graphie erronée de São João. Cette erreur peut mettre en avant l'hypothèse que le travail de traduction des premières années fut effectué assez rapidement, ce qui expliquerait certains choix traductologiques dans l'onomastique des autos.

La traduction doit également respecter la logique du texte source et tenter de la retranscrire dans le nouvel espace de lecture. Les sonorités du texte et son visuel lors de la lecture permettent de mettre en avant certaines techniques d'écriture. Cela s'applique, par exemple, aux vers 421 et 422 de l'auto de Gil Vicente : « Esta espada é roloa / e este broquel rolão ! ».

Teyssier et Frèches optent pour le maintien de la similarité des deux vers avec les termes « Rolande » et « Roland », se conformant à ce que renvoie le texte portugais. Crabbé décide de restituer le nom de l'épée du célèbre paladin et opte pour « Durandal », fournissant un contexte de réflexion différent et montrant la volonté de restituer une autre approche de ces deux vers :

> L'interprète ne doit pas se contenter de restituer simplement ce qu'a effectivement dit le partenaire de la négociation, au service duquel il se trouve : il doit au contraire faire valoir l'opinion de ce dernier de la façon que lui paraît imposer la situation véritable de la conversation, dans laquelle il se trouve à connaître les deux langues[349].

349 Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil, 2018, p. 494.

L'emploi des noms des personnages apparaissant dans les autos vicentins est rarement anodin. Le choix d'effectuer une référence à un personnage connu du public ou un jeu de mots sur la condition de celui-ci, favorise le jeu avec le public de la cour. Ce sont de tels éléments qui peuvent échapper au lecteur. Certains noms sont expliqués en notes de bas de page, notamment dans les éditions Chandeigne. Celui de Garcia Muniz, dans la traduction de Paul Teyssier (p. 110) en est l'exemple. Certains personnages importants ne sont pas explicités, comme celui de Brisida Vaz. Si le vicentiste a établi le lien entre l'entremetteuse et l'héritage de l'ouvrage *Celestina*, l'étymologie de son nom permet également de deviner la fonction du personnage. Ainsi Brisida désigne un ensemble d'une population : « Parce relacionable con la voz céltica briga, "población, colonia" (Segobriga, Segovia), quizás a su vez procedente del hebreo hir, "ciudad", o del caldeo ur, "valle" »[350]. Vaz est issu du terme latin vassus, signifiant serviteur. Le lien entre l'onomastique et la fonction sociale de Brisida Vaz est mis en évidence par l'écriture de Gil Vicente.

→ Les traductions de *Farsa da Índia*. Excepté le personnage de Constance, l'autre nom du personnage nommé, possiblement traduisible dans l'auto, Juan de Zamora, ne l'est pas[351]. Ce choix peut s'expliquer afin de garder le côté étranger de ce personnage venu d'Espagne et le seul à s'exprimer en castillan. Les fonctions des personnages sont, quant à elles, traduites (maîtresse, servante). Les toponymes des lieux célèbres le sont également, comme « Meca » en « Mecque » (v. 464). Les autres lieux conservent le nom original, faute de traductions françaises existant, comme « Siguenza » (v. 253).

→ *Moralité de la Barque du Purgatoire*. L'antonomase est un procédé souvent employé par Gil Vicente. Les noms communs deviennent des noms propres et sont tournés en figure religieuse. Le plus souvent, ce sont des noms d'animaux qui sont employés. Dans cet auto, les cas de « San Grou » et de « San Pata », traduits respectivement par « Sainte Grue » et « Saint Caneton » (p. 34), en sont des exemples. Ces jeux de langage peuvent obliger la traductrice à employer l'équivalence afin de l'adapter au futur lecteur. Dans les quatre vers suivants, Marta Gil s'adresse au diable :

Sabedes vós, João Corujo?

350 Josep Maria Albaigès i Olivart, *El libro de los nombres de niño y niña: Su origen, historia y significado*, RBA Libros, e-book mars 2018.

351 Le troisième personnage nommé de l'auto est Lemos. Il s'agit de son patronyme, ce qui légitime le choix de le conserver tel que le texte original.

Todos fazem seu proveito.
Olhade o Frei Caramujo,
bargante que não tem cujo![352]

Les deux noms propres font référence au domaine animalier. « Corujo » a une double interprétation. Il correspond à un des noms familiers du diable[353]. Il est aussi un dérivé de « coruja », désignant la chouette[354]. « Caramujo » désigne une espèce de gastropodes[355]. La traduction de Crabbé Rocha de ces quatre vers est la suivante :

Sachez, Monsieur Jean Hulotte,
Que chacun cherche son profit.
Regardez-moi ce frère Camelote,
Coquin qui n'a pas un radis[356].

Si le premier terme fournit une équivalence pragmatique par sa traduction, en nommant une espèce de la race des chouettes, sans toutefois pouvoir laisser entendre qu'il s'agit également d'appellation du diable, le second tend vers l'équivalence esthétique. Le choix de « camelote » s'éloigne du thème animalier, pour conserver la rime, au détriment de la conservation du sens.

Crabbé Rocha adapte le type d'équivalence selon les difficultés rencontrées au sein du texte. Si « São Grou » est traduit par « Sainte Grue », respectant l'équivalence esthétique, la choix traductologique diffère dans d'autres situations. Lorsque le berger interpelle le diable sous le nom de « João Grou », le nom propre est traduit par « Jean Longues Jambes » (p. 46), faisant alors appel à l'équivalence de connotation.

Le rapport du traducteur à l'onomastique varie entre traduction et refus de l'effectuer. « Madelana » et « Constança Ana » (p. 48) conservent leur graphie originale, tandis que « Dom Perdido » est « Don Perdu » (p. 52). Le choix d'utiliser une traduction onomastique datée est également présent dans la méthodologie de la traductrice. « Polixena » est transposé en « Policène » (p. 50). Il s'agit du personnage de Polyxène, fille du roi grec Priam. Cette graphie particulière se retrouve dans des ouvrages plus anciens, la graphie moderne l'emportant de nos jours[357]. L'évocation du personnage d'Hélène, trois vers plus bas, permet

352 Gil Vicente, *As obras de Gil Vicente*, vol. I , *op. cit.*, p. 252.
353 Le diable est souvent invectivé avec le prénom João suivi d'une antonomase dans les autos de Gil Vicente.
354 url : https://dicionario.priberam.org/coruja.
355 url : https://dicionario.priberam.org/caramujo.
356 Andrée Crabbé Rocha, *Moralité de la Barque du Purgatoire*, *op. cit.*, p. 41.
357 Cette écriture du prénom de Polyxène en Policène se retrouve, par exemple, dans *Dictionnaire de l'Académie françoise* (1814) ou *Élémens de mythologie, avec l'analyse des poëmes d'Ovide, d'Homère & de*

au lecteur d'effectuer le lien, à la la condition qu'il possède les connaissances nécessaires sur ce sujet.

Il est difficile d'expliquer les choix effectués et de trouver la logique qui a amené à certaines décisions de traduction. Dans sa lecture onomastique, le lecteur se retrouve face à une alternance dans les choix traductologiques. Même si celle-ci ne gêne en rien la compréhension du texte et de son intrigue, elle permet de mettre en évidence les obstacles que rencontre la traductrice et comment elle les résout.

→ Les traductions de *Auto da barca da glória*. Cet auto, entièrement en espagnol, ne pose pas de problème traductologique particulier dans ce domaine. Aucun toponyme n'est mentionné et les personnages sont introduits par leurs fonctions. Les deux traducteurs optent pour le choix cohérent de les traduire en : « Roi », « Empereur », « Pape », etc.

→ *Auto de la sibylle Cassandre*. Paul Teyssier choisit de traduire le nom de la protagoniste et des prophètes bibliques présents dans l'auto. Les autres personnages, qui sont les trois tantes de Cassandre, conservent leurs noms castillans. Étant donné que Gil Vicente dédie ses pièces en castillan à des thèmes moins propices au rire gras et à l'équivoque, leur traduction n'aurait pas un impact sur le lecteur. Il ne faut pas chercher de clés de décodage avec les noms des personnages de cet auto, ce qui légitime le choix du traducteur de ne pas modifier leurs noms.

→ *Tragi-comédie de Don Duardos*. Tous les personnages conservent leur graphie castillane. Leur trouver une équivalence française est un exercice délicat qui ne se révèle pas obligatoire, par l'emploi de la langue de l'auto. Ce choix s'explique également car les personnages sont issus de l'ouvrage *Primaleón*, deuxième volume de la saga des *Palmerines*, et que les différentes traductions françaises ont également opté pour le choix de conserver la graphie du texte source.

Les toponymes, ne se rapportant qu'à des lieux connus du public, sont logiquement traduits. La lecture dévoile, par exemple, des lieux tels que « la Normandie » (p. 244), ou « Rome » (p. 264). L'onomastique, présente dans l'écriture de Gil Vicente, permet de démontrer la différence de traitement dans l'écriture, selon que l'auto est écrit en portugais ou en castillan.

→ Les traductions de *Pranto de Maria Parda*. Les lieux de l'intrigue, dans lesquels pérégrine la protagoniste, couplés aux personnages qu'elle rencontre, vont obliger les deux traducteurs à s'adapter, selon leurs connaissances et selon ce qu'ils peuvent délivrer au lecteur. Les endroits

Virgile (1797).

de Lisbonne qui sont mentionnés ont peu de chance de renvoyer à une image auprès du lecteur moderne français. Le texte de Leite, par sa spécificité, est livré brut. Celui de Paul Teyssier possède de nombreuses notes de bas de page, permettant de mieux comprendre les choix de traduction effectués. L'analyse se divise entre les choix effectués pour l'anthroponymie et pour la toponymie des noms référencés.

Les actions sur les anthroponymes sont assez similaires chez les deux traducteurs. Pour les noms propres qui ne sont pas traduits, la sophistication, mise en écriture par Gil Vicente, n'apparaît pas lors de la lecture. C'est le cas pour les intervenants Branca Leda, João do Lumiar, Martim Alho et Falula. Les indications en notes de bas de page de Paul Teyssier permettent au lecteur de comprendre que ces personnages ont existé, hypothèse qui peut prévaloir sur les deux derniers cités, même si leur existence n'est pas attestée[358]. Les jeux d'élocution et jeux de mots poétiques[359] disparaissent pour le lecteur français. Paul Teyssier prend le parti de conserver l'intégralité des noms en portugais, y compris celui de « Joana » (v. 62), que Leite traduit par « Jeanne », ou celui de « Branca » (v. 154) traduit par « Blanche » par Leite. Conserver le nom tel qu'il est présent dans le texte source permet de conserver l'ancrage historique de l'auto. Le traducteur amenant le lecteur dans l'univers vicentin évite ainsi de réécrire, par sa traduction, le nom d'un personnage qui perdrait son identité. Cette reproduction à l'écrit n'aura sans doute pas les mêmes répercussions auprès du lecteur, en comparaison de celui présent lors de la représentation en 1522. Cependant, le nom d'un personnage permet de souligner la perception des traducteurs face aux anthroponymes de *Pranto de Maria Parda*. Il s'agit du personnage de João Cavaleiro. Malgré son nom portugais, le personnage s'exprime en castillan, étant sans doute un juif expulsé de Castille et devenu nouveau-chrétien[360]. Teyssier conserve la graphie originale, là où Leite hispanise le nom en « Juan Caballero »[361]. Toutefois, la traduction du vers 136 permet d'expliquer la décision prise par les deux traducteurs :

358 La récurrence de mentions à des personnages réels dans cet auto, associée à la symétrie de la structure de l'auto, laissent présager que Martim Alho et Falula font référence à des personnages connus du public, dont la trace n'a pas été retrouvée. Cette hypothèse est renforcée du fait que les deux autres personnages présents dans cet auto, la Biscaïenne et João Cavaleiro, sont également des personnages historiques référencés.

359 Consulter les notes de bas à la page 44 et à la page 47 de la traduction de Paul Teyssier à ce sujet.

360 Consulter la note de bas de page du vers 136 de la traduction de Paul Teyssier à ce sujet, page 38.

361 Le texte de ce dernier ne fournit aucune indication quant à savoir si l'acteur jouant ce personnage emploie un accent, afin de montrer son origine différente des autres personnages de la pièce, pour aider le spectateur à mieux connaître l'identité de ce personnage.

Texte de Gil Vicente	Traduction de Teyssier	Traduction de Leite
Devoto João Cavaleiro	João Cavaleiro, très saint homme	Pieux Juan Caballero

Les notes de bas de page permettent à Paul Teyssier d'expliquer sa traduction et de fournir au lecteur les indications qu'il juge nécessaires, à la compréhension onomastique du texte. Le lecteur doit alors interrompre sa lecture de l'auto, afin d'accroître sa compréhension. Leite ne dispose pas de cette possibilité. C'est lors de la lecture première du texte que le lecteur doit comprendre l'identité du personnage. Ainsi ce personnage se trouve directement caractérisé par la connotation que revêt son nom. L'hispaniser a l'avantage de permettre de discerner l'origine ethnique mais prive le lecteur du jeu de mots présent au vers suivant. En effet, lorsque Maria Parda continue sa tirade par : « Qui ressemblez à Isaïe », l'ironie est marquée dans ce passage. Il faut garder en mémoire que la pièce est comique, que les clés de déchiffrage se situent sur différents niveaux. Ce personnage converti est comparé au prophète biblique par un procédé d'exagération, commencé avec l'adjectif « Pieux », censé le caractériser. En traduisant son nom en castillan, la conversion au christianisme, entraînant par là le changement de nom en portugais, ne peuvent plus être perçus par le lecteur. Le personnage ne se trouve plus attaché à une partie du paysage démographique portugais lors de la déambulation de la protagoniste dans les rues de Lisbonne. Il est un étranger, présent dans la galerie des personnages.

Seul le lecteur possédant les connaissances sur cette période historique, pourra noter cette modification dans la perception du personnage castillan. Sans impacter la pièce, la traduction du nom en espagnol a pour conséquence de changer le contexte dans lequel le personnage de João Cavaleiro s'inscrit. Cette répercussion présuppose que le lecteur possède le savoir nécessaire sur ce sujet. Il permet également de souligner comment l'analyse d'un personnage peut se modifier selon le choix traductologique effectué. Paul Teyssier choisit de conserver les noms attribués par Gil Vicente. Il indique dans le paratexte les subtilités herméneutiques. Carlos Leite les traduit, afin de favoriser un aspect de la lecture, en l'occurrence l'origine castillane du personnage, mais modifie l'historique de celui-ci et la manière dans laquelle il existait lors de la représentation de 1522.

La traduction des toponymes se divise en deux catégories, entre les rues de Lisbonne et les lieux géographiques mentionnés. Ces derniers ne sont uniquement traduits, par Teyssier

et Leite, que si une équivalence française existe. Ainsi « Guiné » (v. 35) est logiquement traduit en « Guinée » . La rive de « Ribeira » (v. 64) ou le quartier historique de « Alfama » (v. 73) et de « Mouraria » (v. 100), conservent leurs noms portugais. La pratique traductive des rues de la capitale diffère.

Carlos Leite choisit de traduire l'intégralité des rues. Cela permet de directement visualiser les lieux dans lesquels l'action se déroule. Ainsi le lecteur est amené à imaginer la « rue de Tue-cochon » (v. 29), la « rue des Forgerons » (v. 46), la « rue des Fours » (v. 82), etc. Deux erreurs de traductions sont à relever. La rue « São Gião » est traduite en « Saint Jean », reproduisant la même erreur que dans *La Barque de l'Enfer* de Claude-Henri Frèches. La « rua d'amargura » est la « rue d'amertume » (v. 84). La traduction littérale est juste mais ne correspond pas à l'endroit mentionné par Gil Vicente. Paul Teyssier l'explicite dans la note concernant ce vers (p. 31). Celui-ci alterne entre conservation et traduction des lieux mentionnés. Ce choix est justifié par le souhait de « transposer cette poésie en octosyllabes français non rimés »[362]. Les notes de bas de page fournissent la traduction française des rues, afin que le lecteur puisse avoir le maximum de données topographiques, dans sa compréhension de l'auto.

→ *Triomphe de l'Hiver & du Printemps*. Le travail du traducteur l'oblige à choisir ce qu'il compte mettre en avant dans son travail. Les traductions publiées aux Éditions Chandeigne prônent la transposition des vers en octosyllabes dans leur cahier des charges. Cette contrainte produit « d'inévitables distorsions »[363]. C'est avec la traduction des noms propres que le vicentiste va parvenir à ce résultat dans les passages où ils sont présents.

L'alternance entre traduction et conservation du nom original est de mise. Ainsi « João Preto » est traduit par « Jean-la-Grisaille » (v. 41) ou « Júlia » par « Julie » (v. 61). D'autres noms propres, tel que « Brisco Pelayo » (v. 149) ou « Giraldo Gil » (v. 198) restent inchangés. Dans la majorité des cas, Paul Teyssier tente de conserver le nom portugais des personnages mentionnés. Les saints et autres noms liés à la religion, même dans une tirade ironique, sont traduits, comme « Saint Antoine » (v. 261) ou « Saint Tintin » (v. 415). Seule « Virgem Maria da Luz » est traduit par « Notre-Dame de la Luz » (v. 803), afin de conserver le nombre de syllabes nécessaires. Cet équilibre dans la traduction, en tentant de rester fidèle au texte, amène le traducteur à employer diverses solutions face à un même nom à traduire :

362 Paul Teyssier, *Plainte de Marie la Noiraude*, *op. cit.*, p. 14.
363 Paul Teyssier, *Triomphe de l'Hiver & du Printemps*, *op. cit.*, p. 19.

	Texte de Gil Vicente	Traduction de Paul Teyssier
v. 491	Dix'eu : « **Fernando** amigo	Pour lui dire : « ami **Fernando**
v. 539	Do meu **Fernão** çapateiro !	De mon **Fernando** savetier !
v. 748	Que quereis vós, **Fernão** Vaz ?	Que voulez-vous donc, **Fernão** Vaz ?

La traduction des noms de ces trois personnages reste la même lorsqu'ils sont de nouveau mentionnés dans l'auto. À chaque cas, le traducteur décide de conserver une origine portugaise, lui permettant principalement de rester dans les normes d'écriture fixées. La traduction onomastique passe au second plan. Les nombreuses et complètes notes de bas de page permettent de répondre au problème traductologique de certains noms propres, en fournissant une explication herméneutique et en dévoilant le sens derrière l'emploi de quelques anthroponymes.

→ *La farce des muletiers*. Les noms des personnages ne sont pas traduits à moins qu'ils ne puissent fournir une indication assimilable en première lecture et respectant les demandes éditoriales. Olinda Kleiman choisit d'employer l'équivalence pragmatique, afin de conserver au maximum l'équivoque présente dans cet auto lorsqu'une solution permettant de conserver l'octosyllabe rimé est possible, comme pour les vers 340 à 342 :

Texte de Gil Vicente	Traduction de Kleiman
E chama-se o Labaredas. E cá chama-se Cotão, mais fidalgo que os Azedas.	Et il s'appelle Flammerole. Ici, Cotte se fait nommer, Plus noble que les Vitriol.

En note de bas de page, la traductrice explique le choix de son vocabulaire afin de conserver l'aspect « comico-satirique »[364] du passage.

L'ajout ou la modification de noms propres est employé afin de conserver la métrique du vers et de sa rime. Kleiman précise à chaque fois cet écart, en comparaison avec le texte original. Les trois cas suivants montrent les différents procédés utilisés :

364 Olinda Kleiman, *La farce des muletiers*, *op.cit.*, p. 71.

	Texte de Gil Vicente	Traduction de Kleiman
v. 415	Dum fidalgo. Dou ó diabo	Un gentilhomme. Par saint Jean !
v. 609	Inda que o mande São Mateus !	Même mandé par Saint Thomas !
v. 693	Polos sanctos avangelhos	Par Saint Luc et par tous les saints !

Dans le premier cas, le juron « Uxtix », présent au vers 420, a été modifié par « saint Jean » et déplacé cinq vers plus haut dans le texte. Kleiman modifie la structure interne des vers entre eux, afin que les éléments du texte source puissent être amenés dans le texte cible, quitte à modifier l'ordre des mots. Ce juron est présent à de nombreux endroits dans l'auto[365]. Cette interjection, propre au Portugal médiéval, correspond à la définition suivante :

> **Arre, arre lá, uxte e uxtix** (que todas se encontram em Gil Vicente) eram intjs. usadas pelos arrieiros para estimularem os animais (se bem que, no passo acima citado, não se dá esse caso, mas trata-se de uma rapariga do povo a quem o diabo quer levar na sua barca)[366].

Le deuxième cas est effectué afin de permettre à la rime, « tu logeras » (v. 606) d'exister. Le choix d'une traduction rimée oblige la traductrice à recourir à des stratagèmes, dont celui de la modification onomastique. Si le nom est traduit littéralement dans la note de bas de page, cela permet, en modifiant le nom de l'apôtre par un autre, de mener à bien le projet traductologique. Il ne s'agit pas de tromper le lecteur, les notes explicatives démontrant que Kleiman se situe dans une démarche honnête avec son lectorat. L'échec d'une traduction littérale de cet anthroponyme permet de mettre en lumière les difficultés auxquelles peut faire face la traductrice envers la méthodologie choisie.

Le troisième cas est à mettre en comparaison avec le vers 633 qui lui est identique dans le texte source. Kleiman le traduit ainsi : « Par tous les saints du paradis ». La traduction n'est pas littérale mais conserve le même effet. Cet ajout, au vers 693, est justifié dans la note de bas de page :

365 Il sort régulièrement de la bouche de Pero Vaz (aux vers 363, 374, 456, 508, 520). Il est à chaque fois traduit par un juron, le plus souvent par « morbleu ». Seul le vers 420 déroge à cette règle, dans lequel le juron est repris par le nom de l'évangéliste, sans doute pour augmenter la dimension blasphématoire dans le parler du personnage. Cela a pour effet de renforcer le rire par la provocation.

366 Amadeu Amaral, *O Dialeto Caipira*, Parábola Editorial, São Paulo, 2020, p. 43.

> v. 693 : Littéralement : *par les saints évangélistes*. La présence de ce juron s'explique par le fait que le vocabulaire religieux a subi une contamination érotique. La traduction respecte cette motivation[367].

C'est au lecteur qu'il incombe de comprendre comment l'érotisme est présent par la traduction fournie et l'ajout de l'évangéliste, les deux vers suivants : « Toujours voulez aller au bout, / Là où le bout n'existe pas » (v. 694-695), pouvant aider sa réflexion sur le jeu de mots qu'il est possible d'effectuer avec le nom, choisi à propos, par la traductrice. Cet ajout renforce le passage graveleux que doit déchiffrer le lecteur. La vicentiste a cerné les équivoques de l'auto, mais ne les dévoile pas, se contentant d'aiguiller le lecteur. Cela a pour effet de le pousser, s'il s'implique dans ce processus, à s'investir dans le texte et à en chercher les différentes significations. Il sera, en cas de réussite, en possession d'une clé de déchiffrage qu'il pourra continuer à appliquer au reste de la pièce.

Pour que le lecteur ressente le plaisir de découvrir par lui-même les multiples possibilités de compréhension d'éléments textuels, la traductrice l'aide, explicitement, quand l'équivalence ne peut renvoyer aux mêmes effets. C'est le cas avec deux toponymes aux vers 493-494 :

Texte de Gil Vicente	Traduction de Kleiman
Irei dormir à Cornaga, e amenhã à Cucanha	J'irai dormir en Cornouille, Et puis demain chez Cornélius

Les deux termes portugais sont pourvus d'une équivoque érotique, tout comme Cornouille en français. Ces éléments sont révélés dans la note de bas page correspondante. Toutefois Kleiman ajoute sur le toponyme suivant : « N'ayant pas connaissance d'un autre pays avec cette même valeur, j'ai opté pour un nom aux implications identiques »[368]. Le lecteur n'aura pas de peine à retrouver le jeu de mots par la consonance de ce nom propre. C'est à un déchiffrage, au sein même de la découverte des sens du texte, qu'invite la traductrice. La traduction onomastique permet de renforcer ce lien, si le pacte de confiance entre la traductrice et le lecteur tente d'être conclu par ce dernier.

367 Olinda Kleiman, *La farce des muletiers*, *op. cit.*, p. 113.
368 Olinda Kleiman, *La farce des muletiers*, *op. cit.*, p. 89.

→ *Le jeu de l'âme*. Cette pièce se rattache aux autos religieux. La nature de la pièce ne prête pas à des sous-entendus. Les personnages présents sont, soit des allégories (Église, Âme), soit des pères de l'Église Catholique (Augustin, Jérôme), soit des figures religieuses (Ange, Diables). Les noms propres mentionnés correspondent à des saints (vers 511) ou à des lieux religieux (vers 691), dont les prénoms possèdent une équivalence française. Il fait sens que Quint traduise l'intégralité des noms propres.
→ *Le jeu de la foire*. Excepté l'anthroponyme « Francisco de Melo » traduit par « François de Melo » (v. 36), sans doute pour les besoins de la rime, Anne-Marie Quint emploie une méthodologie cohérente.

Les noms propres déjà connus du public, par sa culture générale et ses connaissances, sont transposés dans la langue de la culture d'arrivée. Ce sont les noms liés à la religion, tel « saint Barthélemy » (v. 566), aux villes, avec « d'Anvers et de Médine » (v. 183), aux signes astraux et constellations, comme « Capricorne » (v. 105) « la Grande Ourse » (v. 147), etc., qui entrent dans cette catégorie.

Il reste le cas des éléments dont le lectorat moderne n'est pas familier et qu'il faut lui amener à assimilation, soit par le texte, soit par le paratexte, soit les deux. Lorsque les noms sont conservés dans la même graphie que le texte de 1562, une note explique l'intérêt onomastique des personnages mentionnés. C'est le cas pour la succession des personnages nommés des vers 788 à 801, dont l'explication principale est la conservation du parler rustique qui se caractérise par une déformation particulière des prénoms[369], les dénaturant du portugais, comme « Tesaura » (v. 791) au lieu de « Teresa ». En les lisant, dans une langue étrangère, cela permet de rééditer au mieux cette expérience, lors de la lecture. Les noms traduits le sont du fait que Gil Vicente utilise l'antonomase, schéma que reproduit la traductrice. Ainsi le nom de famille de « Marie Poison » (v. 393) ne nécessite pas d'explication. Seul celui de « Jean Meunier » (v. 704) est accompagné d'une note de bas de page, car il correspond au nom du diable, information socio-culturelle que peu de lecteurs seraient en mesure de posséder.
→ Les traductions de *Farsa de Inês Pereira*[370]. Le genre de l'auto implique l'emploi de jeux de mots et de déchiffrages à effectuer. L'onomastique est incluse dans ce procédé. Les noms

369 Anne-Marie Quint, *Le jeu de la foire*, *op. cit.*, p. 192.
370 Le texte cible choisi n'est pas le même pour cet auto. Bernard Martocq choisit le texte établi par I. S. Révah dans *Recherches sur les œuvres de Gil Vicente.* II : *Édition critique de l'« Auto de Inês Pereira »*, *op. cit.*. Rosa Maria Fréjaville choisit le texte de la feuille volante existant avant la parution de *Copilaçam*. Il en résulte un décalage progressif dans le total des vers, respectivement 1143 et 1154. Les vers cités correspondront à ceux de l'édition bilingue des éditions Chandeigne.

des personnages intervenants dans l'auto ne sont pas traduits chez les deux traducteurs. Le cas du nom de la protagoniste a déjà été étudié. D'autres prénoms auraient sans doute eu le mérite d'être traduits afin de davantage montrer la nature du personnage présent dans l'auto. C'est par exemple le cas du personnage de Lianor, variante graphique de Eleanor, dérivé du prénom d'origine grecque Hélê (Hélène) et dont l'étymologie renvoie à « éclat de soleil ».

Dans la majorité des cas, les deux traducteurs fournissent les mêmes éléments textuels. Les noms des saints sont traduits, comme « Luzai » par « sainte Lucie » (v. 506) et les personnages à consonance portugaise conservent la même appellation, comme « Badajoz » (v. 483)[371]. Le lecteur passe ainsi à côté de la richesse de l'emploi d'un nom propre. C'est le cas avec la non traduction de « João Montês » (v. 601) dont l'aspect rustique du nom, traduisible par « montagne », échappe à la première lecture d'un lecteur non lusophone. Les toponymes sont également tous traduits, comme c'est le cas avec « le Tage » (v. 464). Si aucune correspondance n'existe, le nom propre est conservé en portugais, comme pour la ville d'« Ovidelas » (v. 806).

L'ajout ou la suppression de noms propres sont présents dans les deux autos, tout comme des différences de traductions onomastiques. Ce tableau illustre ces cas de figures :

	Texte de Gil Vicente	Traduction Martocq	Traduction Fréjaville
Anthroponyme			
v. 154	Vasco de Foes	Vasco de Foïs[372]	Vaco de Fois
v. 177	Ela	Inês	Elle
v. 179	Anjo bento	Ange Gabriel	Au nom de Dieu
v. 292	João das Bestas	L'idiot du village	Quel idiot !
v. 656	Dona Sol	Dona Sol	Dame Sol

371 La scission entre traduction des personnages religieux et des autres types de personnages est volontaire dans les deux ouvrages. Cela résulte, par exemple, sur la non-traduction du prénom de la mère de la protagoniste, prénommée « Luzia » (v. 739).

372 Dans son introduction, Bernard Martocq conserve le nom portugais : « Le Vasco de Foes (ou Foyos) du v. 154 était également connu à Tomar » (p. 80). Le fait qu'il soit ensuite traduit dans l'auto porte à interrogation. Cette situation est presque similaire à celle du v. 898. Dans la note de bas de page correspondante, Fréjaville traduit le nom de la ville par « Asilah », mais décide de conserver la graphie portugaise dans le texte cible.

v. 841	São Pisco	Saint Glin Glin	Suppression du terme
v. 879	Ale	Ali	La mauresque valetaille
v. 1012	Cupido	Cupidon	Dieu Amoureux
Toponyme			
v. 255	Chão da Couce	Chão da Couce	Suppression du terme
v. 601	Perpinhão	Qui valait de l'or	Perpignan
v. 825	Ás partes d'além	Outre-mer	Maroc
v. 898	Arzila	Asilah	Arzila

Les résultats de ce tableau laissent entrevoir les difficultés que peuvent poser la traduction onomastique chez Gil Vicente. En plus de la compréhension contextuelle du nom propre, le traducteur doit réussir à intégrer ces éléments afin que le lecteur en possède la conception la plus similaire, en comparaison au public du dramaturge :

> Translation has the specific task of restoring its reading environment(s) to the text, of ensuring that when we read a translation we feel plunged into a real event, happening before our eyes and ears, becoming an integral part of reader's continuing existence. This is, of course, to suppose both that experiences of real sources and of virtual sources are no different in their existential reality[373].

Face à une incertitude du terme, le parti pris est celui de ne pas prendre de risque, quitte à délaisser le terme afin de conserver le sens global de l'extrait. Il peut alors être supprimé, ce que se produit par deux fois chez Fréjaville. Il peut aussi être remplacé, par un groupe nominal, afin de fournir une équivalence pragmatique.

Face à des termes pouvant perturber le lecteur, dont la portée historique ou culturelle peut lui échapper, l'adaptation est de rigueur. Au traducteur, par la projection supposée de son lectorat, d'anticiper les énoncés qui poseront des difficultés. Les cas des vers 879 et 601 mettent cet enoncé en perspective. Le Maure dénommé « Ali » n'a pas été identifié. Le lecteur ne peut qu'émettre des hypothèses sur la nature de ce personnage. La modification établie par Fréjaville permet d'éluder cette résistance. Au vers 601, Fréjaville ajoute en note de bas de

373 Clive Scott, *The Work of Literary Translation*, Cambridge, Cambridge Universty Press, 2018, p. 54.

page l'explication de l'usage de la ville de Perpignan par Gil Vicente, dû à sa renommée en tant que ville riche. Cette expression a été traduite par une autre, assez similaire, par Martocq. La traduction s'adapte à la manière de la perception de son auteur, par rapport au lecteur singulier.

Cela s'effectue, à de rares moments, par la suppression, lorsque l'obstacle ne peut être traduit. Si Martocq conserve logiquement le toponyme « Chão de Couce », il est élidé dans la seconde traduction. La localité portugaise est mentionnée dans le cadre d'une expression issue de cette freguesia[374] : « quem não pode andar, choute » (v. 256). La traduction de ce proverbe local rejoint la traduction de « São Pisco », faux saint mentionné dans le folklore de la farce. Ce saint inventé rejoint la liste des saints fantaisistes présents dans le théâtre de Gil Vicente, dans la continuité du registre animalier. Le pisco est l'équivalent du rouge-gorge. La traduction de Martocq permet de conserver la même connotation dans le texte : « Assurément ! Par Saint Glin Glin ! ». Le lecteur de la traduction de Fréjaville n'a pas conscience de ce procédé d'exagération : « Oh misère ! Quelle abondance ! »

Identifier la référence qu'implique le nom propre est une constante dans les traductions vicentines. Le texte qui entoure le nom propre aide à la contextualisation et l'identification de celui-ci. C'est le cas avec « Anjo bento », littéralement « l'ange béni ». Le vers suivant indique : « eu vos trago », montrant le côté messager que revêt le personnage de Lianor. L'ange messager de Dieu est l'ange Gabriel et confirme le choix effectué par Martocq. Mais même identifié, le nom propre peut n'amener à aucune équivalence onomastique. Le personnage de « João das Bestas » ne possède pas son double dans le langage français[375]. Les traductions fournies permettent d'expliciter la nature du personnage et sa représentation, quand il est mentionné. Il en est de même pour les toponymes. Les connaissances préalables du traducteur sont des adjuvants dans son travail. Ainsi lorsque l'écuyer dit : « Moço, às partes d'além / me vou fazer cavaleiro » (v. 825-826), le souhait d'être chevalier renvoie aux batailles épiques. Compte tenu du contexte historique, les contrées mentionnées correspondant davantage aux terres du Maroc, comme le traduit Fréjaville.

Le style permet au traducteur de jouer avec les synonymes et de donner l'aspect littéraire choisi pour le texte. Ainsi, dans une tirade de l'ermite, le terme « Cupido » survient

374 L'étymologie du toponyme et son existence à l'époque de Gil Vicente sont détaillées. La localité est située près de la ville de Tomar, lieu de représentation de l'auto, et était connue de la cour. url : http://freguesiachaodecouce.pt/conteudos.php?id_ct=11.

375 La seule occurrence possible aurait été de renommer le personnage par Gilles, dont la fonction était similaire au personnage portugais dans la comédie burlesque. url : http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?46;s=1203262635;r=3;nat=;sol=0.

aux vers 1012 et 1033. Fréjaville le traduit successivement par « Dieu Amoureux » et « Cupidon », sans que cela ne pose de problème. L'effet inverse est effectué par Martocq dans son choix de traduire le pronom personnel « ela » par le nom de la protagoniste, ajoutant un effet de répétition, car déjà mentionnée au vers antérieur: « pour marier Inês à quelqu'un ? / Pour l'heure Inês n'a point trouvé » (v. 176-177).

Le changement spatio-temporel et la bascule culturelle des traductions de Gil Vicente poussent le traducteur à adapter son vocabulaire et la manière par laquelle il va fournir les clés du déchiffrage onomastique au lectorat. La logique traductive de chaque vicentiste se décrit dans leurs comportements face au système onomastique. La pertinence des traits de traduction dévoile les niveaux sur lequel s'échelonne les difficultés de transmission et la restitution de sens, surtout lorsque le traducteur ne se trompe pas et a trouvé l'équivalence juste du mot, par rapport à la manière dont il souhaite que son lecteur interprète le texte. Les traductions des autos de Gil Vicente montrent la diversité de catégories dans lesquels les termes onomastiques se rangent : conservation originale, traduction par équivalence, substitution, modification, omission, addition, adaptation phonétique et généralisation. Ses connaissances sur les deux cultures lui permettent de livrer l'équivalence la plus en lien avec l'onomastique du texte source :

> S'il faut vraiment comprendre l'éthique du traducteur, l'étude doit commencer par la notion d'interculturalité, selon laquelle le traducteur est culturel dans le sens où l'espace du traduire se situe dans les intersections qui se tissent entre les cultures et non dans le sein d'une culture unique. Dans la pensée éthique, le principe de l'interculturalité opère comme orientation épistémologique. Ce principe nous oblige à ne jamais exclure l'appartenance du traducteur aux intersections culturelles, et par là même, à insister sur le fait que la monoculturalité n'est pas, en principe, une base suffisante pour une éthique du traducteur[376].

Le souci de conserver l'authenticité de la pièce se lie au risque pris dans les traductions. La majorité des noms portugais ne sont pas traduits, permettant à la pièce de conserver un ancrage lusophone. Cela pousse le lecteur à garder en mémoire l'origine de l'auto qu'il lit. La traduction lui permet de découvrir un univers dans lequel il est amené à s'investir, afin d'en connaître les sens dont il regorge. L'équivoque et les lectures multiples ne lui sont pas toutes offertes. Le paratexte, quand il est présent, l'aiguille. Il doit se donner la

376 Sharan Kumar Subramanian, *Réflexions sur la phénoménologie moniste du traduire avec illustrations tirées de la traduction tamoule de l'Anthologie de la Nouvelle Québécoise actuelle*, thèse de doctoratsous la direction de Louis Jolicœur, Laval, Université Laval, 2014 p. 74.

peine d'entrer dans un univers supplémentaire, et d'en comprendre les mécanismes de l'écriture originale, de ce que le dramaturge voulait délivrer à son public. Ce pari réussit uniquement sur un lecteur prêt à aller plus en avant dans sa lecture. Toutefois, il faut que l'équilibre du traducteur, face à la complexité de l'écriture de Gil Vicente, soit cohérent. La traduction onomastique doit s'homogénéiser et trouver cette balance entre authenticité, adaptation et conservation de la découverte du sens par la tierce partie.

L'onomastique est fortement liée au vernaculaire au vu des types de personnages présents dans ces autos. Le dialecte fait partie du système créatif de l'auteur. La non-traduction, afin de conserver l'effet des patois et appellations propres à un système linguistique, est un choix pertinent. Ce sociolecte constitue un écueil dans la conception d'une compréhension intégrale du texte par la lecture. Il pose la question de la traduction contextualisée et de la mise en conformité d'un culturème qui était propre à la culture-cible. Il s'agit d'une unité de culture dans une culture. L'appartenance à ce type de culture unique autorise un effet propre, effectif selon ses propres normes qu'il définit, d'où la difficulté de le traduire. La non-traduction, volontaire ou non, du culturème, mène à un échange culturel et informationnel dissymétrique :

> **Dans la théorie de la traduction**, le culturème a été défini (cf. Vermeer et Witte 1990, 137) comme une unité représentant un phénomène social, ayant une portée culturelle spécifique pour les membres d'une société. Il en va de soi que la pertinence et la compatibilité des phénomènes sont fonction de celui qui compare les faits et de son horizon d'attente. Des différences peuvent surgir sur le plan cognitif ou sur le plan émotionnel ou sur les deux plans à la fois. Il convient de souligner que le statut de *culturème* n'est pas applicable à la société tout entière. D'où sa relativité. L'identification des particularités d'un phénomène n'assure pas forcément la reconnaissance de sa portée culturelle[377].

La non-traduction ne correspond pas à un échec de l'évocation au vu des différents exemples. C'est une étude presque au cas par cas qui permet de définir cet état. La traduction onomastique doit répondre à un but précis :

> The translation of proper names is not a trivial issue but, on the contrary, may involve a rather delicate decision-making process, requiring on the part of the translator careful consideration of the meanings the name has before deciding how best to render it in the target language[378].

377 Georgiana Lungu-Badea, « Traduire ou ne pas traduire le nom propre-culturème », *Translationes*, vol. 1, 2009, p. 25.

378 Albert Péter Vermes, « Proper names in translation: An explanatory attempt », *Across Languages and Cultures*, vol. 4, 2003, p. 89-108, url : http://dx.doi.org/10.1556/Acr.4.2003.1.5.

Le degré de satisfaction entre les énoncés et les concepts introduits, ainsi que le moyen par lequel il est effectué, est subjectif à chaque traducteur. Il en est de même pour la méthodologie qu'il s'impose. La traduction des noms propres n'est pas l'une des principales préoccupations dans de nombreuses traductions, le souci du compte syllabique, lors de versification ou de la compréhension du passage, l'emportant régulièrement.

III/ Analyse des traductions françaises de Gil Vicente

III.1 Le choix du texte source. S'adapter au genre et au langage de l'auto

Le théâtre de Gil Vicente est un média destiné à son époque et qui s'inscrit dans le temps de sa représentation. Les jeux de mots, les références historiques, le public spécifique, etc., l'établissent dans un moment précis que la traduction française vient déloger et installer dans un nouveau contexte[379]. Face aux spécificités du théâtre vicentin et des sommes de connaissances qu'il nécessite, et afin de se trouver dans une posture proche du public de la cour portugaise, la question de l'adaptabilité se pose. Les traductions permettent d'avoir accès à une œuvre littéraire peu connue dans un nouveau territoire idiomatique et culturel :

> Language and culture can be described as mutually intertwined phenomena. Language is the fundamental basic of culture and cultural diversity of humanity. […] In the context of translation activities and in relation to the cultural dimension, it is essential to mention the concepts of translatability – untranslatability, which are associated with an adequate transfer of linguistic, cultural, historical specifics from the source language to the target language and culture. [...] It is important to emphasize that I understand translation as an act of communication between two or more cultures within the context of intercultural communication, or as a cultural transfer, and my understanding is based on the semiotic-communicative approach to translation as an intercultural phenomenon[380].

Le lectorat les découvre et devient bénéficiaire, ainsi que critique, d'un nouveau contenu. Toutefois, selon les degrés de résistance du texte source, il aura accès au contenu du

379 Les termes à double-sens étaient fréquents dans le théâtre de l'époque de Gil Vicente. Ainsi, la traduction d'un vers comme : « Quem sobe por essa escada ? / Qui emprunte cet escalier ? » (v. 96) dans *Auto da Índia* est chargé d'une connotation érotique, validée par le contexte de l'intrigue. Il concerne le terme échelle, que le traducteur doit tenter de faire comprendre en double-lecture : « le symbole de l'échelle peut contenir parfois une signification érotique, l'ascension devenant celle du désir montant jusqu'à l'orgasme » selon Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, 1996 p. 387.

380 Andrej Zahorák, *Intercultural Aspect in Translation and Reception of Precedent Phenomena*, Berlin, Peter Lang, 2019, p. 16, p. 17-18.

livre, mais non à son intégralité. La perte et l'ajout étant inévitablement associés à l'acte traductologique. La traduction est soumise à l'environnement textuel et à un cadre discursif. L'écart spatio-temporel, mais aussi culturel et contextuel, font qu'un média est plus difficilement adaptable qu'un autre. Cet ensemble est propre à chaque texte :

> Trait propre à la culture-source, le culturème n'est pas nécessairement repérable dans la culture cible. Le terme est donc utilisé dans son acception contextuelle d'élément porteur d'informations culturelles, acception qui s'actualise dans un contexte culturel spécifique. La difficulté de traduire le culturème est liée, d'abord, à son repérage et, ensuite, à l'intraduisibilité de sa signifiance ; et non pas à celle de sa signification. Les culturèmes se laissent traduire facilement ; la traduction de l'intention de la culture en fait peut-être exception[381].

Dans le cas de Gil Vicente, les paramètres multiples de son texte expliquent, par la somme des compétences requises, pourquoi seuls des universitaires se sont attelés à sa traduction. D'autant plus que le texte, matériau premier, est destiné à la représentation et non à la lecture. Le média est transposé vers une autre finalité tout en conservant le genre théâtral d'origine. Si traduire Gil Vicente est essentiel, afin d'apporter au lecteur un pan du patrimoine littéraire portugais, l'adaptation est peut-être vouée à l'échec face à la complexité du média que laisse suggérer le texte du dramaturge, et dont les supports écrits diffèrent. Les outils requis afin de réussir cette transformation varient selon le type d'auto choisi.

Certains autos possèdent plusieurs versions, qui peuvent se décliner au nombre de trois lorsqu'il s'agit du texte choisi pour la traduction française : le texte provenant de *Copilaçam* de 1562, le texte des *folhetos de cordel* et les éditions critiques, corrigeant et modernisant le texte[382]. Ces *folhetos de cordel* sont des copies, provenant par exemple de la bibliothèque Palla ou retrouvées dans la bibliothèque du comte de Sabugosa. Considérés comme les sources les plus similaires du texte représenté, ces autos peuvent avoir été modifiés. Révah a démontré que le texte de 1562 a été remanié dans une proportion inquantifiable[383]. Destiné à la lecture, ce texte a été adapté pour un nouveau public. Les

381 Georgiana Lungu-Badea, « Traduire ou ne pas traduire le nom propre-culturème », *Translationes*, *op. cit.*, 2009, p. 55.

382 Il existe une édition de *Copilaçam* publié en 1586. Elle est le résultat des différentes coupes et censures effectuées par les tribunaux de l'Inquisition. Cette édition n'apparaît presque jamais dans les études vicentines francophones, du fait de son éloignement avec le texte d'origine.

383 Consulter à ce sujet la première partie de *Recherches sur les œuvres de Gil Vicente. I : Édition critique du premier Auto das Barcas* et la première partie de *Recherches sur les œuvres de Gil Vicente. II : Édition critique de l'« Auto de Inês Pereira »*, *op. cit.*

vicentistes ayant publiés des éditions critiques modernisent le texte, en cherchent les erreurs et en fournissent une version rénovée.

Selon l'auto auquel il se réfère, le traducteur pourra avoir le choix de la version du texte. C'est le cas pour *Farsa de Inês Pereira*. Martocq travaille à partir de l'édition critique effectuée par Révah[384] et Fréjaville opte pour la version de la feuille volante de l'édition de Madrid[385]. Il en résulte que cette première traduction est amputée de onze vers en comparaison de la seconde. Les deux traducteurs délaissent le texte issu de *Copilaçam* quand une autre version est disponible. Ils optent pour le même matériau de base, qui « ne doit pas être de beaucoup antérieur ou postérieur à la *Copilaçam* de 1562 »[386]. Cette édition, davantage fournie que celle de 1562, s'avère la plus proche de ce que devait être le texte lors de la reproduction effectuée par Gil Vicente. L'édition critique de Révah permet de corriger les coquilles et les erreurs présentes sur les feuilles volantes. Les deux traducteurs mentionnent le travail effectué par Révah, mais un seul s'en est servi pour son travail. Aucune explication n'est fournie quant au choix de Fréjaville sur ce point. Ce cas est analogue pour les autres traductions françaises, montrant que le support le plus facilement trouvable, pour lire Gil Vicente, n'en est pas nécessairement le plus adapté.

La traduction s'adapte au genre et à la tonalité du texte. Dans les farces et les comédies, le besoin de provoquer le rire s'effectue par un vocabulaire de circonstance, appuyant l'imaginaire dans lequel se produit la scène. Les termes doivent être imagés afin de favoriser l'insertion du lecteur au sein de l'intrigue et d'en faciliter la sortie du rire. Le vocabulaire s'adapte, tout comme la ponctuation, permettant de discerner les intonations que prend le personnage qui s'exprime. Cette notion du comique doit parvenir au lecteur dès la première lecture, comme lors des dialogues entre la Servante et la Maîtresse dans *Farce de l'Inde* :

La Servante : Le pauvre me plonge dans la tristesse.
La Maîtresse : Que dis-tu entre tes dents ?
La Servante : Je cause avec ce lit.[387]
[…]
La Servante : Il lui a laissé en huile, miel, étoffe et en blé
de quoi vivre pendant trois ans

384 « Le texte que nous reproduisons ici suit celui établir par I. S. Révah, avec quelques corrections apportées par Paul Teyssier », *Farce de Inês Pereira*, *op. cit.*, p. 84.
385 Consulter à ce sujet la notre de bas de page 1 de l'ouvrage *Farce de Inês Pereira*, *op. cit.*, p. 35.
386 I.S Révah, *Recherches sur les œuvres de Gil Vicente. T. II : Édition critique de Auto de Inês Pereira*, *op. cit.*, p. 198.
387 Gilles del Vecchio, *Farce de l'Inde*, *op. cit*. p. 101.

La Maîtresse : Va donc au diable !
Crois-tu que je ne t'entends pas marmonner ?
La Servante : Qu'entendez-vous donc ? Je disais simplement
que lorsque l'on est démunie grandement
comme vous l'êtes, on est obligée…
Voyez-vous quelle est mon idée ?[388]

Le jeu des échanges et réponses, avec les reformulations de la Servante, favorisent le comique de situation et invitent le lecteur à se prendre au jeu. Sans compter qu'en plus du divertissement offert en première lecture, le passage laisse place au sous-entendu lors de la dernière tirade de la Servante. Car ce n'est pas en manque de biens que se trouve la Maîtresse, mais plutôt en manque de plaisirs charnels, suite au départ de son mari.

Dans les tragi-comédies le texte prime sur le jeu, par la tonalité que revêt l'auto. Le jeu est formel, voire un peu surjoué, afin de valoriser et de glorifier le type des personnages représentés et, en parallèle, les membres de la cour présents lors de la représentation. Les personnages présents, dans ce genre d'autos, obligent à une traduction dans laquelle le vocabulaire sera d'un style élevé. C'est le cas durant l'échange entre Flérida et Don Duardos, dans *Tragi-comédie de Don Duardos* :

> Flérida : Au nom de Dieu et pour me faire plaisir, cessez ce combat ! Et vous, noble étranger, je vous le demande sincèrement et pour l'amour de moi, renoncez le premier à voir l'issue de cet assaut.
> Don Duaros : Madame, j'y consens tout de suite sans hésiter. Mais ce n'est pas par crainte ni pour obéir à Dieu. Vous m'obligez à livrer contre moi-même, je le sens, un bien plus dur combat. Oh ! L'étonnant destin ! Au milieu de cette querelle m'attendait une bataille infiniment plus secrète, et si douloureuse que je la redoute[389].

La traduction est en adéquation avec le style employé par le dramaturge, qui adaptait le ton de sa pièce à l'événement auquel elle était apparentée. Les figures de style amplifient ce type de lecture, avec l'anaphore « comme »[390] ou la métaphore « tu rappelles que ma douleur n'est pas endormie »[391]. La traduction prosaïque pourrait permettre la conservation de l'écriture poétique, dans ce type d'auto où le style est primordial :

> C'est un fait que, lorsqu'on traduit un poète en vers, on n'arrive, à grand renfort d'arrangements, d'omissions, de chevilles, de transpositions, qu'à écrire des vers qui ne sont pas de la poésie. L'obligation de réaliser l'égalité des membres métriques et

388 *Ibid.*, p. 102.
389 Paul Teyssier, *Tragi-comédie de Don Duardos*, *op. cit.*, p. 239.
390 *Ibid.*, p. 247.
391 *Ibid.*, p. 254.

> d'assurer le retour de la rime sans faire tort au sens conduit fatalement à renoncer au rythme, qui est l'essentiel du vers […]. C'est en se libérant des contraintes formelles, mesure des syllabes et rime, qu'on acquiert la liberté de réaliser le rythme […]. Une traduction en prose est quelquefois poétique ; une traduction en vers ne l'est presque jamais. Et comment le serait-elle ? On demande, à un homme qui, même maître de son inspiration, s'en avouerait incapable[392].

Dans les œuvres de dévotion, le sérieux, de la pièce, laisse une place moindre à la fantaisie du traducteur. Il se trouve face à un texte dans lequel le divertissement est moins proportionnel que les genres cités précédemment. Le thème religieux oblige à délivrer un texte de circonstance, illustré ici dans *Le jeu de l'âme*, lors de l'exhortation de l'ange à l'âme :

> N'étiez-vous pas plus légèrement
> et plus libre auparavant
> pour marcher ?
> Vous voilà toute chargée,
> encombrée
> d'objets qui en fin de compte
> resteront.
> Car on doit tout décharger
> au port de la sépulture[393].

La thématique l'emporte et le style de la traduction s'adapte au message véhiculé. Dans son travail, le traducteur tend à conserver le style du genre de l'auto.

Dans ce souhait de restitution, la problématique de la traduction d'un système langagier nouveau, mis en écriture par Gil Vicente, se pose :

> Gil Vicente va donc nationaliser le style pastoral, en créant ce que nous appellerons la « langue rustique portugaise ». Il n'a plus ici, pour le guider, de tradition antérieure. C'est en effet avec les *autos* vicentins que le style rustique fait sa première apparition dans la littérature portugaise, et tout nous porte à croire que Gil Vicente en est le fondateur. Son modèle, c'est la langue du peuple de son temps[394].

La contemporanéité du texte du dramaturge pose la question de la modernité, dans le vocabulaire de la traduction :

> These problems become more complex when historical time is factored in. Should the translator re-create the feeling of the time period of the text for the contemporary reader? Or, conversely, should the archaic form of the language be modernized to make the text

392 Jules Marouzeau, *La traduction du latin*, *op. cit.*, p. 72-73.
393 Anne-Marie Quint, *Le jeu de l'âme*, *op. cit.*, p. 57.
394 Paul Teyssier, *La langue de Gil Vicente*, *op. cit.*, p. 76.

> more accessible to the contemporary reader? Should Dante, Shakespeare, Cervantes, or Chaucer be translated into archaic language? […] Translation problems can arise not only from deficiencies in the receiving society but also from a surfeit of linguistic options[395].

Le traducteur se trouve confronté à deux issues. Il peut conserver l'aspect innovant du texte, en l'inscrivant dans le parler actuel, et configurer une lecture moderne de l'auto, comme cela l'était du temps de Gil Vicente. Sinon, il peut choisir de passer outre ces nouveautés et ancrer le texte dans son époque d'origine. Dans le cadre de l'univers théâtral, c'est pour ce second choix qu'opte l'intégralité des traducteurs, supputant que le marqueur historique l'emporte sur le marqueur inventif :

> La traduction archaïsante refuse le mensonge qui consiste à traduire l'ancien en nouveau, elle ne cherche pas à effacer le passage du temps et même, dans le cas présent, elle exhibe et met en scène l'ancienneté du texte original. Mais, ce faisant, elle tend à fermer l'accès à l'œuvre. Elle n'a pas d'autre horizon que celui de l'érudition, ni d'autre parenté littéraire que celle du pastiche. […] Le choix de traduire dans une langue moderne vient de la volonté d'établir un contact vivant, une relation libre et naturelle avec le public. La rapidité et la concision sont rendues possibles par un certain nombre de coupures ménagées dans le texte. Coupures habilement réparties, liées parfois à des jeux de mots difficilement traduisibles[396].

Le texte vicentin doit conserver des balises qui paraissent inamovibles. Adapter un langage résolument contemporain, afin de conserver la modernité au sein de l'auto, créerait un décalage pour le lecteur. Il ne retrouverait pas la traduction imaginée et pourrait la juger infidèle. Le théâtre de Gil Vicente étant ancré dans une époque historique, c'est le lecteur qui est amené au temps de la représentation et non l'inverse. Le traducteur doit agir en ce sens : « L'erreur fondamentale du traducteur est de conserver l'état fortuit de sa propre langue, au lieu de se laisser violemment ébranler par la langue étrangère »[397]. La traduction de Gil Vicente ne peut pas être adaptée au langage du XXI^{e} siècle, sans causer un décalage profond dans l'esprit du lecteur, qui pensera perdre la saveur authentique de l'auto. Il devient, une fois ce parti pris établi par chaque vicentiste, difficile de mettre en écriture les innovations du dramaturge et de les laisser percevoir lors de la lecture. L'autre difficulté, qui empêche également une traduction moderne de l'œuvre, concerne la datation des termes. Certains

395 Annie Brisset, « The search for a native langage : translation and cultural identity », *The Translation Studies Reader*, *op.cit.*, 2004, p. 338.

396 Jean-Michek Déprats, « La retraduction de Shakespeare : problèmes et enjeux », in *La Retraduction*, *op. cit.*, p. 122-123.

397 Walter Benjamin, *La tâche du traducteur*, traduction par Martine Broda, PO&SIE, n° 55, Belin, 1991, p. 157.

termes des autos de Gil Vicente peuvent paraître rustiques pour le lecteur lusophone, alors qu'ils ne l'étaient pas au temps du dramaturge. D'autres peuvent paraître archaïques mais appartiennent au langage familier de l'époque. D'autres sont inventés en date de la représentation mais ont rapidement perdu cette notion[398], etc. Le traducteur se trouvera face à un travail si conséquent, qu'une traduction seule ne pourrait parvenir à mettre en évidence toutes les subtilités rencontrées uniquement dans le vocabulaire du texte source. Le choix de conserver un repère temporel et de supprimer cette physionomie permet de maintenir l'horizon d'attente du lecteur. Face à un texte théâtral du XVI[e] siècle, il faut lui éviter de se perdre dans la bonne adaptation du vocabulaire à employer, afin de conserver la modernité et l'inventivité du texte, qui reste de l'apanage de l'auteur.

Pour les autres types de langage, la traduction de l'argot et des différents parlers, tel que le patois, est un exercice délicat. Ces dialectes, issus de la langue commune, permettent d'identifier et de caractériser certaines communautés :

> L'argot est un lexique parasite, qui se nourrit de la langue commune : il s'élabore à partir d'elle, en en tirant sa substance principale, grâce à une série de procédés de formation, spécifiques ou non […]. L'argot a donc aussi une fonction conniventielle et identitaire : il permet aux membres du groupe de se reconnaître et se comprendre entre eux […]. L'argot sert donc ainsi à exclure l'autre, celui qui n'appartient pas au groupe[399].

La notion de sociolecte peut aussi s'appliquer dans certains cas. Les formes et expressions argotiques s'établissent au sein d'un système linguistique plus vaste. Dans les autos de Gil Vicente, l'argot est un élément supplémentaire pour caractériser les différents types qui composent son œuvre théâtrale. Cette polyphonie s'inscrit dans la composition de l'auto et recrée en détail les éléments vraisemblables apportés par le texte et les acteurs. Le traducteur, face à la diversité linguistique, doit trouver l'équivalence qui conserve le même décalage.

398 Consulter à ce sujet la sous-partie « Analyse de la langue rustique portugaise » de Paul Teyssier dans *La langue de Gil Vicente*, *op. cit.*, p. 79.

399 Fabrice Antoine, « Argots et langue familière : quelle représentation en lexicographie bilingue ? », in *Argots, langue familière et accents en traduction*, *op. cit.*, p. 11.

Les formes de langage archaïques et locales sont présentes dans la grande majorité des autos de Gil Vicente. Ces éléments sont aussi bien présents en portugais[400] qu'en castillan[401], preuve de la diversité de l'auteur.

La majorité des traducteurs a dû s'atteler à des passages en langue familière et les adapter à la traduction, lorsque cela était réalisable. Ils recourent à quatre moyens : l'équivalence phonétique, l'adaptation lexicale, le changement syntaxique et la modification pragmatique du texte. Le public de la cour, étant habitué à deux idiomes et à leurs dérivés, il s'avère nécessaire de ne pas égarer le lecteur français en multipliant les dialectes, dans le souci de conserver les différents langages présents dans l'auto original. C'est le cas dans *Triomphe de l'Hiver & du Printemps*. Les deux bergers de la première partie s'expriment, par moments, en sayagais (v. 345-450). Dans la troisième partie de la pièce, le couple du Forgeron et de la Boulangère s'exprime en portugais (v. 1112-1284). À aucun moment, la traduction ne montre une différence entre ces deux formes de langage, éliminant les origines géographiques des personnages lors de la lecture. Les personnages allogènes sont assimilés au même langage lors du passage en langue française. D'autres cas présentent cette même assimilation. Paul Teyssier les énumère dans sa thèse de doctorat, *La langue de Gil Vicente*. La traduction ne peut rendre compte de tous ces éléments qui ne sont pas innés pour le lecteur. Elle se doit de continuer à tisser le fil du récit, en s'adaptant à ce que souhaite transmettre le traducteur, l'obligeant à délaisser certains éléments, afin de conserver l'efficacité et le dynamisme qu'il met en écriture :

> Quand on traduit, donc quand on passe entre les langues, on « désessentialise » tout. Il s'agit toujours de montrer qu'au lieu d'une essence fixe il y a des interférences […] En somme, il y a des *energeiai*, des énergies à l'œuvre et non pas simplement des *erga*, des œuvres ; et c'est ainsi que se définit une langue : comme une *energeia*, comme une mise en acte perpétuelle, continue : si bien que le rapport entre les langues, la traduction, montre comment ces *energeiai*, ces énergies entre en évolution et en métissage[402].

400 Par exemple, Anne-Marie Quint explique dans l'introduction du *Jeu de la Foire* : « le discours des laboureurs et des paysans est émaillé de termes rustiques et perçus comme archaïques au début du XVI^e^ siècle », *op. cit.*, p. 113.

401 Dans *Auto da Fe*, les paysans s'expriment « dans un patois espagnol » comme expliqué par M. Baudry dans l'article « Gil Vicente et son théâtre », *Revue Britannique. Choix d'articles extraits des meilleurs écrits périodiques de la Grande-Bretagne*, tome I, Paris, Bureau de la Revue, 1847, p. 359.

402 Barbara Cassin, *Plus d'une langue. Le paradigme de la traduction*, Fondation Calouste Gulbenkian, Paris, 2014, p. 38-39.

Par certains mécanismes d'écriture, le traducteur peut parvenir à employer un système langagier équivalent à celui présent dans l'auto. C'est le cas du dialogue entre le Page et le Gentilhomme dans *La Farce des Muletiers* :

Gentilhomme : Est-il des dames à l'entour ?
Page : J'ai vu des dam' y a pas longtemps
qui s' promenaient sur le balcon.
Gentilhomme : Qui étaient-ce ?
Page : Des dames, des vraies.
Gentilhomme : Mais comment les appelle-t-on ?
Page : Bah ! Personne ne les appelait.[403]

Le rire jaillit par la situation absurde du Gentilhomme dont les réponses provoquent un comique de situation. La traduction conserve et restitue les éléments présents dans le texte source en adaptant le vocabulaire. Les tirades du page ressemblent à celui d'un paysan, l'apostrophe prenant le dessus sur la lettre « e ». Cette particularité de langage dialectal est un marqueur populaire qui consolide l'identité du personnage. Il dénote avec le reste des personnages présents, montrant qu'il est en décalage, situation confirmée par ses réponses. L'ajout de l'interjection « bah ! », absente chez Gil Vicente, renforce le côté bouffon et le comique de l'extrait.

La tonalité des dialogues permet également de marquer les différences de langage entre deux types de personnages. Le côté archaïque des mots disparaît. C'est la teneur des propos et la tournure des phrases qui permettent de la marquer. Lors de sa lecture, le lecteur positionnera différemment les personnages, en fonction de la manière dont ils s'expriment. Deux extraits du *Jeu de la Foire* illustrent cela :

Séraphin	Amâncio
Je présume en effet, Madame, qu'on ne peut avoir paix au monde si on est guerre avec Dieu, car toute chose vient des cieux, de cette puissance profonde[404].	Sois heureux de celle que t'as, la mienne est un danger constant, et pour un rien que je lui dis, elle me saute sur le poil. Elle me flanque en plein museau une grêle de coups de poing[405].

403 Olinda Kleiman, *La farce des muletiers*, *op. cit.*, p. 63-65.
404 Anne-Marie Quint, *Le jeu de la foire*, *op. cit.*, v. 452-456.
405 *Ibid.*, v. 575-580.

La lecture permet de différencier les deux personnages, ainsi que leur appartenance sociale. La traductrice modifie les effets d'écriture entre les deux personnages ayant, pour effet, de fournir une équivalence esthétique. Les marqueurs employés doivent être familiers pour le lecteur francophone. La musicalité dans la lecture doit correspondre au portrait qu'il s'imagine du personnage. La tournure stylistique des phrases élevées du Séraphin, sans article défini (v. 453) et la construction syntaxique de la tirade, le détachent du parler de Amâncio, plus rustre dans son vocabulaire et dans les expressions employées, ainsi que par son utilisation du champ lexical animalier (« sauter sur poil », « museau »).

Des traductions de Gil Vicente, le personnage le plus ancré dans les expressions argotiques et le langage familier[406] est sans conteste le personnage de Joane, de *Barca do Inferno*. Les codes de l'écriture doivent s'harmoniser avec le type de l'auto et l'orthographe doit s'ajuster en fonction de cette situation :

Le Diable : Et de quoi es-tu mort ?
Joane : De quoi ?
Parguienne, je suis mort de chiasse.
Le Diable : De quoi ?
Joane : De colique merdeuse.
Et toi, que la gale t'emporte !
Le Diable : Entre donc ! Pose ici le pied !
Joane : Faudrait pas qu'le sambouk chavire !
Le Diable : Entre donc, eunuque imbécile !
Ne perdons pas cette marée.
Joane : Attendez voir, attendez voir !
Où c'est-ti donc qu'on va aller ?[407]

La suite des répliques de Joane met en avant, comme leitmotiv, le vocabulaire scatologique. L'orthographe est adaptée au parler du personnage, tant au niveau des expressions (« parguienne »), que des formulations (« cest-ti »). Tout comme dans le texte source, le texte est marqué par la langue pratiquée. Le sociolecte est recréé par l'emploi de trois marqueurs : la marque phonétique, les déviantes morphologiques et le lexique. La lecture de la traduction doit aller dans ce sens. L'emploi de divers types de langages a souvent pour

406 La langue familière se définit ainsi : « La langue familière est une langue qui s'est libérée quelque peu des conventions de la langue officielle et surveillée, une langue qui musarde en lorgnant du côté des argots, qu'elle n'ose pas tout à fait imiter […]. La langue familière se distingue des argots par son moindre degré d'émancipation et d'excentricité, par sa plus grande transparence et sa plus franche transversalité ». Fabrice Antoine, « Argots et langue familière : quelle représentation en lexicographie bilingue », in *Argots, langue familière et accents en traduction*, *op. cit.*, p. 12-13.

407 Paul Teyssier, *La Barque de l'Enfer*, *op. cit.*, p. 51-53.

but de renforcer le comique. Cette variante langagière immerge davantage le lecteur dans l'univers qu'il se forge tout du long de l'auto :

> Il fait appel à l'imagination auditive du lecteur, contraint, s'il accepte, de « réaliser » la dimension sonore du personnage comme il l'est de visualiser celui-ci à partir de détails descriptifs de son physique, de sa tenue, etc. Cette « réalité sonore » dépend de toutes les stratégies de transcription mises en œuvre par l'auteur[408].

Les variétés linguistiques de l'œuvre vicentine mettent aussi en avant la problématique du bilinguisme dans les cas des autos utilisant le portugais et le castillan. L'emploi du double idiome permettait avant tout de renforcer l'identité du personnage et d'ancrer davantage la pièce dans le vraisemblable. La traduction française ne possède pas cette possibilité d'un double langage inné chez le lectorat. Mettre en écriture une tonalité entre les personnages s'exprimant en portugais et en castillan nuirait à l'intelligibilité du texte. Il faudrait alors appliquer cette écriture à chaque nouveau dialecte présent dans l'auto, risquant la cacophonie et la dégradation de la fluidité de lecture. Dans *Plainte de Marie la Noiraude*, la lecture de l'échange entre Maria Parda et João Cavaleiro met en évidence l'impossibilité de mettre en pratique le bilinguisme lors de la traduction :

Texte de Gil Vicente	Traduction de Paul Teyssier
Maria Parda Tenho enxoval de guarda. Se herdardes Maria Parda sereis fora d'empecilhos *João Cavaleiro* Amiga, dizen por villa un enxemplo de Pelayo : que « una cosa piensa el bayo, y otra quien lo ensilla »	*Maria la Noiraude* J'ai un trousseau des jours de fête. En héritant de la Noiraude vous serez tiré d'embarras. *João Cavaleiro* On dit en ville, mon amie, ce proverbe des temps anciens, que « le roussin pense une chose et que son maître en pense une autre »[409].

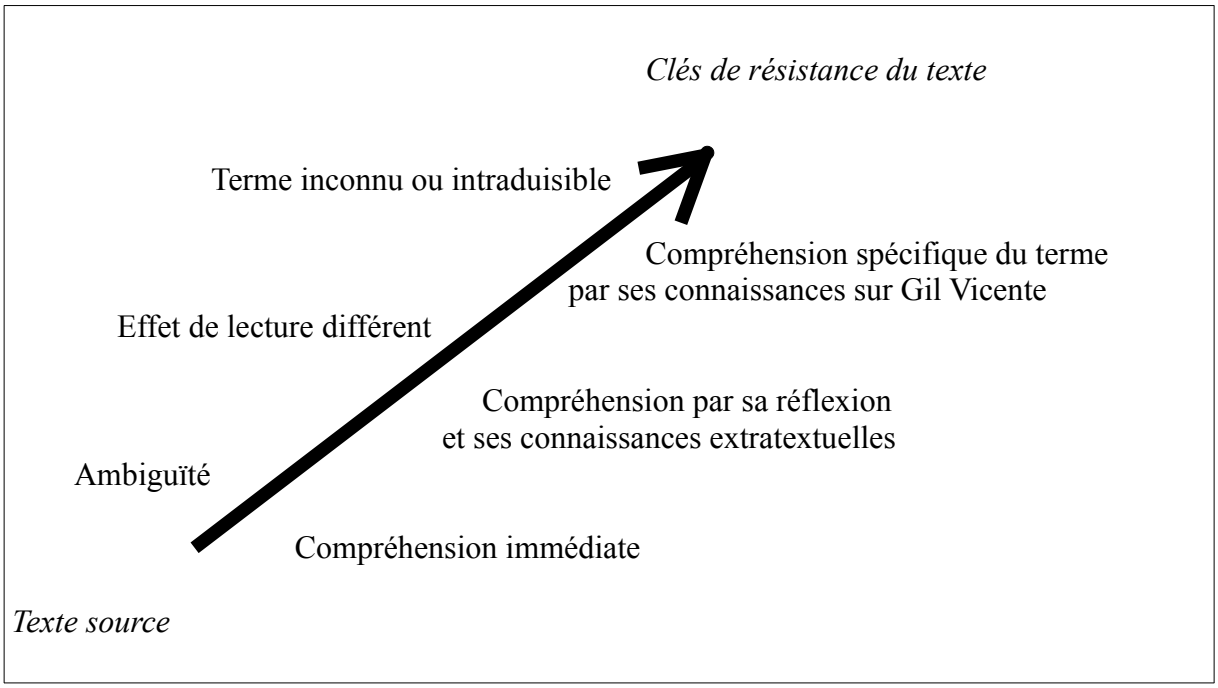
Le texte de Paul Teyssier ne laisse pas entrevoir le passage en castillan dans le dialogue. L'adaptation s'effectue en conservant la cohérence de compréhension du schéma de lecture, éclipsant les racines castillanes, et de nouveau-chrétien, de ce personnage. Cette information n'apporte aucun élément conséquent à l'intrigue mais enlève une part de l'immersion contextuelle de l'auto.

408 Fabrice Antoine, « Aux prises avec… quelques accents différents », in *Argots, langue familière et accents en traduction*, *op. cit.*, p. 127.
409 Paul Teyssier, *Plainte de Marie la Noiraude*, *op. cit.*, p. 38-41.

III.2 L'écriture en traduction

Le traducteur doit repérer les points de résistance à l'aune desquels il est possible d'identifier leur nature et leur logique. Ce postulat face au texte source diffère. Les postulats du transfert, des connaissances établies et des relations externes au texte, donnent la capacité au traducteur vicentiste d'obtenir le recul nécessaire, pour définir les choix et les logiques de sa traduction. Elles peuvent être représentés comme suit :

Schéma représentatif du traducteur face à un auto de Gil Vicente



Le travail du traducteur permet, à différents degrés, de posséder un niveau d'omniscience sur des spécificités du théâtre vicentin[410] qu'il tente d'amener au lecteur, par le choix du texte cible qui sera édité. Le traducteur se soumet au système de la traduction avec son approche personnelle. Par l'implication nécessaire dans ce type de projet, il ne peut exister qu'une seule approche de l'acte de traduire.

410 Ainsi, Olinda Kleiman corrige les erreurs présentes au sein du texte portugais. Consulter à ce sujet, comme exemple, les notes de bas de page du vers 715 et du vers 716 dans *La Farce des muletiers*, *op. cit.*, p. 115.

Chaque traducteur s'est focalisé sur des aspects précis concernant le Plaute portugais. Les travaux antérieurs permettent de mieux percevoir la figure de chaque traducteur et de son rapport au texte. Ainsi, face au jeux de mots des autos, Paul Teyssier s'exprime en ces termes :

> La poésie lyrique pratique aussi ce procédé, et Gil Vicente en fait, pour sa part, un abondant usage. Les « jeux de mots poétiques » des *autos* sont souvent traditionnels. Ils constituent des « clichés », et par là perdent malheureusement toute valeur expressive. Ils sont longtemps développés, et l'on pourrait en dire ce que nous avons dit plus haut de l'allégorie : au lieu de passer légèrement, Gil Vicente appuie, insiste, projetant sur le jeu de mots une brutale lumière qui lui ôte toute valeur suggestive et en fait vraiment, au sens propre, un « jeu »[411].

C'est avant tout la dimension lyrique et poétique du texte que recherche Paul Teyssier dans ses analyses, laissant présager un travail traductif davantage axé sur les travaux qu'il a menés. Les contenus sémantiques, mais également stylistiques, sont au cœur de son travail et des priorités qu'il se fixe dans la traduction française[412].

Dans un autre registre, Olinda Kleiman s'est intéressée aux relations entre Gil Vicente et son public. Elle démontre ainsi la manière dont le texte interférait entre ces deux entités, donnant une analyse contextuelle de l'œuvre, indiquant la perception dans laquelle elle souhaite la restituer. Le prisme du public entre en considération dans son analyse :

> Gil Vicente est un poète de cour. Il vit au sein de ce qui est encore l'une des cours les plus prestigieuses d'Europe. […] Il les connaît, de même qu'ils le connaissent. Il connaît leurs goûts et les partage. Il élabore le spectacle à leur intention, en fonction de ces goûts, parfois sur commande ; de leur côté, ils connaissent son talent et savent à quoi s'attendre – ce qu'ils espèrent, à vrai dire. […] Dans bien des cas, et probablement de manière récurrente lorsque le spectacle affiche son caractère hautement comique, on est porté à croire que dramaturge et public assument des postures convenues qui sont celles de partenaires de jeu.[413].

Les observations recensées permettent de comprendre la manière dont la traduction de l'auto va être effectuée. Aidées par les connaissances qu'il a développées, le traducteur reste sous l'influence de celles-ci, dans sa perception de l'auto. Ces éléments le conditionnent et forment un fil conducteur, dans sa démarche du texte qu'il souhaite transposer en français, et ce, afin de partager son savoir et sa vision du texte avec le lecteur. La prise de risques et les connections entre signifiants et signifiés se définissent en fonction de la position déjà établie

411 Paul Teyssier, *La langue de Gil Vicente*, *op. cit*., p. 444.
412 Paul Teyssier, *Triomphe de l'Hiver & du Printemps*, *op. cit.*, p. 19.
413 Olinda Kleiman, « Une herméneutique du théâtre vicentin : un art de la divination ? », *Langue secrètes – Línguas secretas*, Paris, Gris-France, *Sigila*, n° 26, 2010/2, p. 164-165.

par le traducteur, ainsi que de la manière dont il a orienté ses travaux se rapportant au dramaturge. Le choix de la traduction rimée dans *La farce des muletiers* fait sens. Elle n'est pas l'idée incongrue d'un souhait d'originalité. Il s'agit certes, d'un défi supplémentaire dans la traduction de l'auto, mais ce choix reste logique, en prenant en considération l'ensemble des travaux de la traductrice, de même que sa perception envers tout ce qui se rattache à la pièce de théâtre[414].

À l'idée de savoir s'il fallait sacrifier le texte source, afin de servir le texte cible, la réponse se définit en fonction de la posture du traducteur, de sa perception de Gil Vicente et de son œuvre théâtrale. Plusieurs axes de traductions sont possibles face à la polysémie des autos. N'étant pas neutre dans son approche, avec en arrière-plan sa vision subjective et spécialisée sur l'auteur, le traducteur concilie les deux approches, sous l'égide et le façonnement que ses travaux ont permis. Effectuée par des spécialistes de l'auteur, la traduction de Gil Vicente reste influencée par leur position préétablie :

> Chaque traduction, chaque adaptation quelle qu'en soit sa nature, devient alors une re-création qui, par le biais de transferts de formes et de sens, interroge l'œuvre originelle de référence sur sa nature intime et son inachèvement. Cette réécriture en outre, en avivant la dialectique forme/contenu, dénonce une illusoire fixité des genres et des formes et fait entrer le lecteur d'une autre façon dans le laboratoire de la création[415].

La traduction apparaît également comme une opportunité et une possibilité d'auto-pédagogie pour le vicentiste. Il peut, au-travers de l'auto, mettre en application ses idées concernant les écueils de lecture et les confronter à cette nouvelle discipline que représente la traduction. Cette dernière est un objet indépendant de son travail tout en s'ancrant dans le même univers. La recherche peut continuer d'avancer et d'alimenter les travaux antérieurs ou postérieurs. Les notes de bas de page abondent dans ce sens. Afin de comprendre au mieux le texte qu'il aura en face de lui, la connaissance du profil du traducteur est une donnée primordiale, afin d'incorporer l'axe sous lequel la lecture doit s'effectuer.

Il est évident qu'il n'est pas demandé au lecteur de fournir ce travail avant de lire la traduction française, cet exercice s'inscrivant dans un autre contexte. D'où le rôle de la préface, quand elle est présente. Elle permet d'entrer dans l'univers du traducteur et de la

414 Paul Teyssier développe à ce sujet ; « Nous nous sommes mis d'accord dès le début pour traduire en vers non rimés, sauf Olinda Kleiman qui a eu le courage de se lancer dans des traductions partielles en vers rimés », lors de la conférence donnée le 27 février 1997 au centre de la Fondation Calouste Gulbenkian, Paris.

415 Jean-Marie Thomasseau, « Les Manuscrits de Théâtre. Essai de typologie », *Littérature, Théâtre : le retour du texte ?*, n° 138, 2005, p. 109-110.

pièce qui va être lue. Dans *Le jeu de l'âme*, l'introduction rédigée par Anne-Marie Quint met en avant le bagage technique et universitaire de la traductrice. Elle n'amène pas dans l'ouvrage uniquement une traduction, mais toute une réflexion concernant l'auteur, ses œuvres et son style d'écriture. En quelques pages, le lecteur parcourt les analyses portant sur la date exacte de la représentation de l'auto, puis sur les sources de la pièce, avec une comparaison de l'âme dans les autres autos de Gil Vicente, et l'analyse de la versification[416].

Cette entrée en matière technique et rigoureuse dénote d'autres préfaces. L'introduction des traductions de la collection Les Translatives, de 2016, opte pour une approche généraliste, en comparaison de celle des éditions Chandeigne. L'auteur y est présenté, ainsi que son œuvre. Viennent ensuite une présentation de la farce chez Gil Vicente et la présentation des deux farces traduites. Dans le même esprit, la préface de Paul Teyssier, pour la collection la Pléiade, dans *Théâtre espagnol du XVI^e^ siècle*[417], s'adresse à un public élargi. Gil Vicente est présenté dans les grandes lignes et mis en brève comparaison avec les auteurs espagnols. Les introductions de chacune des trois pièces traduites conservent la même tonalité et n'excèdent pas trois pages. Si l'introduction pour la collection la Pléiade a pour plus proche modèle celle de la collection Les Translatives, une différence notable s'effectue. Celle de la collection de la Pléiade est effectuée en fonction du lectorat.

L'introduction de Paul Teyssier, concernant le passage sur le titre de *Triomphe de l'Hiver & du Printemps*, permet de montrer les connaissances linguistiques du traducteur et son rapport à l'auteur. Si Teyssier écrit une préface afin de correspondre aux attentes du public sur les connaissances à délivrer au sujet de Gil Vicente, la préface de Fréjaville et Del Vecchio est le fruit des recherches effectuées sur l'auteur, uniquement pour cette édition, comme les notes de bas de page et la bibliographie sommaire, en fin d'ouvrage, le laissent deviner. Sans pour autant altérer la qualité de la traduction, le postulat de départ est davantage neutre du côté de ces deux traducteurs, par leur implication moindre dans les études vicentines.

La préface agit comme la clé de voûte, afin de percevoir le lien et l'approche établis entre le traducteur et le texte. Ce lieu d'informations donne une première indication de l'orientation vers laquelle se tourne le produit fini. La symbolique du traducteur est liée, dans le cas des traductions françaises de Gil Vicente, aux travaux et connaissances établis au préalable. Elle permet de définir les contours qui vont cadrer sa réflexion et son angle de travail. Le lecteur, à moins de vouloir se spécialiser sur le dramaturge, n'aura pas

416 Anne-Marie Quint, *Le jeu de l'âme*, *op. cit.*, p. 9-25.
417 Paul Teyssier, « Notice », *op. cit*., p. 880-883.

connaissance de cette direction préexistante pour le texte cible. L'intégration du lecteur est conjointe à la nature et au mouvement de l'implication que le traducteur dévoile. Le plaisir d'être et de se retrouver guidé, dans sa lecture personnelle, doivent être les conséquences de la lecture de la préface. Cela permet de lui fournir les dispositions nécessaires, afin d'apprécier la technicité du travail, effectué par le traducteur de Gil Vicente. La traduction doit laisser présager l'écriture gestuelle et plaire dans son mode d'écriture.

L'écriture de la gestuelle suggère le mouvement scénique lors de la lecture. La traduction du geste va de pair avec le souffle et la rhétorique du texte cible. Le texte de Gil Vicente amène un dire que doit recréer le traducteur. La respiration, la scansion et le rythme, imposés par celui-ci, permettent de replacer les mouvements de l'action et de donner une dimension corporelle lors de la lecture de l'auto. La lecture ampute l'aspect visuel et sonore, deux éléments primordiaux dans le théâtre de Gil Vicente, dont les actions, en dehors du texte, étaient multiples, dû au divertissement que représentait son théâtre :

> A major element in Vicentine theatre (itself totally in verse) is it lyrics poetry. Songs permeate the plays, whether as extracts or in full. Many were pre-existing, but some were composed expressly by him. They develop both the argument of the plays and the psychological characterisation of the personages. Dancing is equally prevalent, to mark entrances and exits, or integrated into the action in the form of rustic dances[418].

Les techniques pour écrire le geste sont variées. En dehors des didascalies, qui indiquent explicitement une action à produire, ce peut être par la ponctuation et les effets d'écriture que la gestuelle des personnages se laisse deviner. Les différentes éditions originales des textes sources ne sont pas une référence. C'est au traducteur qu'incombe la tâche de réorganiser le souffle dans son texte, lorsque le rythme le précise :

> L'accentuation et la ponctuation sont très déficientes dans le texte de 1518, comme dans presque toutes les impressions de la même époque. Le texte critique est accentué et ponctué conformément à l'usage moderne ; quand la ponctuation indiquait une certaine interprétation du texte, nous l'avons indiqué en note[419].

La ponctuation permet de donner une expressivité supplémentaire lors de la lecture. Le personnage s'anime lors de sa tirade, laissant suggérer les modalités d'intonation et

418 Juliet Perkins et T. F. Earle, « Portuguese Theatre in the Sixteenth Century : Gil Vicente and António Ferreira », in *A Companion to Portuguese Literature*, *op. cit.*, p. 60.

419 I. S. Révah, *Recherches sur les œuvres de Gil Vicente, tome 1, édition critique du premier « auto das barcas »*, *op. cit.*, p. 128.

laissant supposer les mouvements de son corps. L'agencement de la ponctuation permet de donner un souffle au texte et de stimuler l'imaginaire du lecteur :

> Punctuation is keyed into the body, partly as notations for the voice, partly as notation for respirational spans and durations, partly as an optical experience of modality […]; punctuation, we say, gives voice and body to the text[420].

Le traducteur doit s'inscrire dans cette gestuelle et la reproduire. L'extrait suivant met en évidence cette différence de lecture :

Texte de Gil Vicente	Traduction de Anne-Marie Quint
Não são em balde os haveres, não são em balde os deleites, e fortunas ; não são debalde os prazeres e comeres, tudo são puros afeites das criaturas.	N'est-ce rien que posséder ? N'est-ce rien que les délices, la fortune ? N'est-ce rien que les plaisirs, la bonne chère ? Tout cela est pur régal des créatures[421].

La tirade de 30 vers du diable s'octroie un nouveau souffle par les marques d'une ponctuation forte dans cet extrait. La traduction, sous l'aspect de questions rhétoriques, permet de créer une interaction directe entre le diable et l'âme. Si le texte de Gil Vicente, qui sera porté sur scène, n'a pas besoin de mettre en évidence cet effet, la traduction de Quint, par les interrogations directes, se substitue à la perte du jeu d'acteurs. La traduction française suggère le mouvement. Le diable, par ce jeu des questions, s'adresse directement à son destinataire, permettant ainsi le changement de rythme.

Au traducteur d'élaborer les stratagèmes nécessaires afin de compenser la perte de la représentation. Ainsi, Martocq utilise une graphie différente dans *Farce de Inês Pereira*. La lettre que la protagoniste reçoit de son frère est en italique, créant un décalage visuel lors de la lecture[422]. La lettre est un élément nouveau sur scène à ce moment de la pièce. Changer la graphie de ce passage permet d'inclure le mouvement, qui se déroule sur scène, dans l'esprit du lecteur. La même technique est utilisée lorsque le texte passe du dire au chant[423]. La posture du lecteur s'adapte aux changements perceptibles, afin qu'il continue son acte tout en assimilant les changements de rythme et de mouvements au sein de l'auto.

420 Clive Scott, *The work of Literary Translation*, *op. cit.*, p. 184.
421 Anne-Marie Quint, *Le jeu de l'âme*, *op. cit.*, p. 44-45.
422 Bernard Martocq, *Farce de Inês Pereira*, *op. cit.*, p. 159-161.
423 C'est le cas par exemple dans la traduction *Farce de Inês Pereira* par Rosa-Maria Fréjaville, *op. cit.*, p. 73.

Un autre recours modifie également le rythme, celui de la non traduction de certains passages[424]. Conservés dans leur forme originale, ces éléments sont également mis en italique dans la majorité des éditions. Cette modification visuelle, couplée au changement de langue, coupe la fluidité de la lecture. Celle-ci est interrompue dans son élan, pouvant engendrer un sentiment de confusion auprès du lecteur :

> Latão : Par le Dieu, nous sommes ici !
>
> Les juifs : Lève manim, dono dona !
> Et arrea espeçula !
> Béni soit le Dieu de Jacob[425].

Le passage mélange la traduction, avec le verbe « lève », et la conservation du texte en langue originale. Ce choix est volontaire car il ne comporte pas de mots intraduisibles ou de difficulté particulière. Par cette volonté de mélanger les genres, il s'agit probablement, pour le traducteur, de renforcer le caractère comique du passage. Les deux juifs sont tournés en ridicule dans cette pièce de théâtre et induire un passage vernaculaire renforce l'idée de bouffonnerie. Cela les caractérise, et ridiculise leur profession et l'aspect archaïque de leur langage. Ce dernier devient, dès lors, une langue différente pour les autres personnages.

Un point commun apparaît dans ce choix de conserver la langue originale aux dépens de la traduction : celui du latin. Aucune des traductions françaises n'a traduit ces passages présents dans les autos de Gil Vicente. Le décalage du texte source dans cette langue a pour effet de renforcer la tonalité de l'action :

> Et Gil Vicente ? […] Son latin […] apparaît surtout dans des citations et réminiscences des textes sacrés : les personnages de Gil Vicente ne s'expriment pas en cette langue dans des phrases suivies[426].

Du fait du latin approximatif que les personnages emploient, le décalage doit être conservé. C'est ce qui justifie ce même choix traductologique, tout en ne nuisant pas à la

424 Seuls les cas communs de non-traduction seront développés. À noter que certains passages orduriers font l'objet d'une impasse traductive chez certains vicentistes, comme dans le cas de ce vers de la traduction de *Moralité de la Barque du Purgatoire*, par Andrée Crabbé Rocha : « Oh ! Fils de p… maudit ! », *op. cit.*, p. 48. Cette auto-censure est sans doute liée à la date de la traduction, comme l'explique William O. Desmond : « L'emploi de l'argot ou des locutions dites familières est un phénomène qui s'est singulièrement généralisé, en gros, depuis 1968, accompagnant probablement la libéralisation des mœurs […]. Pour les ancêtres qui, comme moi, avaient commencé avant, c'était, croyez-moi, une révolution », dans « Langue verte et verdeur de la langue », in *Argots, langue familière et accents en traduction*, *op.cit.*, p. 26.

425 Bernard Marocq, *Farce de Inês Pereira*, *op. cit.*, p. 145.

426 Paul Teyssier, *La langue de Gil Vicente*, *op. cit.*, p. 266.

cohérence intradialogique. Cette conservation dans la langue originale renforce et donne plus de matière au texte, afin que le comique jaillisse lors de la lecture :

> LE CORREGIDOR : *Domine, memento mei !*
> LE DIABLE : *Non est tempus*, bachelier ! *Embarquemini* dans le bateau *quia judiscatis malitia*[427].

Il en est de même dans cet autre extrait :

> Chapelain : Mais qui diantre me répondra ?
> Gentilhomme : Moi
> Chapelain : *Penonia secula seculorum*
> Gentilhomme : *Amen*
> Chapelain : *Dominus vobiscum*
> Gentilhomme : *Allez de l'avant*
> Chapelain : *Sursum corda*[428].

Le lecteur, pourvu de notions latinistes (extrait 1) ou de connaissances en latin liturgique (extrait 2), est en mesure de percevoir ce nouveau mouvement. Le choix de conserver le latin modifie le mouvement de lecture. Dans l'extrait 2, les deux personnages se ridiculisent par cet emploi erroné des termes liturgiques. Ce passage intensifie le côté grotesque mais donne également une nouvelle approche gestuelle, cette transition langagière ne pouvant s'effectuer sans mouvement. L'écriture doit, dans les limites de l'interaction créée avec le lecteur, transcrire ce que le théâtre véhicule comme mouvement. Ici, le rire est la finalité des extraits. Il s'agit de conserver ce qui permet de laisser supposer le jeu des acteurs lors de la représentation. Le jeu d'écriture participe activement à la rythmique de l'auto, d'autant plus dans le cas du théâtre de Gil Vicente.

Le mode d'écriture s'adapte le plus souvent au genre auquel il se confronte. Le vers constitue le rythme et la sonorité de la pièce de théâtre. Conformément à ce qui était en vigueur en son temps, Gil Vicente écrivait ses pièces en *redondilhas*, vers courts de cinq ou sept syllabes. La plupart des vers vicentins comptent sept syllabes, bien que cette règle ne soit pas strictement suivie[429]. Les premières traductions accordent une importance relative au comptage syllabique. Ce qui importe est de délivrer le texte source en français, avec une

427 Claude-Henri Frèches, *La Barque de l'Enfer*, *op. cit.*, p. 32.
428 Olinda Kleiman, *La Farce des muletiers*, *op. cit.*, p. 49.
429 Pour des effets de rythme par l'apparition de coquilles, certains vers ne sont pas des redondilhas. Dans leur majorité, le théâtre de Gil Vicente est doté de vers de sept syllabes. Conférer à ce sujet le passage sur la versification de Gil Vicente, dans la préface de Anne-Marie Quint, *Le jeu de l'âme*, *op. cit.*, p. 23.

grande liberté dans la méthodologie. Avant 1995, toutes les traductions sont en prose, exceptées celles d'André Crabbé Rocha. Celle-ci versifie son texte, sans toutefois se contraindre à respecter un nombre de syllabes, même si la majorité des vers oscillent entre l'heptasyllabe et l'octosyllabe. Il faut attendre la traduction de *Barca do Inferno* par Paul Teyssier, pour que soit mise en place et développée la première méthodologie de travail concernant la versification : « l'octosyllabe est en français le vers court le plus fréquent, et pour ainsi dire le plus naturel. Il correspond donc à l'heptasyllabe de l'original »[430]. Les traducteurs des éditions Chandeigne conservent ce type de méthodologie, à part Anne-Marie Quint, qui prend le parti de traduire en heptasyllabes. Pour les traducteurs des Presses Universitaires de Saint-Etienne, la traduction versifiée est également conservée[431].

Le choix de l'octosyllabe permet d'amener le texte dans des conditions de lecture que connaît le public français, reproduisant le schéma familier que le public portugais possédait envers le rythme de son théâtre. La transposition vers un système métrique, connu du lectorat français, facilite la lecture, le public ciblé ayant déjà cette expérience de lecture par le biais d'autres œuvres théâtrales :

> Le vers de théâtre, au XVI^e^ siècle, est employé dans la tragédie comme dans la comédie où triomphe l'octosyllabe, proche de la prose parlée. Il en allait de même déjà dans la farce médiévale[432].

Cet ajustement doit aussi prendre en compte le rendu de la musicalité et ne pas en venir à un appauvrissement du texte. Le traducteur amène le lecteur, par des compromis, à découvrir l'auto qu'il définit dans un nouvel environnement :

> Si l'œuvre n'est pas un étant fermé sur lui-même et qui aurait sa vérité déterminée une fois pour toutes à l'instant de sa création ; autrement dit, si l'être même de l'œuvre consiste en une médiation entre créateur et spectateur, entre passé et présent – alors elle n'a pas une structure d'être différente du texte. Pour autant que le texte soit lui-même redéfini dans son être : pour autant qu'il soit ressaisi à partir de la compréhension, c'est-à-dire que sons *sens* ne soit pas donné une fois pour toutes, mais qu'il *s'accomplisse* dans une perpétuelle médiation entre l'écrivain et le lecteur, entre le passé et le présent[433].

430 Paul Teyssier, *La Barque de l'Enfer*, *op. cit.*, p. 13.
431 Les deux traductions montrent une volonté de conserver l'octosyllabe, même si cette donnée n'est pas constante durant tout l'auto. Néanmoins, le rythme versifié est conservé.
432 Franck Lestringant, « Le vers de théâtre au XVI^e^ siècle », *Les études françaises en russe*, Paris, Cahiers de l'AIEF, 2000, p. 267, url : https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_2000_num_52_1_1393.
433 Marlène Zarader, *Lire Vérité et Méthode de Gadamer*, Paris, Vrin, 2016, p. 131.

Ce choix d'ajuster le texte et de le redéfinir permet au traducteur de négocier le passage entre les deux idiomes, tout en conservant le genre littéraire de la pièce. Si le vers est ajusté pour le lectorat, la musicalité doit l'être tout autant, que ce soit par les sonorités du vers ou les figures de styles et autres procédés littéraires, permettant un effet de sens ou de résonance. Le traducteur adopte deux postures face à cet effet : l'ajout ou la conservation[434]. *Le jeu de la Foire* l'illustre. L'effet peut être ajouté par le traducteur, alors qu'il n'existe pas dans le texte original :

Texte de Gil Vicente	Traduction de Quint
chamam Maria Peçonha e parvoíce à vergonha, e aviso à roindade, peitai a quem vo-la ponha	on l'appelle Marie Poison, et la pudeur, stupidité, et la friponnerie, prudence ; payez pour qu'on vous en fournisse[435].

L'allitération en « p » reprend la consonne du nom de la protagoniste et accentue la dureté des propos tenus. La responsabilité de la traductrice lui permet d'ajuster la musicalité et le rythme du texte. Le choix effectué met en lumière la façon dont la traduction s'accorde, entre l'esprit et la lettre. Elle tente néanmoins de respecter les procédés littéraires, afin de conserver le même effet que celui produit dans le texte source :

Texte de Gil Vicente	Traduction de Quint
Mentiras pera Senhores, mentiras pera Senhoras, mentiras pera os amores, mentiras que a todas horas	Des mensonges pour les Messieurs et des mensonges pour les Dames, des mensonges pour les amours, des mensonges qui, à toute heure[436].

L'anaphore est conservée dans la traduction, avec toutefois l'ajout d'une conjonction de coordination au deuxième vers afin de conserver l'octosyllabe. L'adaptation, minime dans cet extrait, est cohérente avec la lecture, l'association entre « Messieurs » et « Dames » faisant sens.

Afin que la traduction soit réceptionnée de la manière voulue, les ajustements doivent permettre de créer une expérience esthétique, d'autant plus dans le cadre du théâtre. Les autos

434 Une troisième posture est envisageable. Il s'agit du cas dans lequel le traducteur ne conserve pas la musicalité. Cette possibilité se rangeant sous le prisme de l'intraduisible ou de la non perception de cet effet par le traducteur, ces cas de figures ont été étudiés dans le chapitre précédent.

435 Anne-Marie Quint, *Le jeu de la Foire*, *op. cit.*, p. 158-159.

436 *Ibidem*.

vicentins nécessitant régulièrement de délivrer des clés de lecture, cette esthétique doit s'additionner à l'éthique et au propos recherché par le traducteur, afin d'atteindre son but. Le traducteur commet des erreurs que son expérience pourra permettre d'éviter. Il fixe l'unité de traduction, selon la cohérence de ses objectifs, comme pour la *trilogie des Barques*. La cohérence externe, par le regroupement des trois autos en un seul objet unique, s'oppose à la cohérence interne, dans laquelle la traductrice reconnaît que chaque auto est indépendant et ne s'assemble avec aucun des deux autres. L'objectif de la traductrice de rassembler trois pièces distinctes en un seul ouvrage, en contextualisant son projet, se forme par rapport à sa vision sur les trois autos des *Barques*. Cette disposition permet de repenser la place des ouvrages dans une nouvelle culture d'arrivée et de leur agencement : « Au sein d'un genre littéraire donné, il peut se révéler fructueux d'interroger la traduction comme vecteur dynamique de renouvellement dans la vie ou l'histoire des formes et des genres »[437].

Les connaissances du traducteur lui permettent de commenter la langue du texte source, notamment dans les circonstances du multilinguisme vers une seule langue. La réussite se situe dans la langue d'arrivée. La langue est un moyen de transmission et un but en soi dans le texte littéraire. À partir de ce moment, le traducteur détient une vérité qu'il applique selon la méthodologie fixée. La traduction, par le genre auquel elle se rattache et les embranchements multiples, intra et extratextuels, est une traduction savante. Elle permet de montrer la vision du traducteur sur un texte appartenant à un autre espace-temps et dédié à un autre contexte socio-culturel. Avec ses compétences, il doit répondre aux difficultés du texte.

Dans l'unité de traduction qu'il met en écriture, la perte, qu'elle soit ponctuelle, partielle ou globale, est partie intégrante du processus. Le jeu et la lisibilité du texte doivent être les dominantes lors de la lecture de la traduction. Le traducteur doit aller au-delà du sens dans les choix qu'il effectue et proposer la version la plus adaptée à ses idées :

> What is loss in the transfer of a text from SL [Source Language] to TL [Translated Language] whilst ignoring what can also be gained, for the translator can at times enrich or clarify the SL text as a direct result of the translation process. Moreover, what is often seen as ''lost" from the SL context may be replaced in the TL context[438].

Afin de préserver l'élan poétique, le traducteur peut décider de ne pas clarifier certains passages, sous-entendus et expressions. La spécificité des normes socio-culturelles

437 Christine Lombez, « L'étude des textes littéraires traduits : un nouvel objet d'investigations en littérature comparée ? », *Revue de littérature comparée*, *op.cit.*, p. 268.
438 Susan Bassnett, *Translations studies*, New-York, Routledge, 2014, p. 39.

s'intègre dans les normes de traduction et est propre à chaque texte, chaque traducteur. Des points de recoupements sont possibles, selon les dispositions et la subjectivité que chacun possède. La traduction des métaphores est l'un des meilleurs exemples de ce que doit effectuer le traducteur[439]. Quatre cas de figures de traduction sont possibles dans ce type de situation : conserver la même métaphore, en proposer une différente, remplacer la métaphore sans ajouter de figure de style, ou supprimer la métaphore.

La réplique permet également de se figurer comment le traducteur interagit avec le texte source. Les échanges entre personnages doivent répondre à deux impératifs : l'exigence de ce qu'ils traduisent et l'exigence de ce qu'ils induisent. Le gestus qu'introduit le texte original n'a pas obligation à être identique dans la traduction, mais doit tendre vers le même but, comme dans cet extrait du dialogue de *La Barque de l'Enfer* :

Texte de Gil Vicente	Traduction de Teyssier
Corregedor : Como ? À terra dos demos há-d'ir um corregedor ? Diabo : Santo descorregedor, embarcai, e remaremos !	Corrégidor : Comment ? Au pays des démons doit se rendre un corrégidor ? Le Diable : corrégidor incorrigible, embarquez, et nous ramerons[440].

Dans le texte en portugais, le diable reprend le terme « corregedor » en y insérant la particule « des » afin de fournir le sens opposé à la fonction du personnage. Le terme est précédé de l'adjectif « santo », afin de montrer sa posture ironique face l'âme qui se présente à lui. Dans ce passage, Teyssier ne peut traduire de la même manière. La première exigence est respectée. Le passage possède le même sens que celui du texte source. La seconde exigence est permise par le jeu des sonorités face au jeu de mots portugais. En jouant sur la similarité entre « corrégidor » et « incorrigible », le traducteur parvient à préserver ce qui est souhaité par l'auteur. Dans ce vers, le diable conserve le même dédain sarcastique envers celui à qui il s'adresse. Ce n'est que par sa compréhension personnelle du texte, et l'organisation qu'il établit, que le traducteur peut parvenir à obtenir un résultat imitant celui de Gil Vicente.

Le théâtre doit faire le deuil de la traduction parfaite. Elle ne peut être une redite de l'original car elle en perdrait sa saveur. Elle ne peut exister que dans une approche

439 Lire à ce sujet la note de bas de page des v. 147-148 dans *Plainte de Maria la Noiraude*, *op. cit.*, p. 40. Paul Teyssier y développe la complexité à fournir une traduction de la métaphore équivalente à l'originale selon la méthodologie de sa traduction.

440 Paul Teyssier, *La Barque de l'Enfer*, *op. cit.*, p. 94-95.

herméneutique. Elle doit être une recréation du texte. La traduction est dans le mouvement, s'inscrit dans une période donnée face à un matériau qui en constitue la première base. Le texte original ne peut être fixe ou immortalisé, sa compréhension dépendant de la réception qui en est établie. Il s'agit d'ancrer l'acte de traduire dans son temps. La traduction est une marche prolongeant le texte source. Par son caractère unique, la traduction est une œuvre seconde, qui peut se dédoubler dans une infinité de textes cibles. Il s'agit d'une nouvelle œuvre qui s'offre au lecteur et qui ne se positionne pas sur l'œuvre originelle. La prise en compte de l'horizon d'attente est primordiale, afin de garantir le succès de la traduction. Dans le cas de la réécriture, c'est au nom d'ouvrage second.

La langue peut échouer quand les mots sont pris en dehors de la structure phrastique et dans une méconnaissance contextuelle. La résistance du texte commence par l'autosuffisance que chaque langue possède. Le sens des termes, leur couverture de compréhension, les équivalences imprécises, etc., établissent le constat que rares sont les termes permettant de mesurer l'adéquation de la traduction, entre le portugais et le français, dans les traductions de Gil Vicente. Le ressort principal de la traduction des autos réside dans la manière dont le traducteur entend et réussit à intégrer le lecteur dans l'univers linguistique de la pièce de théâtre.

C'est également là que se niche l'échec de la traduction. Les traductions françaises ne peuvent pas être considérées comme infidèles car elles ont atteint l'objectif de restituer le texte vicentin, en y intégrant le nouveau lecteur. L'échec ne se constitue pas au niveau du texte et de sa compréhension globale de l'auto portugais. C'est par rapport à l'horizon d'attente du lecteur qu'il se détermine :

> Même si les traductions ne font pas une littérature, elles appartiennent à la littérature, représentant son indice de valeur et d'actualité. Chaque époque s'approprie la littérature universelle par des traductions et retraductions, de telle manière que la chance d'assimiler une œuvre du passé soit corrélée aux exigences et aux attentes des destinataires contemporains de la traduction. Situées sous le signe d'une nécessité culturelle, les traductions sont dans l'air du temps. Le traducteur aussi[441].

Selon ses attentes singulières, le lecteur sera comblé ou déçu de son expérience. Ce sont les attentes, qu'il formule auprès du texte, qui font que la traduction est réussie. Le théâtre de Gil Vicente se lit sur plusieurs niveaux, que chaque traducteur doit tenter de

441 Georgiana Lungu-Badea, « Le rôle du traducteur dans l'esthétique de la réception. Sauvetage de l'étrangeté et / ou consentement à la perte », in *(En)jeux esthétiques de la traduction. Éthique(s) et pratiques traductionnelles*, *op. cit.*, p. 38.

restituer lors de la traduction. Selon son degré de connaissance, le lecteur sera au courant de ce que cache le texte et de comment la traduction réussit à lui apporter une juste équivalence. La présence marquée du traducteur, par les ajouts externes au texte cible, est un adjuvant. Le texte traduit est au service du lecteur. Dans le cas où ce dernier n'y trouvera pas les éléments de compréhension souhaités, la traduction est considérée comme un échec. Dans une analyse de traitement brut, les traductions françaises de Gil Vicente sont réussies. Elles retransmettent l'intrigue et respectent le texte source. Toutefois, c'est le lecteur qui prédomine dans la validation de cette traduction. Selon qu'il soit néophyte ou averti, la réussite de la traduction en dépend. C'est au traducteur qu'il incombe de le guider afin de combler son horizon d'attente :

> Il nous faut donc comprendre, c'est-à-dire mettre en relation ces horizons d'attente pluriels, et s'interroger sur la nature et le degré du risque encouru. Cet effort de compréhension peut être considéré comme un préalable au travail du traducteur (ou de l'éditeur) amené à s'interroger et à se prononcer sur un texte qui n'est pas encore traduit[442].

La date de la traduction et la stratégie d'édition permettent également de jauger l'échec de la traduction. La notion de recul temporel se lie à un écart esthétique, entraînant une distanciation entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle, laissant la place à un changement lors de la réception. Le livre, inscrit dans une temporalité, constitue son public. C'est la compréhension de l'auto qui le compose et le rallie à la visée finale, voulue par l'auteur, et permise par le traducteur dans le transfert qu'il échafaude. Ce transfert littéraire prend en considération la production du produit, avec la génétique et l'esthétique qui le composent, et sa consommation, par sa réception et l'univers sociologique qu'il pénètre. La culture d'arrivée de l'auto garantit ou non la réussite du texte cible.

La transmission est primordiale dans cette perspective. Le texte littéraire possède une pluralité de sens, avec le risque de la définir et de la ramener à un seul sens. Elle doit être de connivence avec la subtilité et la subjectivité du lecteur. La transmission des sens est facilitée et motivée par les travaux préalables sur l'univers du dramaturge. Le traducteur doit codifier son texte afin d'esquiver l'inconfort. Le théâtre de Gil Vicente revêt des échos supplémentaires, dont les manières de les traiter sont du ressort personnel de chacun. La

442 Valérie de Daran, *« Traduit de l'allemand (Autriche) », Étude d'un transfert littéraire*, Berne, Peter Lang, vol. 14, 2010, p. 16. Le début de cet ouvrage s'ouvre sur un cadre théorique concernant les questions de la traduction et de l'horizon d'attente qui s'applique également dans les études vicentines.

transmission est le fait d'être compris et de comprendre le langage de l'autre. Il en est de même pour ses imbrications dans le travail traductologique à mener. L'utilisation du langage en est la clé. La langue devient barbare quand elle n'est pas comprise, dans le sens où elle n'est plus constituée de sa valeur initiale et devient étrangère dans le juste entendement de ce qui est transmis[443]. Pour y solutionner, le traducteur doit s'ouvrir aux autres et laisser deviner les notions de communications et de compréhensions qui l'animent. En ce qui concerne les retraductions, le travail supplémentaire porte sur la sémiotique de la traduction.

En transmettant sa compréhension du texte par la traduction, c'est l'équilibre entre l'équivalence et l'adaptation qui devient garant du traitement réussi de l'écriture. Si la traduction n'est pas parfaite, le mimétisme s'y applique néanmoins. Les normes du théâtre permettent des correspondances visuelles, textuelles et syntaxiques. Dans cet univers, le traducteur doit rester proche, selon la conception qu'il en possède, du dramaturge. Le lecteur peut identifier ces caractéristiques, par des allers-retours rendus possibles par les éditions bilingues. Cette volonté de coller au dramaturge permet d'étudier l'organisation de la musicalité au sein du texte et des créations mises en écriture. Par exemple, les mots d'esprit nécessitent une complémentarité entre l'invention, la ruse et les termes déjà existants. Les éléments non-traduits permettent l'élaboration d'un travail créatif. Le jeu du texte vicentin face au public trouve une caisse de résonance dans le jeu qu'il impose au traducteur, qui doit se laisser porter et dérouter par le texte, avant d'en découvrir la substantifique moelle. La compréhension du texte peut se confronter à sa poésie et remettre en cause les obligations du traducteur envers le texte source, comme par exemple dans le choix d'une traduction prosaïque ou versifiée.

Le traducteur doit s'approprier le texte source et le lecteur doit suivre le même chemin avec le texte cible. C'est son implication qui garantira également la bonne réception de la traduction. La lecture permet des retours multiples sur le texte. Selon ce qu'il recherche, la traduction sera confrontée à une lecture allant de néophyte à savante, même si le lecteur cherchera à combler son expérience dans l'une ou l'autre de ces deux configurations :

> À l'opposé d'une lecture naïve, une lecture interprétative ou herméneutique creusera le texte en profondeur. Mais si la distinction entre les deux modes est nette, cela ne veut pas dire que nous n'interprétons pas en lisant naïvement le texte. Simplement, cette interprétation ne sera pas du même ordre qu'au cours d'une lecture herméneutique. Ainsi,

443 Dans son ouvrage *Épreuve de l'étranger*, Antoine Berman développe l'idée que la traduction doit préserver la présence de l'original. Cette idée peut être poursuive par les multiples travaux de Paul Ricœur dans lesquels il mentionne « l'hospitalité langagière » de la langue d'accueil.

> il n'y a pas à distinguer une lecture dite littéraire ou savante, réservée aux critiques, et une lecture naïve dont jouiraient les autres lecteurs. Il s'agit plutôt d'étapes différentes d'un même processus[444].

D'où la nécessité de traduire par la juste équivalence. Face à un terme pouvant revêtir différents signifiés, c'est le traitement polysémique le plus adéquat qui est recherché. La traduction de Gil Vicente met en évidence les difficultés d'interprétation de sens, de déverbalisation et de reformulation et leurs traitements par les ressources, connaissances et raisonnements des multiples traducteurs.

IV/ Étude comparée des traductions d'un même auto

IV.1 Des intérêts d'une nouvelle traduction

Le texte ne possède pas de version définitive. Chaque nouvelle traduction d'un même ouvrage en permet une nouvelle lecture, apportée par le travail du traducteur :

> Le travail de traduction s'articule avec celui de la transmission, et l'herméneutique avec la critique textuelle. Je ne fais que le signaler, et mentionner le « trafic de la lettre ». Nous avons supposé jusqu'à présent que nous possédions *le* texte qu'il s'agissait de traduire ; mais nous ne possédons jamais qu'*un* texte, un résultat, susceptible d'être remis en question, car non seulement fourni par les hasards et les choix de la transmission […] mais produit par les lectures, compréhensions et incompréhensions, de philologues promptes à adapter le texte qu'ils éditent au sens qu'ils prévoient. Les possibilités de l'homonymie et de l'amphibole se trouvent démultipliées par l'éventail des leçons des manuscrits et des lectures des éditeurs[445].

Les nouvelles traductions d'un auto de Gil Vicente ne remettent pas en cause la qualité de la précédente. Il apparaît peu probable qu'il s'agisse d'un travail de correction en vue de rétablir une traduction erronée. Aucune mention n'est faite en ce sens. La lecture des premières traductions confirme qu'aucun besoin de revenir sur ce travail n'était obligatoire. La nécessité d'apporter une nouvelle version d'un ouvrage en langue étrangère peut se justifier par différents aspects :

> Pour traduire un texte, il faut avoir une conception de ce texte. La soumission aux impératifs de la langue, saupoudrés d'acceptation passive des diktats du champ éditorial,

444 Mathieu Dosse, *Poétique de la lecture des traductions*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 83-84.
445 Barbara Cassin, *Éloge de la traduction. Compliquer l'universel*, Paris, Fayard, 2016, p. 118-119.

> ne peut en aucun cas passer pour une « conception du texte ». On peut dire les choses autrement : la traduction d'un texte passe par la mise à jour de ses enjeux. On peut fort bien ne pas faire la moindre « faute » linguistique et du même geste assassiner un texte. C'est extrêmement fréquent dans le cas d'une traduction vers une autre langue[446].

Quatre possibilités expliquent le besoin de retraduire un auto de Gil Vicente. Le texte est daté et, par ce fait, devient archaïque pour le lecteur d'aujourd'hui. Le texte a besoin d'être reformulé. Le public-cible a évolué et l'édition du texte doit s'adapter à la nouvelle réception. Enfin, le traducteur n'avait pas connaissance de la traduction précédente et présente son texte comme une première traduction.

La nouvelle traduction d'un auto implique un nouveau contrat de lecture. En ce qui concerne celles de Gil Vicente, trois paramètres sont à prendre en considération : le lieu, l'année et, par voie de conséquence, le lectorat. Le tableau suivant récapitule les mêmes traductions des autos du dramaturge.

Ouvrage	**Traducteur**	**Pays et année d'édition**
Barca do Inferno	Claude-Henri Frèches Andrée Crabbé Rocha Paul Teyssier	Portugal, 1955 Portugal, 1958 France, 2000
Auto da Índia	Claude-Henri Frèches Gilles Del Vecchio	Portugal, 1956 France, 2016
Barca da Glória	Andrée Crabbé Rocha Paul Teyssier	Portugal, 1958 France, 1983
Pranto de Maria Parda	Carlos Leite Paul Teyssier	Portugal, 1995 France, 1995
Farsa de Inês Pereira	Bernard Martocq Rosa Maria Fréjaville	France, 2011 France, 2016

446 Pauline Fournier et Patick Maurus, *Manuel pratique du traduire. Lire – écrire – traduire*, Paris, Presses de l'Inalco, 2019, p. 77.

Quatre schémas d'analyse s'établissent. Le premier concerne les deux premières traductions de *Barca do Inferno*. C'est la promiscuité temporelle et géographique, entre ces deux textes, qui est prise en considération. L'explication réside dans les circonstances de réalisation de ce travail. Les deux sont la résultante d'une publication suite à une représentation donnée lors de festivals dédiés au théâtre, en terrain francophone (Paris en 1955 et Bruxelles en 1958). Les tenants et aboutissants sont les mêmes pour les deux traducteurs. Le contrat, établi en fonction du public-cible, impliquait une traduction. Le fait qu'Andrée Crabbé Rocha soit au courant de la traduction de son collègue vicentiste est hautement probable. Toutefois, sa traduction se justifie car elle l'intègre au sein d'une trilogie et opte également pour une traduction versifiée. La conception de ce projet de traduire trois autos fait sens s'ils sont tous de la main de la même personne. Le terme de retraduction s'applique, par la place de son travail, mais n'est pas à considérer comme tel. Il s'inscrit dans un ensemble différent, sans prendre en compte ce qui était existant. L'intérêt de reprendre un auto traduit trois ans auparavant se justifie, car même s'il n'apporte pas un changement radical par rapport à la traduction de Frèches, il se positionne en fonction d'un nouveau contrat de lecture et dans un ensemble dédié qui diffère de la traduction précédente.

Le deuxième schéma prend en considération la traduction de *Barca do Inferno* par Paul Teyssier, en fonction des deux versions précédentes. Il est le même en ce qui concerne les traductions de *Auto da Índia* et *Barca da Glória*. Les retraductions se situent dans un espace spatio-temporel différent. Elles se destinent à un nouveau public :

> La retraduction peut aussi être motivée par la volonté de recouvrer un rapport direct avec le texte source, rapport qui pouvait être absent dans la traduction précédente : il s'agit des traductions relais. […] Cependant, la plus forte raison justifiant l'insatisfaction vis-à-vis d'une traduction existante est sans doute le fait que les traductions « vieillissent ». Certes, les textes de départ vieillissent aussi, mais pas de la même manière que leurs traductions, au moins aux yeux du public[447].

Il faut également prendre en compte le postulat de départ du traducteur. Par son parcours professionnel, Paul Teyssier a connu Andrée Crabbé Rocha et Claude-Henri Frèches. Il a pu être amené à connaître les traductions existantes[448]. Ce n'est pas le cas pour Gilles Del

447 Enrico Monti, « La retraduction, un état des lieux », in *Autour de la retraduction : perspectives littéraires européennes*, *op. cit.*, p. 15.

448 Il exprimera à ce sujet : « Il n'y avait pas eu de vrais essais de traduction par le passé, quelques maladroites », se référant également à ses traductions pour les éditions Gallimard : « Il en résulte un style tout à fait particulier et tout à fait étrange quand un français s'y jette pour la première fois [dans le théâtre classique portugais et sa structure versifiée particulière]. J'avais essayé de faire une traduction en prose, pour

Vecchio[449]. Les stratégies de traduction et d'édition sont à l'origine de ces retraductions. La traduction de Paul Teyssier, de *Barca da Glória*, s'inscrit dans un projet de traduction de trois autos, écrits en castillan par Gil Vicente. Douze autos ont été entièrement écrits en castillan par le dramaturge[450]. Le choix des trois autos choisis est motivé par le désir de montrer trois pièces de théâtre différentes, sachant qu'il était impossible de toutes les présenter dans cette édition :

> Les obstacles que rencontrent les éditeurs désireux d'introduire des œuvres de littérature étrangère en France interviennent à différentes étapes du processus : dans la phase de prospection et de prise de décision, pendant le travail de traduction, et dans les conditions de la réception des œuvres traduites. […] Se pose un obstacle qui est l'embarras du choix des œuvres de qualité qui ne peuvent être toutes retenues en raison de la place limitée au sein des collections, et de l'équilibre recherché entre les différentes langues[451].

Ainsi *Tragi-comédie de Don Duardos* permet de montrer la réécriture d'un passage de l'ouvrage *Primaleón*. *Auto de la Sibylle Cassandre* illustre ce que sont les autos sacramentaux. *Auto de la Barque du Paradis* met en avant le topos des barques, un des thèmes les plus connus chez Gil Vicente[452]. Les neuf autres pièces de théâtre reprenaient soit un des thèmes mentionnés (*Auto de São Martinho*, *Auto dos Reis Magos*, *Amadis de Gaula,* etc.), étaient soi d'une longueur relativement courte (*Monólogo do Vaqueiro*) ou s'apparentaient à un autre genre (*Comédia do Viuvo*). Dans le souci de présenter l'auteur à un public néophyte, Paul Teyssier adapte ses choix en fonction de la popularité existante des autos de Gil Vicente. Le choix de reprendre *Barca da Glória*, et de l'inscrire en dehors d'une trilogie, offre une nouvelle réception à sa traduction. C'est cette même stratégie qui explique le choix de traduire

---

la Pléiade, de *Dom Duardos*. Quand je relis ma traduction, ça ne me fait pas du tout l'impression de l'original. C'est un tout autre univers, le sens y est mais le style n'y est plus. Un des vers français les plus connus est l'octosyllabe […] c'est ce qui a été choisi même si l'heptasyllabe est aussi présent. Faut-il introduire la rime ? Je ne pense pas car elle impose trop de contraintes. Pourquoi c'est possible aujourd'hui ? Le vers français a été complètement désarticulé, comme le vers en prose, même si le résultat peut en être valable. Celui qui reçoit le vers française de nos jours, peut beaucoup plus accepter l'absence de la rime, ce qui aurait été moins scandaleux qu'il y a 50 ans. […] Notre idéal est de faire passer la poésie de Gil Vicente en petits vers français en utilisant cette accoutumance de l'oreille française aux vers non rimés ». Extraits de la conférence donnée le 27 février 1997 au centre de la Fondation Calouste Gulbenkian, Paris.

449 Lors d'un entretien téléphonique, au sujet de son travail de traduction, Gilles Del Vecchio a confirmé ne pas avoir connaissance de la traduction de 1956, ni des autres traductions publiées au Portugal, démontrant par là les difficultés de circulation de celles-ci dans le milieu universitaire. De ce fait, la traduction qu'il publie était, pour lui et la maison d'édition, une première traduction de l'auto portugais.

450 Paul Teyssier, *La langue de Gil Vicente*, *op. cit.*, p. 297.

451 Gisèle Sapiro, « Gérer la diversité : les obstacles à l'importation des littératures étrangères en France », in *Traduire la littérature et les sciences humaines. Conditions et obstacles*, Gisèle Sapiro (dir.), Paris, Département des Études, de la Prospective et des Statistiques, 2012, p. 211.

452 Dans la notice consacrée à cette pièce, Paul Teyssier revient justement sur les barques et la méprise qui suivit de considérer l'ensemble comme une trilogie, in *Théâtre espagnol du XVI^e siècle*, *op. cit.*, p. 889-890.

Barca do Inferno pour les éditions Chandeigne, d'autant plus qu'il s'agit de la pièce la plus renommée et jouée du dramaturge.

Le troisième schéma concerne les deux traductions de *Farsa de Inês Pereira*[453]. Elles sont publiées dans un espace-temps assez restreint. L'introduction et la bibliographie de l'édition de 2016 révèle que la traductrice connaissait les travaux sur Gil Vicente et les éditions Chandeigne, même si l'hypothèse qu'elle n'avait pas eu vent de la traduction de 2011 est viable. Même si le public diffère du point de vue de la stratégie éditoriale, lusophone d'un côté et universitaire de l'autre, le lecteur peut se poser la question de la pertinence de deux traductions assez similaires, et pourquoi le traducteur, en charge d'une nouvelle traduction, n'a pas souhaité poursuivre un travail anthologique, en langue française, de l'œuvre de Gil Vicente. Les intérêts de la retraduction sont suffisamment similaires pour se demander si ce nouveau travail contribue au développement de Gil Vicente. Là où les retraductions sont publiées en France et diffusent le savoir, car les premières étaient éditées en petit nombre et non-diffusées en France, ce cas de figure n'est pas nécessaire par la visibilité existante de la traduction de Martocq par les éditions Chandeigne.

Le dernier schéma reprend le cas particulier des deux traductions, au même instant, dans deux lieux différents et pour deux actions disjointes, de *Pranto de Maria Parda*. Celle de Leite, à destination d'un public et n'existant qu'en un seul exemplaire. Celle de Teyssier, à destination d'un lectorat. Cette même traduction, à la même date, est le fait d'une coïncidence et les deux traducteurs sont à considérer comme ayant fourni la première traduction écrite de cet auto. L'analyse textuelle permet de mettre en lumière les stratégies de traduction et de déchiffrage des termes. La divulgation des clés de lecture est inexistante dans le travail de Carlos Leite,car seul le texte polycopié, dépourvu de notes, est consultable[454].

Les nouvelles traductions d'un même auto s'établissent sans prendre en considération les éditions précédentes, souvent parce que le nouveau contrat de lecture oblige à produire une nouvelle traduction, mais également, par méconnaissance du travail existant au préalable. Les retraductions de Gil Vicente sont effectuées afin de correspondre à la demande d'une maison d'édition, en vue de plaire à un public ciblé. Le nouveau rôle du lecteur implicite conduit à un changement de l'horizon herméneutique.

453 Les prises de contact avec les deux traducteurs se sont révélées être sans succès. De ce fait, il n'est pas possible d'affirmer ou non que la traduction de Martocq était connue de Fréjaville, ni du choix de l'auto à traduire.

454 L'aspect singulier de cette traduction ne rend pas son analyse pertinente dans le cadre de cette étude.

IV.2 Analyse des traductions du même auto

La retraduction permet d'échafauder un nouveau protocole de lecture. Cette nouvelle lecture s'offre au lecteur qui a connaissance des deux versions. Mis à part le cas de *Farsa de Inês Pereira*, ce n'est principalement que par le biais de recherches dans ce sens que le lecteur pourra consulter les différentes traductions françaises d'un même ouvrage. Les stratégies adoptées par les traducteurs différent et offrent une lecture et une perception différentes de l'auto lu. Les critères d'analyse portent tant sur le fond que sur la forme. Le texte délivré ne comporte pas d'erreurs majeures, mais est le témoin du contexte dans lequel il s'inscrit et de la subjectivité du traducteur.

La distinction la plus frappante est d'ordre visuel. Elle s'adresse aux deux types de traduction, en prose ou en vers. Ce choix d'écriture marque et modifie le rapport au texte ainsi qu'à sa lecture. L'agencement et le contenu de la page proposent deux expériences différentes et une posture à adopter selon la version choisie. La dynamique théâtrale évolue dans deux perspectives et renvoie à deux scènes d'intonation distinctes, comme dans les traductions de *Barca do Inferno*, lorsque le personnage du Gentilhomme refuse son destin et s'en va du côté de la barque de l'Ange[455] :

Traduction de Claude-Henri Frèches

> Je m'en vais dans l'autre barque. Ohé ! Du bateau ! Où allez-vous ? Ah ! Nochers ! Vous ne m'entendez pas ? Répondez-moi ! Holà ! Hou ? Parbleu, je suis bien servi ! Pour cela, c'est encore pire. Roussins de Jéricho, sauf votre respect ! Me prennent-ils pour une grue ?

Traduction d'Andrée Crabbé Rocha

> – Je m'en vais à l'autre barque
> – Ho ! Du bateau ! Où allez-vous ?
> Ah ! Bateliers, m'entendez-vous ?
> Répondez ! Holà ! Ho !
> – Par Dieu, je suis dans de beaux draps…
> Quant à ceci, c'est encor pire.
> Tas de bourriques, Dieu me pardonne !
> S'imaginent-ils que je ferai la grue ?

455 La tirade correspond à la traduction allant du vers 66 au vers 73.

Traduction de Paul Teyssier

Je m'en vais à cette autre barque.
(*Il se dirige vers la barque des anges*)
Ho de la barque ! Où allez-vous
Bateliers, n'entendez-vous pas ?
Répondez-moi ! Holà, holà !
Bon Dieu, me voilà bien loti !
Mais cela ne va plus du tout !
Quels ânes, sauf votre respect !
Ils me prennent pour une grue ?

La lecture diffère dès l'approche visuelle. Dans le premier extrait, le passage en prose fournit une tirade au sein de laquelle le mouvement scénique est moins perméable, surotut en comparaison des deux autres extraits[456]. C'est la lecture du mouvement qui est altérée par la suppression du vers. Dans l'extrait 2, l'agencement du texte permet de suivre le mouvement. Les tirets constituent des marqueurs qui figurent l'action du Gentilhomme. Cela va de son départ vers la barque des anges, puis à son élocution à ceux-ci, et à l'achèvement de sa tirade en aparté. Il en est de même pour l'extrait 3. Teyssier ajoute une didascalie, afin d'annoncer le mouvement et le lecteur comprend la transition lorsque le personnage s'adresse à la barque des anges. La lecture versifiée établit la distinction des différentes actions. L'impératif « répondez-moi » laisse place à la réflexion personnelle au vers suivant : « me voilà bien loti ». Par déduction, l'enchaînement des vers permet d'imaginer le mouvement scénique et de concevoir la gestuelle du personnage. Dans la traduction de Frèches, la version en prose n'est pas aussi explicite. Le Gentilhomme peut aussi bien continuer à pester en direction de la barque ou se parler à lui-même, sans qu'il soit possible de trancher de façon évidente.

Traduire en prose modifie également la musicalité du texte théâtral. La fluidité du passage dépend de la facilité à lire et s'approprier le texte. Le théâtre de Gil Vicente se compose de nombreux parlers différents, le dramaturge n'hésitant pas à mélanger les idiomes. Dans *Barca da Glória*, le latin et le portugais se mêlent, comme dans cet extrait dans lequel l'empereur s'exprime[457] :

456 Dans la même idée de la traduction du mouvement scénique en traduction, les travaux de Jean-Michel Déprats sur le théâtre de Shakespeare, dont des parallèles de mise en écriture sont possibles avec Gil Vicente, développent ce rythme dans l'écriture : « Dans un texte shakespearien, il y a des indications précises de geste, de démarche, parfois simplement des esquisses corporelles, des sollicitations musculaires dérivant, par exemple, de l'armature consonantique évoquée tout à l'heure. Ce texte a la propriété de mettre le corps en mouvement. Pas forcément au sens de gestes précis ou de déplacements spécifiques ; je dirai même : pas du tout en ce sens-là. […] Le traducteur qui s'attaque à Shakespeare doit avoir un rapport avec cette corporalité du texte, à ce que les Anglais appellent *physicality* », dans « Texte et théâtralité », in *Traduire le théâtre, op. cit.*, p. 77-78.

457 La tirade correspond à la traduction allant du vers 405 au vers 416.

Traduction de Paul Teyssier

> Pardonne mes fautes. *Vocabis me* – tu m'appelleras, moi qui suis pécheur. Et je te répondrai dans la douleur de mon âme troublée.
>
> *Répons*
>
> *O libera me, Domine, de morte aeterna.* Libère-moi de l'éternelle querelle. J'ai toujours eu foi en toi. Place-moi *juxta te, in die illa tremenda, quando caeli movendi sunt*, quand les cieux se mettront en mouvement contre moi, avec les montagnes

Traduction d'Andrée Crabbé Rocha

> Pardonne-moi mes péchés !
> *Vocabis me* pécheur ?
> Écoute un peu la douleur
> De mon âme désespérée.
>
> Répons
>
> *O libera me, Domine,*
> *De morte*, éternel combat !
> En toi, j'ai toujours eu foi.
> *Tu me pone juxta te*
> *In die illa tremenda.*
> *Quando caeli*
> *Sunt movendi* contre moi,
> Ainsi que roches et montagnes

La suppression de la scansion, dans la traduction de Teyssier, modifie le schéma de lecture et le jeu poétique présents dans la versification. Le texte s'allonge et met en place un effet d'écho, par la répétition des termes latins en français : « Vocabis me / tu m'appelleras », « quando caeli movendi sunt / quand les cieux se mettront en mouvement », etc., l'élan poétique mute, toute comme la musicalité du passage. Là où les vers bilingues (406, 410, 415) laissent place à une opposition entre le latin et le français, cet effet de style disparaît dans la traduction en prose. L'alternance des deux idiomes évolue dans deux directions, offrant une expérience de lecture qui sera autre. Le rythme de lecture et d'appropriation du texte est modifié par Teyssier, lui accordant une plus grande liberté dans le texte à délivrer, mais l'éloignant de ce que pouvait refléter le texte source.

Les traductions vont au-delà du texte de l'auto. Le paratexte permet d'impliquer le lecteur et de lui permettre de mieux comprendre le contexte de l'auto, ainsi que de déchiffrer les clés de résistance du texte théâtral. Les préfaces et notes de bas de page sont un avantage de compréhension supplémentaire pour le lecteur[458]. Ce dernier peut poursuivre son

458 L'effet de contraste le plus saisissant provient lors de la lecture des traductions de *Pranto de Maria Parda*. S'il est logique que la traduction de Leite soit dépourvue d'indications, celle de Teyssier propose une note de bas de page pour presque chacun des vers. La lecture se double d'un travail encyclopédique et universitaire

immersion et percevoir le jeu mis en écriture entre le dramaturge et son public. Les divergences des traductions d'un même auto ne s'articulent pas uniquement autour du texte, mais dans l'ouvrage entier et dans ce qui constitue les adjuvants, renforçant l'appropriation de l'auto. Le lecteur est orienté vers une lecture que lui propose le traducteur. Quand ce dernier s'immisce par les notes de bas de page, il aiguille le lecteur vers un éclairage pertinent, lui octroyant des connaissances supplémentaires, devant l'aider à mieux percevoir les propos de l'auteur. Les notes de bas de page concernant les traductions de *Farsa de Inês Pereira* illustrent à quel point le traducteur informe son lecteur. Aucune note de bas de page ne concerne des vers similaires[459], mais ils permettent d'identifier la démarche des deux traducteurs.

Rosa-Maria Fréjaville utilise principalement les notes de bas de pages, au nombre de 22, pour fournir des indications contextuelles comme pour le vers 154 : « Vasco de Fois qui appartenait à l'ordre du Christ était un vieux galant[460] », ou pour dévoiler des traductions littérales et des explications du texte source comme au vers 347 : « Dans l'original "*Todos andam por caçar // suas damas sem casar*" (tous les hommes veulent séduire les femmes sans penser au mariage) »[461]. Le lecteur est plongé dans des connaissances, pouvant se qualifier comme empiriques, lui apportant des éléments externes à l'œuvre et également linguistiques.

Bernard Martocq place ses explications sur un autre niveau. Il cherche à aider le lecteur dans sa compréhension textuelle et contextuelle de l'auto. Les 17 notes de bas de pages se divisent en deux catégories. La première est celle des explications textuelles et contextuelles. C'est le cas concernant le vers 201 : « "Alfaqui", c'est le théologien arable al-faqîh. Le mot évoque pour la mère quelque haute discipline mystérieuse »[462]. La seconde est celle touchant aux doubles-sens, jeux de mots et sous-entendus présents dans l'auto. C'est ce qui constitue la différence majeure lors de la lecture et qui permet de comprendre le jeu mis en écriture par Gil Vicente, renforçant le pacte de connivence entre l'émetteur et son destinataire. Par cette aide fournie, le lecteur prend conscience de cette nouvelle perspective

qui offre à l'ouvrage une dimension qui dépasse le cadre de la simple lecture.

459 Exceptées les notes de bas de page concernant les vers 103 et 154. L'explication contextuelle fournie est globalement la même dans les deux versions.

460 Rosa-Maria Fréjaville, *Farce d'Inês Pereira*, *op. cit.*, p. 43. Les notes de bas de pages des vers 3, 104, 140, 470, 489, 814, 910 affluent dans la même veine.

461 Rosa-Maria Fréjaville, *Farce d'Inês Pereira*, *op. cit.*, p. 52. Les notes de bas de pages des vers 38, 62, 77, 86, 282, 300, 359, 385, 425, 608 sont du même acabit.

462 Bernard Martocq, Farce d'Inês Pereira, *op. cit.*, p. 103. Les notes de bas de pages des vers 133, 177, 291, 301, 584, 601 se positionnent également dans cette catégorie.

de discernement du texte, comme au vers 998 : « Inês veut enfin pouvoir sortir, mais Pero Marquez entend le verbe "sair" au sens scatologique ("faire ses besoins") »[463].

Le texte cible propose deux versions de l'auto *Farsa de Inês Pereira* qui sont assez similaires. Certes, il existe des différences dans la traduction et l'interprétation de certains termes. Cependant, le sens est respecté et les deux ouvrages permettent le même type de lecture et de compréhension du texte brut. Ce qui va enrichir et modifier l'acte de lecture se situe dans les aspects externes du texte, dans les rouages qui touchent indirectement à la traduction. Le traducteur amène ses connaissances et permet de pénétrer plus facilement dans l'univers du dramaturge. Ce sont sur ces aspects que se jouent la valeur d'une traduction, aux informations qu'elle parvient à distiller, sans nuire à l'expérience du lecteur, tout en le guidant dans son appréhension du texte. Les sous-entendus et autres jeux littéraires sont des procédés propres à une époque. En avoir conscience, dans un nouvel espace spatio-temporel n'est pas acquis. En fournissant quelques explications à ce sujet, Martocq permet de rendre compte d'une nouvelle étape dans le comique que revêt la farce. Les clés de déchiffrage, permettant de s'approprier les connotations scabreuses, sexuelles et scatologiques, font que la globalité de l'auto est mieux perçu, ainsi que la visée originale de l'auteur. Le sens du texte se modifie et le lecteur devient avisé, apte à déchiffrer, par lui-même, les autres éléments non-perceptibles lors d'une lecture neutre. Le traducteur positionne son texte et engage le lecteur à adopter une posture similaire, afin d'obtenir la même vision de sa traduction. Celle-ci est unique, comme le démontrent les apartés paratextuels.

Pour ce qui concerne la retraduction, celle-ci agit comme un protocole de lecture qui en offre une nouvelle. Dans sa stratégie de transmission, les connaissances et l'implication du traducteur sont liées au contexte dans lequel il produit ce travail. Les modifications d'une traduction à l'autre sont quantifiables. Dans le cas de Gil Vicente, chaque retraduction possède son lot de remaniements de la forme, tant sur le lexique et sur la syntaxe, mais également dans les ajouts, les suppressions, les changements et les digressions. Ceux-ci ne dénaturent pas le respect de l'intrigue et n'en modifient pas son déroulé. Le sens sera changé suite à l'équivalence utilisée, mais ne transgresse pas ce que le texte souhaite véhiculer. Quelques erreurs de traduction apparaissent mais elles n'abîment pas la composante du récit et ne nuisent pas à son entendement général[464]. Les effets de style en seront différents. Ils sont

463 *Ibid.*, p. 169. Les notes de bas de pages des vers 106, 156, 494, 596, 609, 666, 980 remplissent aussi cette fonction.

464 Par exemple, dans *Barca do Inferno*, Andrée Crabbé Rocha se trompe au vers 824 : « Saí vos, frei Babriel ! ». Il est ici question du moine, identifié par les deux autres traducteurs. La traductrice traduit ce

les marqueurs des particularités d'écriture et de concordance du traducteur face au texte source. Ce passage de *Farsa de Inês Pereira* dans lequel le juif Latão s'exprime en est un exemple :

Traduction de Martocq	Traduction de Fréjaville
Ne t'ai-je pas accompagné ? Toi et moi, ne sommes-nous moi ? Toi comme juif, moi comme juif[465]	Moi, je n'étais pas avec toi ? Toi et moi, du kif-kif ? Toi, juif, et moi, juif ?[466]

La distinction s'effectue dans l'intentionnalité et la restitution du discours, en fonction de ce que supputait le texte de Gil Vicente. Si Martocq opte pour la traduction littérale du vers (« Tu e eu, não somos eu ? »), Fréjaville décide de montrer le côté différent du parler juif en utilisant une expression populaire et aux origines étrangères.

Le facteur temporel influe sur le langage et le lecteur-cible. L'acte de traduire fixe la stabilité du texte que la retraduction est amenée à modifier. Le choix de l'édition du texte source est également un aspect modifiant le texte. Il constitue un élément unique dans les retraductions du théâtre vicentin. Les traductions qui utilisent deux versions distinctes du texte source, comme dans *Farsa de Inês Pereira*, ne vont pas modifier la structure de l'auto[467]. Il s'agit le plus souvent de modifications bénignes, effectuées par l'éditeur de l'époque, afin de coller à la lecture du public visé ou parce qu'il jugeait ces révisions utiles. Ces modifications ne décomposent pas la structure de la pièce de théâtre et n'apportent qu'un ajout minime, sans grand intérêt particulier.

En dehors d'une traduction prosaïque et d'une traduction versifiée, les limites du texte théâtral, pour la retraduction, s'établissent dans le non-renouvellement du texte. Les notes de bas de pages sont un ajout mais ne bouleversent pas le texte en lui-même. Elles apportent des nouvelles clés de lecture dans l'ensemble traductologique. Toutefois, pris uniquement en considération, le texte de la première traduction ne nécessite pas une nouvelle version, car les gains et les pertes restent relativement faibles lorsque les deux sont comparés. Il demeure le fait que ce travail démontre que le traducteur se soumet au système de la

passage par : « Vous l'avocat, vous renflouerez ». Cette erreur ne modifie pas le sens de la scène. D'autres mauvaises appréciations se retrouvent dans les traductions mais ne dénaturent pas l'action de l'auto.

465 Bernard Martocq, *Farce d'Inês Pereira*, *op. cit.*, p. 122.

466 Rosa-Maria Fréjaville, *Farce d'Inês Pereira*, *op. cit.*, p. 58.

467 Ainsi la traduction de Fréjaville, plus longue, se dote de passages qui ne modifient pas le sens de l'auto et n'apportent pas d'informations utiles ou nouvelles au lecteur, comme lors de l'ajout de la tirade d'Inês au vers 424, absente de la traduction de Martocq.

discipline à laquelle il s'adonne. Il décide de l'approche à fournir. Il ne peut, par son implication et sa projection, n'exister qu'une seule approche pour traduire un ouvrage. L'intérêt des retraductions de Gil Vicente réside dans le débat entre la fidélité à la forme du texte, et dans le sens métatextuel qu'il peut revêtir :

> Je rappellerai seulement la définition des deux concepts, dont je souligne qu'ils se monnayent selon trois instances : les « sourciers » sont ceux qui s'attachent au *signifiant* (voire à la « signifiance ») de la *langue*, en se focalisant sur la langue-source du texte original ; alors que les « ciblistes » privilégient non pas le signifiant, ni même le signifié, mais le *sens* ou plutôt « l'effet » que produit la *parole* (au sens saussurien du terme), c'est-à-dire, le discours, le texte, et même l'œuvre, qu'il conviendra de traduire en mobilisant les ressources spécifiques de la langue-cible[468].

Les traducteurs restituent un ouvrage conservant le déroulé de l'intrigue du texte source. Ce sont leurs connaissances qui feront la différence dans le choix de l'équivalence lexicale choisie. Pour comprendre dans quelle logique s'effectue la retraduction, il convient de prendre en compte le lecteur-cible désigné et ses besoins, ainsi que ses compréhensions langagières. L'adaptation s'effectue en fonction du lectorat et le langage traductif y répond.

→ Conclusion

Dès sa prise en main, le livre offre une première indication au lecteur. La traduction du titre de l'auto vicentin fournit les premiers éléments de réflexion autour desquels va s'articuler la réflexion du lecteur. Le traducteur possède différentes possibilités afin de surmonter ce premier écueil[469]. Il apparaît que le particularisme du titre se confronte à la notion d'intraduisible ou se révèle incapable de délivrer les mêmes clés de compréhension que pour le public du dramaturge. La restitution impossible des jeux de mots, sans dénaturer le

468 Jean-René Ladmiral, « Sourciers et ciblistes : une problématique revisitée », in *Poétique & Traduction*, *op. cit.*, p. 30.

469 Les traducteurs français tentent de conserver la visée de Gil Vicente et l'authenticité de son théâtre. Ce n'est pas le cas dans les traductions des autres pays, dans lesquels des stratégies d'innovations peuvent prévaloir. C'est par exemple le cas en Angleterre, dans la traduction de la trilogie des barques dans *The Boat plays*. Dans cette traduction se trouvent des ajouts de scène, comme un introït après *Barca do Inferno*. Le texte est soumis à des modifications avec un dialogue entre l'ange et le diable, scène inexistante dans l'original. La question de savoir s'il s'agit d'une réécriture de l'auto, en plus d'une traduction, peut se poser. Sur cette traduction a été publié un compte-rendu: « The publication of this adaptation, prefaced by Hilary Owen's lively introduction, inevitably raises the question of authenticity and how far a translator is justified in altering not only the text but also the ideological emphasis of a long-dead author. It is also worth asking whether the reader is entitled to be given this information 'at the point of sale', as it were », Juliet Perkins, dans « Reviewed Work(s): Gil Vicente. The Boat Plays by David Johnston and Hilary Owen », *Portuguese Studies*, vol. 14, 1998, p. 277, url : https://www.jstor.org/stable/41105099.

titre-source (*Farce de Inês Pereira*), le choix des équivalences, offrant une visée trop ciblée (*Moralité de la Barque de l'Enfer*), sont autant de paramètres qui mettent en difficulté le traducteur et ses objectifs. Proche des difficultés de traduction qu'offre le titre, traduire l'onomastique chez Gil Vicente oblige également le traducteur à établir des choix. Entre conservation, modification, traduction ou omission, les données à envisager sont à effectuer en fonction de la compréhension du lecteur-cible. Il s'agit de trouver le juste équilibre, afin de lui délivrer des notions plus complexes de compréhension de l'auto. Il faut également qu'il puisse effectuer l'investissement nécessaire pour comprendre de quoi il en retourne. Par lui-même, il doit découvrir le jeu mis en place par l'auteur, comme dans la traduction de *La farce des muletiers*. Par son objet d'étude et tout l'univers, tant technique que formel, qui l'entoure, la traduction théâtrale peut difficilement échapper à la critique :

> The difficulty of translating for the theatre has led to an accumulation of criticism that either attacks the translation as too literal and unperformable or as too free and deviant from the original[470].

C'est autour du lecteur, de son implication et de sa réception, que la traduction remportera le succès escompté lors de sa mise en chantier. Les intérêts de lecture doivent être comblés afin que le lecteur puisse obtenir l'expérience fixée par son horizon d'attente. Les connaissances du traducteur sur Gil Vicente lui octroient même la performance de dépasser cet horizon d'attente. Traduire le dramaturge portugais ne peut être la résultante d'une vision neutre de l'auto, excepté le cas des autos sacramentaux. Le traducteur doit fournir un travail de compréhension et déchiffrage des différents niveaux de lecture. C'est d'ailleurs lui qui choisit le texte source qu'il souhaite travailler, que ce soit celui issu de *Copilaçam*, d'une feuille volante ou d'une édition critique qui réactualise l'auto. Charge à lui de les retransmettre, en fonction de ce qu'il aura trouvé. Il engage sa subjectivité dans son travail et possède les atouts afin de les inclure lors de la lecture, que ce soit par les préfaces ou par les notes de bas de page. Le plus souvent, celles-ci sont apposées en fonction du lecteur-cible, ce qui explique l'absence ou le peu de notes de bas de pages dans les traductions effectuées au Portugal, en comparaison, par exemple, des nombreuses notes présentes dans les traductions des éditions Chandeigne. C'est ainsi que deux expériences de lecture s'établissent pour un lecteur peu au fait de l'écriture de Gil Vicente : lors de la lecture des notes de bas de page des

470 Susan Bassnett, *Translations studies*, *op. cit.*, 2014, p. 131.

traductions de Fréjaville et de Martocq, seul ce dernier indique au lecteur l'équivoque érotique, présente tout du long de l'intrigue.

C'est le choix du paratexte qui rend la retraduction pertinente, tout comme le fait de livrer une version prosaïque ou versifiée. Car si l'intrigue et sa transmission établissent que le texte, pris uniquement en considération, est suffisant pour comprendre l'auto, le rythme, la musicalité, le mouvement des personnages, etc., se modifient en fonction des modalités d'écriture. Le cas des lectures comparées des trois traductions de *Barca do Inferno* confirme que le dispositif de lecture diffère en fonction des choix et des modalités d'écriture de la traduction. La modification de la ponctuation, le jeu des typographies, les éléments volontairement non-traduits, tel le latin, etc., permettent d'entrevoir la manière dont le traducteur conçoit le texte source. Les clés de compréhension et de déchiffrage du texte se cachent dans ces détails qui permettent au lecteur de retrouver le jeu présent à la cour du Portugal. Si le lecteur néophyte aura, en première lecture, une traduction lui permettant de découvrir un auto de Gil Vicente, le lecteur en recherche d'une lecture plus approfondie aura, selon les stratégies mises en place par chacun des traducteurs, matière à chercher et à découvrir les rouages, permettant d'élever sa perception de la pièce de théâtre.

C'est par les équivalences, l'équilibre entre dévoiler et permettre de découvrir, que l'expérience de traduction sera réussie. Elle doit avant tout emporter l'adhésion du lecteur, imaginé au préalable, et le combler dans ses attentes. Contextualiser les traductions de Gil Vicente permet de comprendre la posture du traducteur et ses choix traductologiques. Les indicateurs paratextuels permettent de renforcer cette connaissance du traducteur et la vision qu'il possède de l'auto, ainsi que la manière doit il résout les spécificités d'écriture du théâtre de Gil Vicente. Sous le prisme des facteurs incluant et entourant le texte brut, l'analyse des traductions de Gil Vicente est obligatoire, afin de fournir une vision d'ensemble, schématisée ci-dessous :

> The prospective function of the translation, via its required textual-linguistic make-up and/or the relationship which would tie it to its original, inevitably also govern the strategies which are resorted to during the production of the text in question, and hence the translation process as such. This logic has important implications for any descriptive work within Translation Studies […].

The (prospective) systemic position & function of a translation

determines

its appropriate surface realization (= textual-linguistic make-up)

governs

the strategies whereby the text (or parts thereof) is derived from its original, and hence the relationship which hold them together.

Finally, it not translations alone (as products, that is) whose position in the hosting culture varies. Translating itself, as a type of text-generating activity, may well vary in its position too, in terms of, *e.g.* [*exempli gratia*], centrality vs peripherality, prevalence vs rarity, or high vs low prestige[471].

471 Gideon Toury, *Descriptive Translative Studies and Beyond*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1995, p. 12-13.

Partie II

Chapitre III

Recensement et évolution des travaux vicentins. La mémoire contextuelle et les prismes de perception des autos

→ Introduction

L'édition de Hambourg de 1834 a remis en lumière l'œuvre de Gil Vicente[472], après que Friedrich Bouterweck n'effectue une mention de l'auteur dans *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts* : *Portugal*[473]. C'est par cet intermédiaire que le nom du dramaturge connut une nouvelle vie et que des universitaires décidèrent d'étudier son œuvre. L'édition de 1834 a permis de remettre un pan de l'histoire littéraire portugaise sous les rampes de l'actualité et de susciter un vif intérêt pour cet auteur, avec des études approfondies sur l'ensemble de son théâtre et de sa vie[474]. Néanmoins le nom

472 Quatre exemplaires de cet ouvrage sont répertoriés dans le territoire français. La date d'acquisition n'est pas connue et il se peut que ces ouvrages aient été amenés à la connaissance du public après l'arrivée du théâtre de Gil Vicente, par le biais d'autres supports. Sources : https://www.worldcat.org/search?q=no%3A5784669, https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31571713b.

473 Paru en 1805 chez J. F. Röwer à Gottingen, p. 89-115. L'ouvrage fut traduit dans de nombreux pays, comme en Angleterre, en 1812, par Thomasina Ross. Chose étonnante, seule la partie concernant la littérature espagnole fut traduite dans la publication française, parue en deux volumes sous le titre suivant : *Histoire de la littérature espagnole* (traduction de Jean Muller, Paris, chez Renard, 1812). Hormis l'idée que l'éditeur ou le traducteur décida que le lectorat ne serait pas intéressé par la littérature lusophone, aucune autre hypothèse ne vient expliquer ce recadrement par rapport au livre original. Il est à noter que la langue portugaise est peu répandue en Europe à cette époque. Par conséquent, les écrits du Plaute portugais ne risquaient que d'intéresser un faible nombre de lecteurs.

474 Un article publié par la *Revue Britannique* résume cette redécouverte : « Il y a vingt ans environ que M. Almeida Garrett promit une édition nouvelle des œuvres de Gil Vicente ; mais d'autres occupations littéraires et politiques le détournèrent de ce louable dessein, et il a fini par se laisser devancer par MM J. V. Barreto Feio et José Gomes Monteiro. Lors de l'invasion de la Péninsule par les armées françaises, la Bibliothèque Royale de Lisbonne possédait deux anciens exemplaires de notre auteur, longtemps classé parmi les livres rarissimes. On transporta les deux exemplaires au Brésil, d'où il n'en revint qu'un seul avec la maison de Bragance en 1814 ; encore n'était-ce que la seconde édition, l'édition mutilée de 1585. […] Les bibliographes eux-mêmes ignoraient pour la plupart que l'université de Gottingue fût en possession d'un exemplaire de de l'édition originale, l'in-folio en lettres gothiques de 1561 […]. MM. Barreto Feio et Gomes Monteiro, ayant appris cette bonne nouvelle pendant leur séjour à Hambourg, s'empressèrent de se rendre à Gottingue. Moins d'un mois leur suffit pour copier tout l'in-folio », dans « Gil Vicente et son théâtre », *Revue Britannique. Choix d'articles et extraits des meilleurs écrits périodiques de la Grande-Bretagne*, tome I, *op. cit.*, p. 348-349. La date exacte de la seconde édition est 1586, l'erreur dans le texte est sans doute le fait d'une coquille. Le projet d'une édition du dramaturge, basée sur l'ouvrage existant à Lisbonne et sur les autos éditées de manière individuelle, à l'époque de Gil Vicente, était en cours, preuve que le dramaturge n'était pas tombé dans un oubli total avant 1834. Toutefois, cette édition a réellement permis de découvrir les origines du théâtre portugais, avec l'indication d'un nombre conséquent d'autos.

de Gil Vicente était déjà connu et des mentions du dramaturge existaient avant cette date. La plus ancienne évocation en langue française le concernant date de 1777. Il s'agit d'une courte biographie, établie par Jean-Baptiste Ladvocat :

> VICENTE, (Gilles) : Poète dramatique, Portugais, qui a servi de modèle à Lopez de Vega & à Quevedo. Ses enfants ont fait imprimer ses ouvrages en 1562, *in fol*. Cet Auteur écrivoit pour amuser le peuple[475].

À partir de cette date, des articles allant de la simple nomination du dramaturge[476], à une biographie[477] ou à une analyse de son théâtre[478], sont étalés jusqu'à une date proche de l'édition de Hambourg. Le tout de manière fragmentée, le dernier datant de 1826[479]. Si Gil Vicente était connu, les travaux le concernant, en établissant un champ d'études littéraire dédié, ont été possibles grâce au travail de Barreto Feio et José Gomes Monteiro.

L'éclosion eut lieu dans un premier temps au Portugal. C'est dans ce pays qu'ont débuté les premières productions conséquentes concernant Gil Vicente et son théâtre en langue française. Les recherches se sont ensuite poursuivies en France, par le retour de certains vicentistes comme Paul Teyssier, mais également grâce à un intérêt manifeste pour la culture lusophone, liée en partie à l'immigration portugaise. Aujourd'hui les études vicentines sont en déclin dans les productions françaises. Leur étude permet d'établir un constat de l'ensemble des travaux menés. Les principaux auteurs d'ouvrages, d'articles et de travaux universitaires concernant Gil Vicente sont lusophones, engendrant par ce fait des publications également en langue portugaise.

Quatre axes de réflexion peuvent se distinguer pour ce qui se rapporte aux travaux des vicentistes. Le premier concerne la manière dont Gil Vicente et son œuvre sont perçus dans le déroulé chronologique des études. Le deuxième axe porte sur les questions d'interprétation et de surinterprétation qui découlent des travaux menés. Le troisième traite de l'évolution des

475 Jean-Baptiste Ladvocat, *Dictionnaire historique et bibliographique*, tome III, Paris, le Clerc libraire, 1777, p. 622.

476 Pierre Dezoteux Cormatin, *Voyage du ci-devant Duc du Chatelet, en Portugal*, tome II, Paris, F. Buisson, 1797, p. 82.

477 Jean-Baptiste Grosier, *Journal de littérature, des sciences et des arts*, tome II, Paris, Au Bureau du Journal, 1781, p. 398-399.

478 Jean-Charles Léonard Simonde de Sismondi, *De la littérature du midi de l'Europe*, tome IV, Paris, Treuttel et Würtz, 1813, p. 447-455.

479 Denis Ferdinand, *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal, suivi d'un résumé littéraire de l'histoire littéraire du Brésil*, Paris, Imprimerie de Decourchant, 1826, p. 150-164. Il s'agit de la biographie la plus détaillée et la plus fournie concernant le dramaturge, qui fait également référence à Gil Vicente à d'autres reprises dans son ouvrage (p. XII, 50, 181, 409, 431, 437, 444).

travaux vicentins, allant de l'hyper-focalisation à une démarche réflexive interdisciplinaire. L'objectif est de démontrer que les analyses vicentines s'effectuent en fonction des avancées théoriques dans le domaine de la littérature et qu'elles permettent d'avancer dans la perception de l'œuvre de Gil Vicente. C'est cette évolution qui lance le dernier axe et les nouvelles hypothèses de travail concernant le dramaturge portugais, avec une étude comparée de son *Amadis de Gaula* (1533) et l'*Amadis de Gaule* de Nicolas Herberay des Essarts (1540 pour le premier volume)

Le travail de recherche et d'analyse de l'ensemble de cette production a été grandement facilité par le référencement, presque intégral, des travaux de Gil Vicente par Constantine Christopher Stathatos, sur une période s'étalant de 1940 à 2015[480]. D'autres bibliographies dédiées au même sujet ont été constituées[481]. Malgré quelques oublis, la majorité des travaux y est répertoriée.

I/ Les quatre périodes de recherches

I.1 Les premiers travaux

C'est au Portugal que les premiers spécialistes français du théâtre de Gil Vicente travaillèrent sur l'œuvre du dramaturge[482]. Lusophones, ils ont pour point commun d'avoir presque tous été rattachés à l'Institut français au Portugal, à Lisbonne. Créé par Léon Bourdon en 1928, cet institut permet de mettre en avant la culture portugaise pour un public francophone. Par conséquent, le théâtre de Gil Vicente y fut étudié[483]. Les prémisses de cette

480 Cette remarquable bibliographie se divise en cinq tomes :
_ *A Gil Vicente Bibliography (1940-1975)*, Londres, Grant and Cutler, 1980.
_ *A Gil Vicente Bibliography (1975-1995)*, Bethlehem, Lehigh University Press, 1997.
_ *A Gil Vicente Bibliography (1995-2000)*, Kassel, Reichenberger, 2001.
_ *A Gil Vicente Bibliography (2000-2005)*, Kassel, Reichenberger, 2007.
_*A Gil Vicente Bibliography (2005-2015)*, Bethlehem, Lehigh University Press, 2018.

481 Peuvent être cités comme exemples : Luiza Maria de Castro e Azevedo, *Bibliografia vicentina*, Lisbonne, Biblioteca Nacional, 1942, « French contribution to the Study of Gil Vicente : a Bibliography (1942-1975) », *Luzo-Brasilian Review*, XV, 1978, p. 105-116, Hugo Kunoff, « Gil Vicente », *Portuguese Literature from its origins to 1990. A bibliography based on the Collections of Indiana University*, Metuchen New-Jersey, The Scarecrow Press 1994, p. 133-140, « Bibliografia de Gil Vicente », in *As Obras de Gil Vicente*, José Camões (dir.), vol. V, Lisbonne, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2002, p. 503-677.

482 De nombreux travaux sur Gil Vicente avaient été publiés avant la venue des universitaires francophones. La vicentiste la plus renommée et productive est Carolina Michaëlis de Vasconcelos, dont les multiples travaux ont permis de servir de base au travail des futurs vicentistes. À noter également que Gil Vicente n'était pas inconnu en France, mais que les matériaux permettant de l'étudier étaient rares.

483 Se reporter à ce sujet à l'article d'Albert-Alain Bourdon, « Aux origines de l'Institut français au Portugal. Les relations culturelles entre la France et le Portugal au début du XX° siècle », in *Lisbonne. Atelier du lusitanisme français*, Jacqueline Penjon et Pierre Rivas (org.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2005,

période se situent au début des années 1940[484] et s'achèvent à la fin des années 1960, avec quelques publications au début des années 1970. Les figures majeures de cette période sont au nombre de quatre : Paul Teyssier[485], Israël Salvator Révah[486], Andrée Crabbé Rocha[487] et Claude-Henri Frèches[488]. Les deux dernières personnes sont essentiellement mentionnées pour leur travail traductologique. D'autres universitaires publièrent et travaillèrent sur le théâtre de Gil Vicente, sans pour autant en faire une priorité de leurs recherches[489]. Ils se situent en périphérie de ce noyau des quatre vicentistes. Les publications sont principalement en langue française, ce qui ne pose pas de problème significatif de compréhension pour une grande partie des vicentistes portugais, ces derniers ayant une solide base francophone[490].

p. 43-53.

484 « Les grandes villes portugaises se remplissaient d'étrangers. Ils ne venaient pas pour les commémorations. C'était l'exode qui continuait et s'amplifiait. Une grande vague d'immigration française, entre autres » écrit António Coimbra Martins dans « Lisbonne en 1940. Politique, culture, relations luso-françaises », in *Lisbonne. Atelier du lusitanisme français*, *op.cit*, p. 12. Durant la période de la seconde Guerre Mondiale, le Portugal fut une terre d'accueil pour de nombreux réfugiés français. Un nombre conséquent d'universitaires et de professeurs en faisaient partie, ce qui explique l'essor des publications en langue française sur la culture portugaise. C'est ainsi que le théâtre de Gil Vicente s'engloba dans les publications en langues étrangères : « Depuis Léon Bourdon et jusqu'à Paul Teyssier et au-delà, toute une génération de chercheurs, universitaires, enseignants, conseillers culturels, va séjourner au Portugal et faire de Lisbonne l'atelier de la lusophilie. La guerre contraindra certains d'entre eux à y prolonger leur séjour et à découvrir leur vocation lusiste ; elle en conduira d'autres à venir se réfugier au Portugal. C'est leur double mission : témoigner de la présence et de la pérennité de la France ; s'ouvrir et servir la culture du pays d'accueil qu'on veut évoquer ici » écrit Pierre Rivas, dans « Lusophiles français à Lisbonne en des temps incertains », in *Lisbonne. Atelier du lusitanisme français*, *op.cit.*, p. 33.

485 Après avoir travaillé de 1941 à 1944 pour l'Institut français au Portugal, puis de 1944 à 1947 à l'université de Porto, il retourne en France et crée le département de la littérature portugaise à l'université de la Sorbonne Paris IV en 1971. À juste titre, il est considéré comme la figure de proue en langue française des travaux sur Gil Vicente.

486 Spécialiste de l'œuvre de Gil Vicente, il a travaillé pour l'Institut français au Portugal jusqu'en 1966. Les travaux les plus renommés de I. S. Révah concernent ses recherches sur les marranes, notamment ceux sur Antonio Enriquez Gomez. Les sujets d'études dans ce domaine ayant un plus grand impact dans le domaine de la recherche que ceux sur Gil Vicente, ses recherches vicentines sont assez peu mises en avant.

487 Pour des raisons politiques, la carrière universitaire d'Andrée Crabbé Rocha, commencée en 1944, s'arrêta en 1947. Ses traductions sur Gil Vicente en font une vicentiste de premier plan bien qu'elle publia peu sur ce dramaturge, l'incluant davantage dans l'ensemble d'un travail comme dans « Présence et absence du Théâtre Portugais », *Bulletin d'Histoire du théâtre portugais*, Tome IV, 1953.

488 De 1946 à 1957, Claude-Henri Frèches enseigne à l'Institut français au Portugal. Après six années à l'international, dont trois à São Paulo, il prend le poste de professeur à la faculté des Lettres de Lisbonne (1963 à 1966), avant d'occuper le poste de maître de conférences titulaire de langue, littérature et civilisation luso-brésiliennes à la faculté des lettres d'Aix-Marseille, puis Professeur sans chaire et Professeur titulaire à titre personnel dans la même spécialité.

489 Les lusophones publiant sur Gil Vicente durant cette première période ne travaillaient pas tous de manière permanente au Portugal. Certains d'entre eux ont étudié l'œuvre du dramaturge tout en restant dans leur pays. Peuvent être cités, à titre d'exemples le chapitre de Mia Gerhardt, « Le Génie de la Pastorale nationale : Gil Vicente », *La Pastorale. Essai d'analyse littéraire*, Assen, Van Gorcum, 1950, p. 140-154, ou celui de Holger Sten, « Gil Vicente et la théorie de l'art dramatique », *Études romanes dédiées à Andreas Blinkenberg à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire*, Copenhague, Munksgaard, 1963, p. 209-219.

490 L'enseignement du français en faisait la première langue étrangère étudiée dans le parcours scolaire et universitaire. Des vicentistes portugais tels que Agostinho de Campos ou José Augusto Cardoso Bernardes ont publié des travaux en langue française.

Avec I. S. Révah, Paul Teyssier est l'un des plus grands spécialistes francophones du théâtre vicentin. Sa production majeure est sa thèse de doctorat : *La langue de Gil Vicente*. Cet ouvrage définit en profondeur la richesse du langage présent dans l'intégralité du théâtre de Gil Vicente :

> Nous avons donc eu recours à la lente mais rigoureuse méthode qui consiste à relever tous les mots de l'œuvre vicentine, et nous avons ainsi pu reconstruire le système de chacun de ces parlers. On imagine l'intérêt de ces reconstitutions pour l'histoire des deux langues hispaniques que pratiquait Gil Vicente, et en particulier pour celle du portugais. Le fait que telle forme soit réservée aux femmes du peuple, tel mot aux paysans, telle prononciation aux Juifs, éclairera du même coup d'une vive lumière l'histoire de cette forme, de ce mot, de cette prononciation[491].

La spécialisation dans laquelle s'inscrit cet ouvrage a servi de base pour définir un élément sur lequel les travaux vicentins menés n'avaient pas donné des résultats si avancés. C'est cet aspect de la recherche, au plus proche du texte, qui a motivé une grande partie des travaux de Paul Teyssier, comme dans son article « Essai d'explication du passage en picard de l'*Auto das Fadas* de Gil Vicente »[492]. Toutefois la somme des travaux consultables de Paul Teyssier reste minime dans cette première période de production en langue française[493]. La production de I. S. Révah est celle qui demeure la plus conséquente pour cette époque.

Les travaux principaux qu'il effectue concernent l'attribution de deux autos anonymes à Gil Vicente[494], ainsi que les éditions critiques de *Barca do Inferno*[495] et de *Auto de Inês Pereira*[496].

---

491 Paul Teyssier, *La langue de Gil Vicente*, *op.cit.*, p. 8.

492 Paul Teyssier, « Essai d'explication du passage en picard de l'*Auto das Fadas* de Gil Vicente », *Bulletin des Études Portugaises*, vol. XIV, 1950, p. 223-245. Il formule l'hypothèse que les connaissances en Picard du dramaturge proviennent des échanges avec les étrangers de la cour, car le picard était « un obscur patois » (p. 224) à cette époque et n'était pas appris dans l'environnement dans lequel Gil Vicente évoluait.

493 Lors d'un entretien avec Maria José Palla, la vicentiste raconte avoir effectuée sa thèse en s'aidant des notes manuscrites que Paul Teyssier possédait. Celles-ci contenaient une masse de travail impressionnante qui ne fut jamais éditée. Olinda Kleiman en fait également mention : « son petit appartement à Meudon, à l'atmosphère studieuse, et du petit trésor qu'il renfermait alors : l'impressionnant, le monumental fichier constituant le matériau de base alimentant sa réflexion, le dépouillement intégral du lexique vicentin, en contexte, et assorti de commentaires éclairants sur la signification ou l'emploi spécifiques du terme. […] Un incroyable outil, en matière de concordance, la première de l'œuvre de Gil Vicente, à ma connaissance la seule existant à ce jour », dans « Un Parcours vicentin : du regard sérieux au regard oblique », in *Lisbonne, atelier du lusitanisme français*, *op. cit.*, p. 99

494 I. S. Révah, *Deux « autos » de Gil Vicente restitués à leur auteur. Lições proferidas em 20 e 27 de maio de 1948*, Lisbonne, Academia das Ciências, 1949 .

495 I. S. Révah, *Recherches sur les œuvres de Gil Vicente. I : Édition critique du premier Auto das Barcas*, Lisbonne, Institut français au Portugal, 1951.

496 I. S. Révah, *Recherches sur les œuvres de Gil Vicente. II : Édition critique de l'« Auto de Inês Pereira »*, Lisbonne, Institut français au Portugal, 1955.

Les deux autos que I. S. Révah attribue à Gil Vicente sont Auto de Deos Padre e Justiça e Misericordia, mentionné comme « obra novamente feita » et Obra da Geração humana, attribué à un « famoso autor ». C'est la première publication majeure du vicentiste concernant le dramaturge. Il affirme que « l'attribution des pièces à Gil Vicente ne semblait pas devoir résister au progrès de la recherche »[497]. L'étude porte autant sur la période chronologique à laquelle Gil Vicente aurait pu écrire ses pièces que sur les spécificités d'écriture et sur les multiples parallèles avec les autres autos : « Obra da Geração humana met en relief ses profondes affinités avec l'Auto da Alma »[498]. Toutefois, de nombreux vicentistes de tous les pays viendront en majorité contredire ses propos. Parmi les français, Paul Teyssier et Georges le Gentil ont notamment infirmé les affirmations du vicentiste. Mendes de Almeida résume le problème de cet auto :

> Não se conhecem ainda argumentos definitivos em favor da autoria gil-vicentina da *Obra da Gereçã humana*, não sende de excluir a hipótese de atribuição a um autor desconhecido […], não só à maneira de Gil Vicente, mas até imitando o Mestre na própria construção do *Auto*[499]

I. S. Révah effectue les éditions critiques de deux autos en modernisant la graphie du texte et en corrigeant les erreurs présentes dans *Copilaçam* de 1562. Les analyses sont rédigées en français. Ces ouvrages fournissent une lecture uniquement en portugais des autos suggérant que le public visé se situe au Portugal et s'inscrit dans la politique que s'est donné l'Institut français.

Dans *Recherches sur les œuvres de Gil Vicente. I*, I. S. Révah établit la comparaison entre l'édition originale de l'auto et celle de *Copilaçam*. Ce parallèle permet surtout de mettre en avant le travail effectué lors de la production de l'édition de 1562 et de juger le travail de Luís Vicente qu'il qualifie de « mutilation décidée », livrant un texte « modifié de manière invraisemblable » dont les vers sont « profondément remaniés »[500] à hauteur d'environ 25 % par rapport à l'édition originale. Le premier chapitre du livre met en avant ses propres recherches et hypothèses concernant le dramaturge, n'hésitant pas à aller dans un autre sens

497 I. S. Révah, *Deux « autos » de Gil Vicente restitués à leur auteur. Lições proferidas em 20 e 27 de maio de 1948*, *op. cit.*, p. 8.
498 *Ibid.*, p. 66.
499 Justino Mendes de Almeida, « *Obra da gerçã humana* : uma bela "moralidade quinhentista" », *Estudos de História da cultura portuguesa*, Lisbonne, Université autonome de Lisbonne, 1996, p. 70
500 I. S. Révah, *Recherches sur les œuvres de Gil Vicente. I : Édition critique du premier Auto das Barcas*, *op. cit.*, p. 119.

ou à déconsidérer les opinions et travaux de certains vicentistes[501]. Cette étude comparée explicite les techniques de versifications employées par Gil Vicente, préfigurant les travaux à venir de Paul Teyssier, même si, sur ce sujet, les travaux de S. Griswold Morley sont antérieurs à ceux présents dans cet ouvrage, mais traitent moins en profondeur cette question[502].

Le travail effectué dans *Recherches sur les œuvres de Gil Vicente. II*, reprend la même structure que le volume précédent, y compris sur la vision qu'il a de Luís Vicente dont il critique « l'imagination pas bien vive, aberrante »[503]. Son étude se base sur l'édition effectuée du vivant de Gil Vicente, retrouvée en 1909 par Ramón Menéndez Pidal. Révah rétablit le texte de l'auto dans une graphie moderne, l'agrémentant de notes explicatives et d'un index des mots expliqués, comme pour *Barca do Inferno*.

Le côté clivant de I. S. Révah est une caractéristique de cette époque de recherches sur le théâtre de Gil Vicente. Les incertitudes liées à la vie de l'auteur et à la paternité de ses œuvres obligent à des hypothèses pouvant être erronées, permettant néanmoins d'avancer sur les sujets traités. Révah prend souvent le parti de corriger ce qui a été publié au sujet de Gil Vicente, quand l'occasion s'en présente. C'est ce qui se produit dans « La *comédia* dans l'œuvre de Gil Vicente »[504], au sujet de l'article « *Comedias*, *Tragicomedias* and *Farças* in Gil Vicente »[505] de Atkinson, ou alors lorsqu'il réfute les thèses de Carvalho sur le savoir universel de Gil Vicente[506], en mettant en évidence les sources castillanes qui ont servi à écrire *Auto da Sibila Casandra* :

501 Le jugement accordé aux travaux du Professeur Paulo Quintela en est un exemple. Celui-ci fut le premier à avoir réuni en un corpus et mis en comparaison les différentes éditions de *Barca do Inferno*.

502 S. Griswold Morley, *Modern Language Notes*, Baltimore, n° XIX, 1924, p. 295-299.

503 I. S. Révah, *Recherches sur les œuvres de Gil Vicente. II : Édition critique de l'« Auto de Inês Pereira »*, *op. cit.*, p. 90.

504 *Bulletin d'Histoire du Théâtre portugais*, tome I, 1950. Révah rectifie les arguments de son collègue en prouvant que « le travail du professeur anglais a été faussé par une erreur initiale », p. 2.

505 W. C. Atkinson, « *Comedias*, *Tragicomedias* and *Farças* in Gil Vicente », *Miscelânea de Filologia, Literatura e História Cultural à memória de Francisco Adolfo Coelho*, Lisbonne, 1950, p. 268-280.

506 Alfredo Carvalho émet l'hypothèse que Gil Vicente est allé étudier à l'étranger, qu'il fut en contact avec des ouvrages latins qui servirent de base à son travail : « O estudo das fontes da sua obra pode ajudar a esclarecer a extensão do seu saber e, talvez, alcance inculcar a escola e o país em que estudou : se só em Portugal, se em Portugal e em Salamanca, e ainda se, após alguns anos em Salamanca, frequentou Paris, embora durante menos tempo e com menor assiduidade », *Os Sermões de Gil Vicente e a Arte de Pregar*, Revista Ocidente, novembre 1948, p. 73. Cette idée d'un Gil Vicente érudit et voyageant a pu prendre racine dans les mentions des villes dans ces autos : « Les trois ou quatre fois que le nom de Paris y est mentionné, on voit bien que le poète admire et aime cette ville » écrit Agostinho de Campos, dans « Le comique et la satire dans le théâtre de Gil Vicente », *Revue bimensuelle des cours et conférences*, n° 14, 30 juin 1938, p. 488.

> On arrive vite à la conviction que Gil Vicente a tiré essentiellement son savoir sur les Sibylles d'un livre paru à Séville le 5 mars 1512, dont le catalogue de Fernand Colomb nous a conservé la description[507].

Ce vicentiste peut même être qualifié de jusqu'au-boutiste, n'hésitant pas à marquer de manière définitive son point de vue. En 1948 sort la publication de deux autos qu'il estime appartenir à Gil Vicente[508]. Cette édition est établie de manière à ce que le lecteur ne se pose pas la question de la paternité réelle des deux pièces. Le titre *Deux autos méconnus de Gil Vicente* affirme sans contestation le lien entre ces autos et le dramaturge. L'avant-propos de deux pages laisse savoir au lecteur que « les motifs qui nous ont conduit à soutenir cette attribution seront exposés au cours de conférences que nous devons prononcer »[509]. Les deux autos se succèdent ensuite sans commentaire. Seule la graphie a été modifiée, afin d'en faciliter la lecture. La plupart des vicentistes réfuteront la découverte de I. S. Révah. Ce dernier continuera à soutenir ses hypothèses, comme en témoignent ses deux réponses au Professeur Álvaro Júlio da Costa Pimpão dans *Bulletin d'Histoire du théâtre portugais*[510], dont l'une se conclut de manière univoque :

> Je crois donc pouvoir conclure mon examen, en toute objectivité, par l'affirmation suivante : *toutes les objections que le prof. Pimpão a cru pouvoir élever contre l'attribution à Gil Vicente de la « Obra da Geração humana » sont entièrement dénuées de fondement* et, tant que l'on n'aura à opposer à mon attribution que des arguments de cette force, j'aurai tendance à croire que *a minha reivindicacão ainda não se foi por água abaixo*[511].

I. S. Révah ne se met pas en permanence à contre-courant des hypothèses sur le dramaturge portugais. Des publications moins volumineuses permettent de cerner les angles de réflexion qu'il privilégie et qui sont dans la même veine que ses contemporains. Une partie d'entre elles ont été publiées dans *Bulletin d'Histoire du théâtre portugais*. Les sujets étudiés démontrent que les recherches françaises étaient conjointes aux recherches portugaises et

507 I. S. Révah, « L'*Auto de la Sibylle Cassandre* de Gil Vicente », *Hispanic Review*, vol. XXVII, 1959, p. 183.
508 I. S. Révah, *Deux autos méconnus de Gil Vicente, Première édition moderne*, Lisbonne, Ottosgráfica, 1948.
509 *Ibid.*, p. 5.
510 Les deux articles ont été publiés dans le tome I de cette même revue. Il s'agit de « L'attribution de Gil Vicente de la *Obra de Geração Humana* : examen des objections du Professeur Álvaro Júlio da Costa Pimpão », p. 93-116 et « L'attribution de Gil Vicente de la *Obra de Geração Humana* : à propos d'une nouvelle note du Professeur Álvaro Júlio da Costa Pimpão », p. 89-106. Les comptes-rendus du Professeur Álvaro Júlio da Costa Pimpão sont consultables dans la revue *Biblos*, tome II, vol. XXIV, 1949 et vol. XXV, 1950.
511 I. S. Révah, « L'attribution de Gil Vicente de la *Obra de Geração Humana* : examen des objections du Professeur Álvaro Júlio da Costa Pimpão », *Bulletin d'Histoire du théâtre portugais*, *op. cit.*, p. 115.

internationales, sur le questionnement relatif au théâtre de Gil Vicente et de ce qui se situe en périphérie de son œuvre. Ainsi, dans « Gil Vicente a-t-il été le fondateur du théâtre portugais »[512], I. S. Révah rejoint les réflexions antérieures de Oscar de Pratt[513] et celles, contemporaines, de Marques Braga[514] ou de Keates[515].

Les principaux centres d'intérêt se concentrent sur le théâtre de Gil Vicente et son histoire. De la recherche de ses prémices dont « il paraît difficile de nier qu'à l'origine de la *comédia* vicentine ne se trouve le théâtre de Bartolomé de Torres Naharro »[516], aux autos qu'il a écrits[517] et dont il modernise la graphie[518] ou explique le sens[519], afin d'en faciliter la réception, la production de Révah a tenté de clarifier le théâtre de Gil Vicente et d'en affiner les contours. Il permet de visualiser avec plus d'exactitude une période durant laquelle les attributions d'une production théâtrale et les chronologies adjacentes n'étaient pas encore définies, faute de documents nécessaires sur ces sujets.

D'autres lusophones s'intéressèrent à Gil Vicente et son théâtre, en plus de ceux déjà cités. Dans les travaux menés durant cette période, deux principaux sujets d'études se distinguent : les sources du théâtre de Gil Vicente et l'étude de son théâtre par l'examen général des autos ou de leurs contenus.

Les sources du théâtre du dramaturge portugais sont multiples. La littérature portugaise des XV^e^ et XVI^e^ siècles n'est pas en fracture avec la littérature médiévale. De ce fait, tout ce qui était présent à cette époque a pu servir comme sources d'écriture et d'inspiration pour Gil Vicente. Georges le Gentil définit ainsi la littérature portugaise de cette époque :

> Elle nous apparaît comme le lieu de rencontre de trois courants : la tradition médiévale représentée par le roman, par le lyrisme courtois et par la veine satirique ; le mouvement de la Renaissance qui associe le culte déjà ancien de la Grèce et de Rome à

512 I. S. Révah, « Gil Vicente a-t-il été le fondateur du théâtre portugais », *Bulletin d'Histoire du théâtre portugais*, *op. cit*., 1950. L'étude se conclut par l'affirmative : « dans l'état de nos connaissances, et à moins de découvertes sensationnelles improbables, nous devons continuer à affirmer que Gil Vicente a été le créateur littéraire du théâtre portugais littéraire », p. 182.

513 Oscar de Pratt, *Gil Vicente. Notas e comentários*, Lisbonne, 1931.

514 Manuel Marques Braga, « Gil Vicente e a sociedade do seu tempo », *A evolução e o espírito do teatro em Portugal*, Lisbonne, O Século, 1947.

515 Laurence Keates, *The Court Theatre of Gil Vicente*, thèse pour l'université de Birmingham, 1959.

516 I. S. Révah, « La *comédia* dans l'œuvre de Gil Vicente », *Études portugaises*, III, *op. cit.*, p. 33.

517 I. S. Révah, « L'attribution du "Jubilé d'Amours" à Gil Vicente », *Bulletin d'Études portugaises*, tome XII, 1948, p. 273-278.

518 I. S. Révah, « Édition critique du "romance" de don Duardos et Flérida », *Bulletin d'Histoire du théâtre portugais*, tome II, 1951, p. 107-139.

519 I. S. Révah, « Quelques mots du lexique de Gil Vicente », *Filologia Romanza*, II, 1956, p. 314-323.

> l'enthousiasme récent pour l'Italie ; enfin l'exotisme favorisé par les grandes découvertes et aboutissant, dans le domaine scientifique et littéraire, à une émancipation qui ne va pas jusqu'à l'esprit de libre examen et que vient trop vite arrêter la Contre-réforme. Aucun écrivain, parmi les plus célèbres, n'incarne exclusivement chacune de ces tendances. Il n'y a pas comme chez nous de scission, de rupture entre le présent et le passé[520].

Les possibilités de provenance étant multiples, les publications de cette première période se focalisent sur celles qui se situent à la cour du Portugal[521], dans le théâtre ibérique[522] et dans les traditions populaires du Portugal[523]. Il existe également des parallèles avec les productions françaises et internationales de son époque :

> Une scène justement célèbre, le dialogue entre *Todo o mundo* et *Ninguem*, dans l'*auto da Lusitânia*, témoigne de cette influence réciproque des littératures et, chez l'auteur, d'un sens aigu de l'actualité. Madame Michaëlis de Vasconcellos a indiqué les rapprochements qui s'imposent avec *Tout le monde* et *Chacun* des Français, *El mundo* et *No Nadie* des Espagnols, *Somebody* et *Nobody* des Anglais, *Nemo* d'Ulrich de Hutten, *Herr Omnes* de Luther, *Niemand* d'Holbein. M. Cohen complète cette liste par l'*Everyman* anglais et l'*Elcherlijk* flamand[524].

L'étude du théâtre de Gil Vicente se développe par l'analyse du point de vue du contenu sémantique et herméneutique de certains autos. C'est toujours sur un auto en particulier que va porter l'étude, comme celui de *Auto de la Sibila Casandra*[525], ou de *Barca da Glória*[526], ou de *Comédia de Rubena*, dont les innovations théâtrales sont manifestes : « pour la première fois dans le théâtre de l'époque, un accouchement sur scène nous rappelle le peu de distance qui sépare une vie et une mort »[527].

Des centres d'intérêt convergent et suscitent un intérêt mutuel. Ainsi Pierre David et Georges le Gentil se sont tous deux intéressés à *Auto da Cananeia*. Le premier, dans

---

520 Georges Le Gentil, *La littérature portugaise*, Paris, Armand Colin, 1995, p. 42.

521 Claude-Henri Frèches, « Origines et tendances du théâtre de Gil Vicente », « les épigones de Gil Vicente », « Le théâtre érudit de la langue vulgaire », *Le théâtre néo-latin au Portugal (1550-1745)*, Paris, Librairie A.G. Nizet, 1964. Articles respectivement p. 24-50, p. 51-68, p. 69-91.

522 Leif Sletsjøe, « L'évolution du théâtre dans la Péninsule Ibérique et l'œuvre dramatique de Gil Vicente », *Revue Romane, VII*, 1973, p. 272-285.

523 Pierre Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen-Âge. I. Les thèmes et les genres*, Rennes, Plihon, 1949.

524 Georges Le Gentil, « Les thèmes de Gil Vicente dans les moralités, sotties et farces françaises », *Hommage à Ernest Martinenche*, Paris, D'Artrey, 1939, p. 157. D'autres cas de comparaison sont mentionnés comme celui du thème de l'adultère : « Dans *Inês Pereira* et dans l'*auto da India*, on bafoue les maris trompés avec autant de désinvolture que dans *Le poulier* ou *Naudet* », p. 166.

525 I. S. Révah, « L'*Auto de la Sibylle Cassandre* de Gil Vicente », *Hispanic Review*, *op. cit.*, p. 167-193.

526 Pierre David, « Notes sur deux motifs introduits par Gil Vicente dans l'*Auto da embarcação da Glória* », *Bulletin des Études Portugaises*, tome X, 1946, p. 189-203.

527 Yvonne David-Peyre, « *La Comedia de Rubena*. Une pièce insolite de Gil Vicente ». *Bulletin des Études Portugaises*, tome XXXII, 1971, p. 26.

« L'"Auto de la Cananéenne" de Gil Vicente et sa place dans l'année liturgique »[528], le second dans « La "Cananeia" de Gil Vicente et les mystères français »[529]. Marcel Bataillon s'est également penché sur cet auto et ses sources en indiquant que Gil Vicente a lu « la méditation de Savonarole, et ne l'oublia pas. Peut-être n'était-elle pas tout à fait absente de son esprit quand il composa en 1534 l'*Auto da Cananea*, à la requête de Dona Violante »[530].

L'exemple le plus significatif reste celui de l'étude du personnage du diable s'exprimant en picard dans *Auto das Fadas*. L'emploi d'un idiome se rapportant à une région française a logiquement interrogé les francophones. En tenant compte de leurs origines géographiques, il tombe sous le sens que cet élément linguistique intrigue et fasse l'objet d'une attention particulière. Cinq universitaires ont étudié ce cas de figure particulier[531]. Malgré quelques divergences, leurs conclusions correspondent au compte rendu d'Henri Roussel :

> Je me rallierais volontiers à l'hypothèse d'un texte copié par l'auteur d'après un manuscrit qui, comme c'est le cas fréquemment, offrait un mélange de formes françaises et de formes picardes[532]. Ainsi s'expliquerait aisément que dans *gessa venu* (v. 237) (si l'on doit comprendre « j'ai ça venu ») on ait bien un emploi caractéristique du picard, (*avoir* avec le verbe *aller*), mais que la forme de l'adverbe soit française au lieu du picard « cha »[533].

I.2 Continuité en France

La deuxième période des études concernant Gil Vicente s'étend sur une période allant du milieu des années 1970 jusqu'au début des années 1990. Elle est liée au retour des

528 David Pierre, *Bulletin d'Études portugaises*, tome XII, 1948, p. 265-272.

529 Georges Le Gentil, *Bulletin Hispanique*, tome L, 1948, p. 353-369.

530 Marcel Bataillon, « Une source de Gil Vicente et de Montemôr : la Méditation de Savonarole sur le *Miserere* », *Études sur le Portugal au temps de l'humanisme*, Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, 1952, p. 201.

531 Conférer les articles de Jean Girodon, « Le Diable picard dans l'*Auto das Fadas* », *Bulletin des Études Portugaises*, tome XIV, 1950, p. 246-270, Pierre Groult, « Le Diable picard de Gil Vicente », *Bulletin des Études Portugaises*, tome XVI, 1950, p. 79-95, Pierre Hourcade, « Le Dialecte picard chez Gil Vicente », *Bulletin des Études Portugaises*, tome XIV, 1950, p. 221-222, Paul Teyssier, « Essai d'explication du passage en picard de l'*Auto das Fadas* de Gil Vicente », *Bulletin des Études Portugaises*, tome XIV, 1950, p. 223-245, Jacqueline Picoche, « Un diable portugais parle picard », in *Source picarde. Hommage à René Debrie*, J.-M. Eloy, M. Crampon et P. Pauchet (org.), Centre d'Études Picardes de l'Université de Picardie Jules Verne, XLV, Amiens, Colombel, 1992, p. 207-216.

532 Ce texte aurait sans doute été amené par les voies maritimes. Paul Teyssier propose l'hypothèse de l'arrivée du texte picard par ce moyen car « des relations fréquentes existaient entre la capitale portugaise et le port de Dieppe », p. 245 et que « si Gil Vicente avait quelque teinture de français (ce qui n'est pas certain), il devait être bien incapable de savoir le picard », dans « Essai d'explication du passage en picard de l'*Auto das Fadas* de Gil Vicente », *Bulletin des Études Portugaises*, tome XIV, *op.c cit.*, p. 244.

533 Henri Roussel, « Comptes rendus », *Revue du Nord*, tome 37, numéro 145, janvier-mars 1955, p. 90.

universitaires français et vicentistes, en l'occurrence ceux de Teyssier et de Frèches. Cette période correspond à leur plus abondante période de publications[534]. L'essor des études portugaises dans le milieu universitaire a permis à des lusophones de s'intéresser au théâtre de Gil Vicente[535]. Toutefois, le nombre de publications concernant le Plaute portugais est moindre que celui de la première période. Aucun ouvrage entièrement consacré à cet auteur n'est publié. Il s'agit pour la plupart des cas d'articles scientifiques.

Néanmoins la variété des supports de diffusion s'élargit en comparaison à la première période. Si la majorité des articles paraissent au sein de revues spécialisées, comme *Bulletin des Études Portugaises et Brésiliennes* ou *Arquivos do Centro Cultural Português* de Paris, ou sont des publications d'actes de colloques, une nouvelle entité de diffusion entre en scène : la fondation Calouste Gulbenkian. Ouverte le 3 mai 1965, elle a pour but de promouvoir la culture portugaise, entre autres fonctions[536]. Que ce soit par le biais de conférences, de représentations et de présentations, les archives de la fondation ont, presque chaque année depuis 1970, recensées une entrée concernant Gil Vicente[537].

534 Des travaux concernant Gil Vicente ont été effectués en France quelques années auparavant, principalement dans les années 1960. Il s'agit majoritairement de l'édition critique d'un auto dans le cadre d'études universitaires. Ces travaux d'étudiants n'ont pas pu être consultés. Il est impossible de savoir la manière avec laquelle ils ont travaillé, avec quels vicentistes ils auraient pu être en relation, et s'ils se sont rendus au Portugal dans le cadre de leurs recherches. La liste des travaux est la suivante, par ordre chronologique :
_GUILLEMOT Simone, *Contribution au glossaire de la langue de Gil Vicente : lettre C*, Mémoire D.E.S., Université de Paris, 1962.
_AMIS Dominique, *Édition critique du Triunfo do Inverno de Gil Vicente*, Mémoire D.E.S, Université de Paris, 1966.
_CALS Claude, *Édition critique de la farce de Gil Vicente Quem tem farelos ?*, Mémoire de maîtrise, Université de Paris, 1966.
_GIMENEZ Josyane, *Édition critique de La Fragoa d'Amor de Gil Vicente*, Mémoire D.E.S, Université de Paris, 1966.
_MARTY Claude, *Édition critique de l'Auto dos fisicos de Gil Vicente*, Mémoire de maîtrise, Université de Paris, 1966.
_RAYNAL-SOLERES Michèle, *Édition critique de l'Auto de Amadìs de Gaula de Gil Vicente*, Mémoire de maîtrise, Université de Paris, 1967.
_BRUSSET Claude, *Édition critique de la pièce de Gil Vicente Don Duardos*, Mémoire de maîtrise, Université de Paris, 1968.
_PASCAL Marie, *Les Personnages espagnols dans le théâtre de Gil Vicente*, Mémoire TER, Université de Bordeaux 3, 1972.
_ALMEIDA Teresa Maria de, *Problemas de encenação no teatro de Gil Vicente*, Mémoire de maîtrise, Université de Paris III, 1976.

535 Vu les travaux menés sur Gil Vicente, il est plus que probable qu'il fut enseigné à l'université. Toutefois l'absence de plaquettes de cours ou d'archives à ce sujet ne permet pas d'affirmer cette hypothèse.

536 Se référer au site de la fondation. url : https://gulbenkian.pt/paris/fondation/qui-sommes-nous/.

537 Les références sont indiquées dans l'annexe *Publications vicentines à la fondation Calouste Gulbenkian (1969-2005)*. 2005 est la dernière année durant laquelle la fondation a édité ses archives. Les articles faisant mention de Gil Vicente sont référencés, quel qu'en soit la langue de publication.

La grande majorité des écrits relatifs à Gil Vicente concernent l'examen d'un auto[538] ou d'un thème récurrent dans son théâtre[539]. La diversité des autos de *Copilaçam* rend ardu un examen dans son ensemble, comme c'est le cas avec *Auto do Triunfo do Inverno* : « le *Triomphe de l'HIver* est une œuvre complexe, qui échappe à toutes classifications »[540]. C'est une hyper-focalisation du théâtre qui est effectuée durant cette période. Certains autos ressortent davantage dans les analyses comme *Auto da Barca do Inferno* ou *Farsa de Inês Pereira*. Cependant les travaux ne s'appuient à aucun moment sur les traductions existantes et privilégient l'examen du texte en version originale.

Paul Teyssier est le vicentiste le plus actif durant cette période[541]. Sa démarche principale réside dans le développement de l'attrait pour Gil Vicente en France. Il multiplie les possibilités de se trouver en présence d'une œuvre de l'auteur. Ses traductions ont permis de le situer dans la littérature lusophone et ibérique. Afin d'élargir ce public, il milite pour une nouvelle édition des œuvres de Gil Vicente :

> Quel type de public veut-on atteindre ?
> Il s'agit d'un *très large public*. […] Cette édition doit intéresser le grand public du Portugal, et aussi celui du Brésil et du reste du monde lusophone. Elle doit pouvoir également être lue par un public international.
> Donc l'édition devra être *facile à lire* […]. Mais cette édition devra en même temps être scientifiquement satisfaisante. Donc : aucune « modernisation » qui serait infidèle à tout ce qui, dans le texte, est caractéristique de la langue du temps. En outre, cette édition devra comporter des introductions, notes explicatives et glossaires[542].

L'aspect prioritaire de son travail est de mettre en avant la culture lusophone. Face au bilinguisme de l'auteur il ajoute : « Un problème particulier se pose au sujet de la partie écrite en espagnol. Il faudra évidemment la publier. Mais : faudrait-il la *traduire en portugais* ? C'est un problème à examiner »[543]. Cette envie d'exposer davantage ce que la littérature portugaise possède est au cœur des études vicentines. En dehors de l'époque

538 Dominique Reyre, « La mystérieuse identité d'un personnage de Gil Vicente : Mofina Mendes », *Bulletin des Études Portugaises et Brésiliennes*, Nouvelle Série, tome XXXIX-XL, 1978-1979, p. 13-18.
539 Françoise Massa, « L'écuyer chez Gil Vicente et ses frères en misère », *Nouvelles Études Luso-Brésiliennes*, tome IX, 1973, p. 11-28.
540 Paul Teyssier, *Le Triomphe de l'Hiver*, dossier établi par Paul Teyssier, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1995, p. 2.
541 En plus des travaux publiés, il faut y ajouter son travail traductologique ainsi que les recherches, mémoires et thèses concernant Gil Vicente, dont il fut le directeur.
542 Paul Teyssier,« Normes pour une édition critique des œuvres de Gil Vicente », in *Critique Textuelle Portugaise*, Centre Culturel Portugais (org.), Actes du Colloque, 20-24 octobre 1981, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Paris, 1986, p. 123-124.
543 *Ibid.*, p. 124.

moderne, le théâtre portugais n'a que Gil Vicente pour principal représentant. Les spécificités du théâtre de ce dramaturge et les innovations qu'il propose pour son époque sont les principaux centres d'investigation. Il permet de mettre en avant la richesse de la littérature portugaise qui commence à arriver sur le territoire français. Le lecteur a besoin d'une contextualisation qui lui offre une meilleure lecture et compréhension du texte théâtral :

> Il est en effet nécessaire que les nombreuses œuvres qui nous sont restées fassent l'objet d'éditions critiques avec introduction, notes, index, etc. D'autre part il faudrait rechercher tous les témoignages d'archives qui peuvent exister sur ce théâtre populaire[544].

La compréhension du terme populaire s'entend dans le « sens où "populaire" s'oppose à "savant" »[545] : Gil Vicente étant très souvent associé comme un homme du peuple et proche de celui-ci.

Définir ce qui constitue l'essence d'un auto de Gil Vicente devient le moteur des recherches publiées. En permettant d'en expliciter les rouages, il en résulte que la compréhension du théâtre vicentin et des éléments positionnés à l'intérieur du texte seront moins obscurs. Le théâtre de Gil Vicente doit être défini à sa base, à ce qui le constitue :

> Or Gil Vicente et ses successeurs excellent dans l'acte court, à l'intrigue simple, prétexte à des scènes vivantes et satiriques. Une telle formule implique une schématisation des caractères, la concentration du sujet autour d'un fait élémentaire. Gil Vicente a plutôt tiré ses œuvres vers le sketch et la revue, même si, souvent le symbole philosophique et religieux anime l'ensemble de l'œuvre et interdit de ne jamais la considérer comme une œuvre mineure[546].

Face à un nouveau public, la recontextualisation de l'œuvre peut s'avérer nécessaire, d'autant plus que le théâtre portugais subit une mutation avec l'arrivée de Gil Vicente et que les représentations diffèrent de celles d'aujourd'hui :

> Essayons d'imaginer les choses concrètement : une grande salle du plais d'Evora ; à une extrémité de la salle, une estrade où sont assises les personnes royales, et, sur des coussins, les dames de la reine ; en demi-cercle, autour de l'estrade, la foule des courtisans ; à l'autre extrémité, l'espace réservé aux acteurs. Ceux-ci joueront de plan-

544 Paul Teyssier, « Théâtre de cour, théâtre aristocratique, théâtre populaire », in *Théâtre de cour, théâtre de ville, théâtre de rue. Actes du colloque international, 26-27-28 novembre 1998, Maison de la Recherche, Université de Lille 3 et Villa Mont-Noir*, *op. cit.*, p. 161.

545 Paul Teyssier, « Le Théâtre populaire portugais après Gil Vicente : quelques travaux imprimés et inédits », *Bulletin des Études Portugaises et Brésiliennes*, tome XLIV-XLV, 1983-1985, p. 2.

546 Roger Bismut, « Molière et D. Francisco de Melo », *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*, vol. V, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1973, p. 204.

pied, aucun rideau ne les sépare du public, pas le moindre décor, et, pour tout accessoire, une chaise.

Par une porte du fond, entre Frei Paço, plaisamment attifé, avec bonnet de velours, gants, épée dorée, et minaudant. Encore seul sur scène, il faut bien se présenter[547].

Certains éléments présents dans les autos peuvent susciter et renvoyer à une interprétation différente de celle de l'époque de Gil Vicente. Un cas notable est celui de la représentation des personnages d'autres ethnies, comme ceux d'origine africaine[548]. Dans l'auto *A frágua de amor*, le personnage de couleur noire souhaite devenir blanc afin d'échapper à sa condition actuelle. Se rendant compte que son vœu le dessert, car il conserve l'accent et le phrasé de son pays d'origine, il décidera de revenir à sa nature originelle, s'interrogeant sur le bien fondé de son vœu :

E aqui perna branco he,
Mas a mi fala guiné:
Se a mi negro falai,
a mi branco para que?[549]

Tous les personnages qui défileront dans cet auto, qu'ils soient allégoriques ou non, auront la même réaction que cet homme et ne trouveront pas la satisfaction dans la réalisation de leurs souhaits.

Un autre cas de figure concerne l'auto *Pranto de Maria Parda*, dont le destin de la protagoniste met à mal l'image des métis :

Les Métisses sont systématiquement décrites comme étant non seulement des putains mais aussi des soûlardes. Comment ne pas voir le lien avec cette Maria Parda de Gil Vicente ?[550]

La mise du texte théâtral dans le contexte de l'époque, mais surtout du cadre dans lequel Gil Vicente utilise ce type de personnage permet d'éviter tout amalgame. Il faut également prendre en compte les conditions d'écriture, ainsi que les mentalités de la cour au

547 Jean Girodon, « À propos d'un *auto* de Gil Vicente, *Romagem de agravados* », *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. XV, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1980, p. 545.

548 André Belo, « Language as a Second Skin: The Representation of Black Africans in Portuguese Theatre (Fifteenth to Early-Seventeenth Centuries) », *Renaissance and Reformation*, Toronto, University of Toronto Press, 2013, p. 3-30. url : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01319117/document.

549 Gil Vicente, *Obras completas*, 4e édition, Lisbonne, Livraria Sá da Costa, 1971, p. 116.

550 Alfredo Margarido, « Les afro-américains et les africains dans les poésies de langue portugaise (XVII-XIX siècles) », *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*, vol. XIV, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1979, p. 333.

XVI[e] siècle. D'autant plus qu'il n'y a pas de stigmatisation envers une catégorie de population dans les autos : les personnages du théâtre vicentin sont pour la plupart des types[551] et leurs caractéristiques donnent à rire, ce qui est le but premier de la farce ou de la comédie :

> Il ne convient pas, à son sujet [celui du nègre], de parler de racisme portugais, mais de le considérer comme un personnage bouffon, apparenté au diable par sa noirceur et doté de ses défauts, sans doute fort généralisés et peut-être à tort, qui se manifestent dans l'imagerie populaire[552].

Les intentions qui pourraient lui être prêtées doivent correspondre à celle de son époque. Gil Vicente est avant tout un homme de son temps : ses pièces s'adressent au public de la cour et n'avaient pas pour but premier d'être pérennes[553]. Le divertissement était au cœur des préoccupations de ses autos, qu'ils aillent du comique au religieux :

> La Barque de l'Enfer s'adresse précisément à un public qui est directement engagé dans cette immense aventure de Découverte et de Conquête (…). Gil Vicente leur apporte à la fois un divertissement et un enseignement moral destiné à les fortifier dans l'entreprise à laquelle ils se sont voués corps et âmes[554].

Les époques et lieux de réflexion induisent de nouvelles manières d'approfondir le théâtre vicentin. Les connaissances préalables d'un vicentiste vont favoriser certains axes de recherche. Rapprocher les éléments du théâtre vicentin avec sa culture fait sens et permet de déboucher sur un élargissement intellectuel concernant son œuvre. C'est ce qui produit avec les recherches en France. Les liens entre le lieu géographique où se situe les recherches, la nationalité du chercheur et le thème étudié, permettent d'établir de nouvelles corrélations entre la culture du dramaturge, la culture française et la circulation artistique et culturelle en Europe au Moyen-Âge[555]. Danièle Becker avance ces hypothèses :

---

551 La définition du type correspond à celle donnée par Paul Zumthor :« Un type sera ici tout élément "d'écriture" à la fois structuré et polyvalent, c'est-à-dire comportant des relations fonctionnelles entre ses parties, et réutilisable, indéfiniment, dans des contextes différents », dans *Essai de poétique médiévale*, Paris, Collection Poétique, Seuil, 1972, p. 82.

552 Claude-Henri Frèches, « O Clérigo da Beira, source d'informations », *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*, vol. XIX, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1983, p. 514.

553 Ce n'est que vers la fin de la carrière de Gil Vicente que le roi João III commande une édition manuscrite des autos du dramaturge.

554 Pierre Blasco, « La Barque de l'Enfer de Gil Vicente comme miroir d'une mentalité », in *Estudos portugueses : Homenagem a Luciana Stegagno Picchio. Série especial : Memória e Sociedade*, Francisco Bethencourt et Diogo Ramada Curto (dir.), Lisbonne, DIFEL, 1993, p. 346.

555 Le même phénomène apparaît dans d'autres pays comme en Angleterre : « Pareil tour d'imagination critique a poussé un historien anglais, M. Aubrey Bell, à dire que Gil Vicente ressemble à ce que Shakespeare aurait été s'il était né au XV[e] siècle. Le même critique admet que Gil Vicente eût pu figurer parmi les lectures de Shakespeare, rapproche le naufrage du *Triomphe de l'Hiver* de la scène initiale de *La Tempête* où passe le

> On connaît l'influence française qui s'est exercée au Portugal […]. Elle est présente chez Gil Vicente dans des pièces musicales, plus contemporaines et profanes, dites « à la française ». […]. L'*Auto da Fé* appartient encore à l'ancienne tradition ecclésiale : il s'agit d'une Invention qui interrompt la solennité des Matines de Noël, dont la décoration est à la française. […] La surprise est de taille : il s'agit d'une enselada, c'est-à-dire d'une fricassée de France ! Si la circulation de la musique française, en terres ibériques, et même franco-flamande est bien réelle, la « fricassée » constitue cependant une exception luxueuse : il y en a deux exemples dans le chansonnier de la Colombine de Séville[556].

L'auto de Gil Vicente le plus étudié durant cette deuxième période est *Farsa de Inês Pereira*. Cinq universitaires ont publié à ce sujet. Parmi les différents types de compositions des autos, les farces et les comédies sont davantage étudiées. Ces deux genres possèdent la qualité d'exercer un jeu sur et en dehors de la scène, dans lequel le spectateur est actif dans sa perception de l'auto[557]. Les éléments farcesques permettent une interaction plus simple avec le lectorat d'aujourd'hui, permise principalement par le rire[558] et les équivoques[559], en comparaison avec le caractère religieux que revêtent les autos sacramentaux, moins enclins à ce jeu avec le public. Avec le mari portant sa femme et l'amenant voir un ermite, tandis qu'elle entonne un chant allusif sur l'infidélité, le final de *Farsa de Inês Pereira* marque le moment le plus fort de l'auto[560], c'est durant toute l'intrigue que le spectateur et le lecteur sont de connivence avec ce qui se trame sur scène, pour ce qui est considéré comme l'un des autos les plus aboutis de Gil Vicente :

---

souvenir de Falstaff ». Conférer le chapitre de Vitorino Nemésio, « La forêt d'illusions : Gil Vicente annonce Molière », *Études portugaises. Gil Vicente,Herculano, Antero de Quental. Le symbolisme*, Lisbonne, Instituto para a Alta Cultura. Lisbonne, 1938, p .7-8.

556 Danièle Becker, « De la musique dans le théâtre religieux de Gil Vicente », *Arquivos do Centro Cultural* Português, Paris, vol. XXIII [*Homenagem a Paul Teyssier*], Fondation Calouste Gulbenkian, 1987, p. 468-469.

557 Pierre Blasco, « La *Farce de Inês Pereira* : l'analyse du texte au service de l'histoire des mentalités », *Taira*, vol. 3, 1991, p. 21-43.

558 En comparaison avec la comédie, autre catégorie des autos provoquant le rire, « la face serait alors une machine pure tandis que la comédie s'en distingue par le ressort intérieur qui régit le personnage. La farce serait donc une "machine à rire" » explique Élisabeth Lalou dans son compte-rendu « Histoire littéraire, compte-rendu de l'article de Bernadette Rey-Flaud, *La farce ou la machine à rire. Théorie d'un genre dramatique. 1450-1550*, Genève, Droz, 1984 », *Bibliothèque de l'École des Chartes. Revue d'érudition*, vol. 144, Paris, Droz, 1986, p. 411.

559 « La farce aime jouer sur les équivoques du langage, de préférence obscènes, au point que certaines farces ne sont qu'une métaphore sexuelle en action », Pierre Henry Bornecque, *Les procédés comiques au théâtre*, Paris, Panthéon, 1995, p. 53.

560 Lire à ce sujet les articles de Roger Bismut, « Note vicentine : sur l'épisode final de *Auto de Inês Pereira* », *Bulletin des Études Portugaises et Brésiliennes*, Nouvelle Série, tome XXXV-XXXVI, 1974-1975, p. 247-251, et de Claude-Henri Frèches, « Le dénouement de la *Farce d'Inês Pereira* », *Cahier d'études romanes*, n° 7, 1982, p. 103-106.

> Tout au long de la farce, le spectateur est conscient de la duplicité. Par rapport aux personnages de la pièce qui ne la connaissent pas et en seront les victimes, il est un confident privilégié, grâce aux multiples apartés […]. Il s'établit une complicité entre la salle et les meneurs de jeu, aux dépens des victimes de la duplicité[561].

I.3 Les successeurs de Paul Teyssier : Olinda Kleiman et Maria José Palla

Sur les cinq thèses dirigées par Paul Teyssier, trois portent sur Gil Vicente : *Le vocabulaire de la vie sociale dans l'œuvre de Gil Vicente*, par Fattoh Amoi, *Le vocabulaire du costume et de la toilette chez Gil Vicente*, par Maria José Palla[562] et *Richesse et pauvreté dans l'œuvre de Gil Vicente : expression et interprétation*, par Olinda Kleiman[563]. Les deux dernières thèses marquent les prémisses des nombreuses recherches effectuées par ces deux vicentistes. Elles se sont spécialisées dans le théâtre de Gil Vicente et en possèdent la production française la plus quantitative. Les avancées qu'elles ont réalisées dans les études vicentines expliquent que leurs productions soient analysées à part des autres publications des années 1990 à nos jours. Leurs principaux axes de recherches sont inédits et n'ont pas été étudiés par d'autres spécialistes de Gil Vicente auparavant. Cette période correspond à la troisième période des travaux vicentins.

Maria José Palla décide d'élargir l'horizon des études en s'intéressant à la représentation visuelle des personnages et à leurs costumes sur scène, travail qui demande de sortir de ce qu'offre le texte du dramaturge, car « as intenções puramente descritivas estão ausentes na obra de Gil Vicente. Com efeito, este autor não é um cronista, mas um homem de teatro »[564]. Sa thèse de doctorat fournit une étude littéraire et sociologique de l'œuvre ainsi que de la vie portugaise et sa représentation : « elle cherche à décrire une sémiologie du

561 Adrien Roig, « La Duplicité, fondement de la farce d'*Inês Pereira* de Gil Vicente », *Revista da Universidade de Coimbra*, tome XXX, 1983, p. 366.

562 Après avoir effectué son doctorat à l'Université de Paris Sorbonne et être restée quelques années en France, Maria José Palla retourne au Portugal où elle devient Professeure à Universidade Nova de Lisbonne ainsi que membre fondateur de Instituo de Estudos Medievais. La particularité de cette vicentiste est d'être diplômée en Histoire de l'Art par l'École du Louvre, ce qui influença sa méthodologie de travail et permit d'analyser Gil Vicente sous de nouvelles coutures.

563 Professeure à la Sorbonne Nouvelle, au département des Études Ibériques et Latino-Américaines, ses recherches sont actuellement moins axées sur le théâtre de Gil Vicente. Comme Maria José Palla, elle eut une production conséquente sur ce dramaturge en début de carrière, avant de se tourner vers de nouveaux sujets d'études.

564 Maria José Palla, *Do essencial e do supérfluo. Estudo lexical do traje e adornos em Gil Vicente*, Lisbonne, Estampa, 1992, p. 219.

vêtement et des accessoires et en cela, elle rejoint plutôt l'anthropologie historique »[565]. Les six chapitres en fournissent une image descriptive[566].

Le champ des études de cette vicentiste s'oriente vers de nouvelles disciplines. Elle est la première à intégrer Gil Vicente dans un ensemble pluridisciplinaire de manière régulière. Ce choix analytique s'explique par le besoin de chercher ailleurs les réponses que le texte théâtral ne peut fournir. Le théâtre de Gil Vicente étant proche du monde réel, par les thèmes mis en scène dans de nombreux autos et les situations à lesquelles sont confrontées les personnages, c'est vers la vie sociale et les représentations artistiques que les éléments de réponse vont se situer :

> La scène est un lieu où se croisent code social et convention théâtrale, et le spectateur est supposé déchiffrer s'il appartient à l'univers de ce code et de cette convention. […] à première vue, le spectateur doit identifier le personnage, quitte à découvrir éventuellement que l'apparence est trompeuse[567].

La bibliographie de Palla met en évidence deux thématiques de recherche : les représentations du théâtre de Gil Vicente, à travers la mise en scène vestimentaire ou du contexte historique, et la représentation de certains types de personnages, principalement les femmes, dans l'œuvre du dramaturge.

La représentation scénique est l'un des éléments majeurs qui fait défaut lors de la lecture des autos de Gil Vicente. Si le lecteur se plonge dans sa propre conception de la mise en scène, il peut se trouver en décalage par rapport à la représentation donnée au XVI^{e} siècle. Comme le suppute Maria José Palla :

> Le vêtement parle, assurément. Et le vocabulaire du vêtement interpelle la mémoire du lecteur, excite son imagination. Interroger ce vocabulaire chez l'auteur dramatique qu'est Gil Vicente, c'est donc tenter d'esquisser, à travers l'usage qu'il en est fait, ses intentions et ses manières, ses convictions, son regard sur le monde[568].

Le point de fixation de cette réflexion offre une nouvelle perspective dans l'analyse portée aux œuvres de Gil Vicente. Le texte théâtral de *Copilaçam* n'est pas assez fourni en

565 Jelle Koopmans, « Compte-rendu. Publications », *European Medieval Theater. Théâtre médiéval européen*, n°5, 1994, p. 40.

566 Divisée en six chapitres, la thèse brosse l'intégralité du vêtement et de la représentation en société d'un personnage : Inventaire et description du vêtement (I), les accessoires du vêtement (II), ornements et bijoux (III), les couleurs du vêtement (IV), les couleurs du corps humain (V), des poils et des cheveux (VI)

567 Maria José Palla, « Le discours du costume chez Gil Vicente », *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, vol. XIII, 2, 1995, p. 171.

568 *Ibid.*, p. 165.

didascalies ou autres indices extratextuels. L'ajout de cette dimension visuelle permet de mieux se figurer le moyen par lequel les personnages des autos s'inséraient dans l'imagerie collective de la cour. Souvent qualifié de vraisemblable[569], les travaux de Maria José Palla mettent en avant une conceptualisation plus aboutie du théâtre de Gil Vicente et des éléments artistiques qui l'englobent. Les us et coutumes, ainsi que les aliments, sont autant d'éléments figuratifs permettant une reconstitution imagée et plus véridique de la vie sur scène[570]. Le costume possède une signification. Il ajoute un degré supplémentaire de compréhension du sujet de l'auto, avant même le déroulé de l'action : « Le vêtement sert et il "parle", il se situe au croisement de l'individuel et du social, et relève donc à la fois du réel, de l'imaginaire et du symbolique »[571].

Ce travail presque encyclopédique permet de mieux façonner les hypothèses autour de l'imaginaire de Gil Vicente qui « rassemble tout un petit monde de personnages qui incarnent d'une certaine façon le monde réel »[572]. Dans la continuité de cette logique, l'étude du climat social autour des autos apparaît comme l'une des suites cohérentes de réflexion[573]. Les éléments historiques, entourant chaque représentation, ont été déjà étudiés par d'autres vicentistes et Palla se retrouve face à des conclusions identiques que celles de ces prédécesseurs : « Aucune pièce religieuse de Gil Vicente n'est si proche des mystères représentés à la même époque en Europe, et particulièrement en France »[574]. Elle cible néanmoins des possibilités d'extension des recherches sur ces sujets, sans malheureusement les avoir réalisés, comme en ce qui concerne l'auto *Diálogo da ressurreição* :

---

569 « Les personnages du théâtre de Gil Vicente paraissent si naturels qu'ils dégagent une profonde impression de parfaite autonomie. […] Il s'ensuit que l'œuvre est des plus réalistes, au point qu'elle devient, presque impersonnelle », Fattah Amoi, *Le vocabulaire de la vie sociale dans l'œuvre de Gil Vicente*, Thèse de doctorat, sous la direction de Paul Teyssier, Université de Paris IV, 1985, p. 78.

570 Se reporter à l'article de Maria José Palla : « Manger et boire au Portugal à la fin du Moyen-Âge – texte et image. », *Banquets et manières de table au Moyen-Âge,* Sénéfiance, vol. XXXVIII, Aix-en-Provence, CUERMA Université de Provence, 1996, p. 93-123..

571 *Ibid*.., p. 94.

572 Maria José Palla, « Images et conditions de la femme chez Gil Vicente : vieillesse et jeunesse », *La Femme* d*u XVIe siècle : actes du colloque du Puy-en-Velay (14 et 15 septembre 1992),* Puy-en-Velay, Imprimerie Départementale, 1993, p. 60.

573 Palla met en évidence qu'il n'est pas rare de trouver des personnages de la vie réelle dans des autos vicentins, soit sous leur propre nom, soit sous forme imagée voir parodique, comme avec le personnage de Cezília da Beira dans *Clérigo da Beira* : « Par exemple, il y eut à Lisbonne au XVIe siècle une femme qui s'appelait Cecilia et qui se donnait en spectacle. Elle était capable de moduler et varier sa voix.[…] Gil Vicente s'est donc inspiré d'un personnage réel. Réalité et fiction se rejoignent », dans : « La Sorcière et l'Entremetteuse dans le théâtre de Gil Vicente », *Théâtres et spectacles hier et aujourd'hui : Moyen-Âge et Renaissance. Actes du 115e congrès national des Sociétés Savantes (Avignon, 1990) : Section d'histoire médiévale et de philologie*, Paris, Éditions du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 1991, p. 173.

574 Maria José Palla, « "Le Silence est le bouclier de la sagesse" ; le *Diálogo da ressurreição* de Gil Vicente », *Farce and Farcical Elements*, Ludus, n° VI, Amsterdam / New-York, Rodopi, 2002, p. 143.

> Nous n'avons pas trouvé les sources de cette pièce, qui ne suit ni la Bible, ni l'Évangile de Nicomède, ni la *Vita Christi* de Ludolphe le Chartreux. Une remarque toutefois. Pareille recherche est fort estimable ; elle peut renseigner sur le mode de travail d'un auteur, sur son orientation, permettre de le rattacher à tel ou tel courant ou au contraire de le singulariser. […] Gil Vicente peut fort bien avoir *inventé*, au prix d'ailleurs de quelques anachronismes, la rencontre des rabbins et des centurions pour son dessein[575].

Après avoir achevé de définir l'habit dans le théâtre du dramaturge portugais, c'est au sein des autos que se situe le second axe de publications majeures de cette vicentiste, notamment sur le rôle de la femme[576]. La représentation féminine s'effectue souvent par rapport à sa fonction dans la société[577]. Elle matérialise une approche globalisante de la femme dans les autos vicentins, mettant en évidence une caractéristique commune dans la littérature farcesque et épique de cette époque :

> Cependant l'homme est mieux représenté que la femme, tant par la quantité des personnages que par leur traitement psychologique. On rencontre des héros masculins, mais peu de figures féminines sont vues sous une forme positive ou édifiante[578].

Mais un type de figure féminine va retenir son attention. Il s'agit de la sorcière et/ou de la magicienne et de la représentation inédite que le dramaturge portugais met en écriture : « Gil Vicente a été à notre connaissance le premier auteur portugais à représenter la sorcière dans la littérature non juridique »[579]. Le théâtre vicentin va être le moyen de mettre en avant ce

575 *Ibid.*, p. 148.

576 Il ne s'agit pas du seul type de personnage étudié par Palla. Cependant, c'est sur la représentation de la figure féminine que s'axe la majorité de ses recherches sur ce sujet. Des publications sur le personnage du fou ou *Parvo*, présent dans six autos de Gil Vicente, peuvent également être mentionnées, notamment dans les parallèles possibles avec les représentations du fou dans la littérature française, à l'époque de Gil Vicente. C'est par exemple le cas ici : « Le Parvo se rapproche du Sot français par plusieurs aspects. Comme lui, il est lié à la nature et à la terre, à un stade de "civilisation originelle", au côté de l'homme rustique, du vilain et de l'homme sauvage. Certainement influencé par le Sot du théâtre français, il s'appelle aussi Joane », dans « La Violence contenue du parvo vicentin », *La Violence dans le monde médiéval*, Sénéfiance, vol. XXXVI, Aix-en-Provence, Centre Universitaire d'Études et de Recherches Médiévales d'Aix, 1994, p. 365. Il s'agit d'un sujet qu'elle reprendra à d'autres occasions : « Le Parvo de Gil Vicente possède des similitudes avec le Sot français, celui de *Barca do Inferno* avec *Nef des Fous*. La circulation des images, les traductions, les discussions de cour, etc., peuvent expliquer les connaissances et les ressemblances établies par Gil Vicente », dans « Carnaval, *Parvos* et "Monde à l'Envers" chez Gil Vicente », in *Carnival and the Carnivalesque. The Fool, the Reformer, the Wildman, and Others in Early Modern Theatre,* Konrad Eisenbichler and Wim Hüsken (éd.), Amesterdam – Atlanta, GA, 1999, p. 168.

577 Michel Corneille, *Les femmes dans les farces de Gil Vicente : des types ou des personnages ?*, Thèse de doctorat, sous la direction de Françoise Massa, Rennes 2, 2003. Les différentes fonctions et les rôles des femmes dans les autos de Gil Vicente y sont référencés.

578 Maria José Palla, « Images littéraires de la femme dans l'œuvre de Gil Vicente. » *Latitudes*, *Cahiers Lusophones*, n°14, 2002, p. 25.

579 Maria José Palla, « La Sorcière et l'Entremetteuse dans le théâtre de Gil Vicente », *Théâtres et spectacles hier et aujourd'hui : Moyen-Âge et Renaissance. Actes du 115e congrès national des Sociétés Savantes*

type par le biais de nouveaux procédés. Que ce soit dans *Auto das fadas*, où la magie, se déroulant ordinairement dans un lieu privé, devient publique et interactive avec le public, ou dans *Comédia de Rubena* avec un passage « très insolite, à grand effet, car l'accouchement a lieu sur scène »[580], reprenant ici les conclusions de Yvonne David-Peyre[581].

Ce qui ressort des différents travaux permet de mettre en avant les innovations de Gil Vicente, par le biais de l'écriture dans la représentation du personnage féminin et dans son rôle sur scène. Si elle ne joue pas une héroïne, le contexte de l'époque ne s'y prêtant pas envers le public de la cour, la femme trouve une nouvelle consistance, dans l'affirmation d'un rôle entre réalité et fiction, là où l'imaginaire du public perd ses repères, tout en restant dans un univers vraisemblable. Ainsi « l'image qu'il nous en donne correspond à l'image littéraire que l'on trouve ailleurs en Europe et elle est liée au Carnaval et au monde à l'envers »[582].

Le thème de la femme et du carnaval est également l'un des thèmes de prédilection d'Olinda Kleiman dans ses études sur l'univers de Gil Vicente. Les deux vicentistes se rejoignent sur le thème de la femme, dans ce rôle qu'elle revêt, ainsi que dans la dimension héroïque qui ne lui est pas attribuée :

> Parmi ces topiques qui traversent les âges et une littérature que l'on est convenu de désigner comme « populaire », en dépit de l'engouement qu'elle a pu susciter dans les cours les plus fastueuses, celui de la vie dans l'espace domestique constitue l'occasion jubilatoire d'exhiber la femme dans son cadre « naturel » et dans ses humeurs excessives, en des temps où il était seyant pour elle de n'en pas avoir et à tout le moins de ne pas le montrer. Si en effet la farce aime à construire autour de la figure féminine un monde où celle-ci règne sans partage, ce sont surtout ses travers, invariablement les mêmes, qui la fascinent et qu'elle se complaît à donner en pâture au rire[583].

L'un des personnages féminins sur lequel Kleiman se focalise est celui de Maria, héroïne éponyme de *Pranto de Maria Parda*. Elle met en évidence ce qu'elle nomme « le pacte de connivence »[584], dans lequel le spectateur accepte de jouer le rôle de faux-dupe face au déroulé de l'intrigue et aux jeux, tant dans la mise en scène que dans l'écriture. Elle

---

(Avignon, 1990) : Section d'histoire médiévale et de philologie, *op. cit.*, p. 175.

580 *Ibid.*, p. 173.

581 Pierre David, « Notes sur deux motifs introduits par Gil Vicente dans l'*Auto da embarcação da Glória* », *Bulletin des Études Portugaises, op. cit.*, p. 189-203.

582 Maria José Palla, « Images du sabbat et figures des magiciennes dans l'œuvre de Gil Vicente », in *Le Sabbat des sorciers en Europe (XV-XVIIIe siècles). Colloque international E.N.S. Fontenay-Saint-Cloud 4-7 novembre 1992*, Nicole Jacques-Chaquin et Maxime Péraud (org.), Fontenay-Saint-Cloud, Éditions Jérôme Millon, 1993, p. 328.

583 Olinda Kleiman, « Broder les jours, tisser l'ennui. Figures de l'enfermement dans le théâtre vicentin », *Rapports hommes/femmes dans l'Europe moderne: Figures et paradoxes de l'enfermement*, *op. cit.*, s/p.

584 Olinda Kleiman, « Maria Parda : le vin des étoiles », *Quadrant*, n°13, 1996, p. 6.

démontre la multiple lecture de l'auto, dont l'une est graveleuse. Cela est possible par l'emploi de vocabulaire à double ou triple connotation[585]. Au travers de ce personnage haut en couleurs, la vicentiste redéfinit le principe de la farce dans le théâtre portugais du XVI[e] siècle, en décalant l'intrigue par un jeu sous-entendu entre l'auteur et le public par le biais du texte.

Les travaux de Kleiman se caractérisent par l'analyse renouvelée de ce qui avait été effectué concernant Gil Vicente, principalement sur le principe du « carnaval du langage dans le théâtre vicentin »[586], autorisant l'équivoque et les lectures à de multiples niveaux de compréhension :

> L'équivoque se rapporte plus nettement à un sujet, représenté par une parole. Toute parole est susceptible de nourrir l'équivoque, autrement dit les spéculations sur ce que veut dire l'émetteur. Plus complexe, souvent plus retorse, la parole littéraire s'ouvre selon une grande diversité de modalités à l'équivoque[587].

C'est tout un pan d'un nouvel angle de perception qui s'offre à la lecture des découvertes mises en lumières, et qui donnera ce commentaire de Paul Teyssier, au sujet de *Triunfo do Inverno* :

> Il faut bien un peu de gaudriole : il y a la scène étonnante du forgeron et de la boulangère dont la clarification a été faite par Olinda Kleiman[588], alors que moi je n'y avais rien compris pendant des années. Vous ne pouvez pas imaginer les obscénités qu'elle a découvert dans cette scène. Cette découverte va m'amener à ajouter un chapitre à ma thèse : le carnaval du langage sur ce sens où le langage des mots avait un double-sens[589].

Olinda Kleiman a permis une avancée majeure dans la compréhension d'un théâtre dont les limites semblaient être presque inamovibles. Faute de clés de déchiffrage, certaines conclusions menaient à ce que des passages de nombre d'autos resteraient imperméables à la compréhension d'un public moderne, comme le laisse entendre Paul Teyssier. Du fait que Gil Vicente se trouve en position isolée sur la scène littéraire portugaise, n'ayant pas d'équivalent en son temps, ni de successeur dramatique affilié, c'est par le biais de nouvelles hypothèses

585 *Ibid.*, p. 9-10.

586 Cette formulation se retrouve notamment dans des articles de Kleiman, Palla et Teyssier. Se reporter aux notes de bas de page 104 et 121, ainsi qu'à la citation de la note de bas de page 117.

587 Alain Trouve, « Équivoque littéraire et contrat de lecture », *Carnets*, n° 2, janvier 2010, p. 6.

588 La clarification d'Olinda Kleiman concernant cette nouvelle lecture de la scène est située dans : « De la boulangère et du forgeron : un exemple de langue érotique dans l'œuvre de Gil Vicente », *Quadrant*, n° 12, *op. cit.*, p. 35-56.

589 Propos tenus lors d'une conférence de présentation des traductions de Gil Vicente, donnée le 27 février 1997 à la Fondation Calouste Gulbenkian de Paris. Les orateurs en étaient : Paul Teyssier, Olinda Kleiman et Anne-Marie Quint.

que peuvent se dégager d'autres moyens d'intelligibilité des autos confrontés au texte et à sa possible compréhension. Le caractère majeur mis en perspective par cette vicentiste concerne tout le catalogue érotique qui se cache derrière le texte brut :

> Les pages que l'on va découvrir proposent une lecture originale du théâtre vicentin. […] Ce travail n'offre rien de plus qu'une interprétation dont il y a fort à parier qu'elle était à la portée de tous les spectateurs, à l'époque où ces pièces virent le jour. Si originalité il y a, par conséquent, c'est uniquement pour le lecteur – le public – d'aujourd'hui. C'est pour lui, à vrai dire, que cet ouvrage vient ajouter, aux innombrables facettes, depuis longtemps reconnues aux autos du « père du théâtre lusitanien », une facette supplémentaire, fondée sur l'équivoque érotique. […] De toute évidence, un fossé culturel nous sépare des temps vicentins[590].

Les décalages temporels, contextuels et matériels sont autant d'éléments en faveur du public de Gil Vicente, en comparaison avec le lectorat français qui en est dépourvu. L'aspect novateur et unique, proposé par le théâtre vicentin, explique que des lectures possibles des autos ne font surface que tardivement.

Les premières recherches se sont focalisés sur différents domaines (linguistiques, éditions critiques, etc.) qu'il fallut exploiter de manière approfondie. Elles ont été les premiers jalons favorisant par la suite des réflexions nouvelles et différentes. La somme des travaux effectués durant les périodes précédentes a permis d'orienter les axes d'études sur des secteurs qui n'étaient pas à l'ordre du jour durant les prémices des analyses vicentines. La diversité des œuvres du dramaturge offre un réservoir de réflexions, permettant de comprendre cette absence de mentions de la dimension érotique et sexuelle chez Gil Vicente. Il faut également mettre en comparaison les époques de recherches sur le plan sociétal, notamment ce qui a trait à l'émancipation sexuelle engendrée par les mouvements sociaux autour de l'époque de mai 68 en France[591]. La somme de ces composants a modifié la perception envisageable envers un texte littéraire datant du Moyen-Âge. La culture et l'époque dans lesquels s'inscrit le vicentiste modifient sa vision du texte :

> Le texte littéraire est confronté à un public peu préparé à sa complexité ou disposant d'un capital culturel si éloigné de celui de l'écrivain qu'un autre texte se met immédiatement en place[592].

590 Olinda Kleiman, *Sous le masque de l'équivoque : le calembour érotique au service du rire dans le théâtre de Gil Vicente*, Mémoire présenté en vue de l'Habilitation à Diriger des Recherches, sous la direction de Marie-Hélène Piwnik, Université de Paris IV – Sorbonne Nouvelle, 1998, p. 4-5.

591 Michel Trebitsch, « Les années 68 », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 62, 1999, p. 141-146.

592 Pierre Bayard, « Préface », in *Le texte du lecteur*, Catherine Mazauric, Marie-José Fourtanier et Gérard Langlade (dir.), Bruxelles, éditions scientifiques internationales, 2011, p. 14.

Cette modification dans la lecture sur différents niveaux de déchiffrage est mise en évidence par Olinda Kleiman. Elle démontre ainsi que la lecture première du texte cache un ou plusieurs sens, spécialement lorsqu'il s'agit du rire, mis en adéquation avec le carnaval du langage :

> *Floresta de Enganos*. Entre autres savoureuses réjouissances, cette pièce porte sur des « tréteaux » une magistrale leçon de tamisage administrée par une Jeune Fille à un Juge Suprême du Royaume – « Justiça Mayor do Reino ». À cette nuance près que, ce que le public royal y voit, c'est bien la représentation de l'acte sexuel lui-même, pour sa plus grande jubilation. Que cette noble assistance soit très au fait de ce qui se joue sous ses yeux et de surcroît très à son aise devant ce spectacle obscène ne fait aucun doute. (…) Il paraît évident que l'anecdote comique est particulièrement connue des milieux aristocratiques, la circulation des nouvelles étant assurée de cour en cour[593].

Les recherches vicentines ayant commencé des siècles après le dernier auto du dramaturge, le fossé à combler afin de réunir tous les éléments ne peut s'effectuer que par strates. Additionnée aux compétences en littérature médiévale, la somme des travaux des multiples vicentistes a permis à Olinda Kleiman de déboucher sur des axes de recherches inédits. Elle recontextualise tout une partie du théâtre de Gil Vicente, particulièrement l'univers des farces et des comédies. Les apports modernes pour son époque expliquent également pourquoi cet aspect majeur de l'écriture vicentine ne put être amené à considération plus tôt :

> Gil Vicente ne fait que se situer dans une longue tradition. […] Il n'a donc rien inventé et n'est pas un créateur d'images érotiques. Mais l'intérêt du jeu n'est justement pas celui-là. Il est même autrement plus complexe. La virtuosité verbale se situe à un autre niveau, celui de la création littéraire, et singulièrement de la création d'un texte partition, riche de ses sens superposés et d'autant plus trompeur qu'il paraît transparent[594].

Sur les différents genres littéraires que constitue le théâtre de Gil Vicente, Olinda Kleiman s'est spécialisée dans l'étude du registre du rire. Cela s'effectue en partie par

593 Olinda Kleiman, « travestissements verbaux : le carnaval du langage dans le théâtre vicentin », in *La Fête dans le monde lusophone : le carnaval et son cortège*, Jacqueline Penjon (dir.), Paris, Cahier du CREPAL, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 145. Elle ajoute également sur ce sujet que : « L'artiste doit aussi savoir défier l'expectative et la compétence interprétative de son auditoire, déplacer le jeu sur le terrain de l'inattendu, faire en sorte que l'attente soit à la fois satisfaite, décalée, trompée et surpassée », p. 149.

594 Olinda Kleiman, *Sous le masque de l'équivoque : le calembour érotique au service du rire dans le théâtre de Gil Vicente*, Mémoire présenté en vue de l'Habilitation à Diriger des Recherches, *op. cit.*, p. 160-161.

l'explication linguistique, mais surtout par une recontextualisation des autos et la profondeur sémantique des tournures de phrase :

> L'effet comique est obtenu sciemment en jouant sur la double isotopie de l'ensemble des mots : on produit un contexte dans lequel les mots constitutifs reprennent leurs sens primaires tout en gardant le sens phraséologique de la locution[595].

Les perspectives de réflexion qu'elle propose apporte une nouvelle fraîcheur. La mise en avant de la réception du texte par le public lui a permis de mieux appréhender cette facette langagière encore non décelée. Gil Vicente est de manière évidente un personnage de la cour du roi. Il agit en alchimie avec celle-ci dans les divertissements qu'il propose :

> Le jeu consiste, pour le dramaturge virtuose, à produire un texte-partition, compréhensible à divers étages, en dissimulant habilement, de bout en bout, sous les milles voiles de l'équivoque, des gaudrioles que le public aura à charge d'élucider s'il veut accéder au rire, qui jaillira essentiellement du sens second. Or, dans le cas présent, la gaillardise perce même sous le discours d'évidence. Le discours crypté ne fait à vrai dire que la renforcer et marquer au sceau de l'érotisme tous les intervenants de l'*auto*[596].

Les résultats des recherches de la vicentiste permettent de suggérer la position du dramaturge portugais au sein de la cour du roi. Considéré comme un homme du peuple, Gil Vicente l'est souvent par les thèmes et les personnages qu'il emploie. Or il ne fait que combler les attentes et les présupposés requis par le monde de la farce envers un public dédié. Il est un homme de la cour dont les autos permettent d'assurer le divertissement lors de leurs représentations. C'est ce trait de caractère qui se décèle des analyses de Kleiman. Elle définit en arrière-plan la figure de l'auteur[597], ainsi que son rôle dans cette société de la cour. Le génie de l'écriture de Gil Vicente établit la farce et la comédie à un niveau jamais atteint auparavant dans le théâtre portugais. Le réservoir qu'il utilise pour ses compositions provient de la vie

595 Zvondo Nikodinovski, « L'humour linguistique basé sur les locutions phraséologiques », in *Langue, littérature et culture françaises en contexte francophone*, Zvonko Nikodinovski (éd.), Skopje, Agence Universitaire de la Francophonie, 2012, p. 154.

596 Olinda Kleiman, « Côté cour, côté rue … côté couvent : la *Farce d'Inês Pereira* de Gil Vicente », in *Théâtre de cour, théâtre de ville, théâtre de rue. Actes du colloque international, 26-27-28 novembre 1998, Maison de la Recherche, Université de Lille 3 et Villa Mont-Noir, op. cit.*, p. 169.

597 Une nouvelle facette de Gil Vicente surgit pour le lectorat français dans sa traduction de la carte de Santarém (26 janvier 1531). Se situant en dehors de son œuvre théâtrale, elle permet de figurer la tolérance et la position de Gil Vicente face aux croyances spirituelles d'une partie du clergé, dans « *Lettre que Gil Vicente adressa depuis Santarém au roi D. João, troisième du nom, alors que Son Altesse Royale se trouvait à Palmela, à propos du tremblement de terre qui advint le vingt-six janvier 1531* », Atlante : Revue d'Études Romanes, 1, automne 2014, p. 308-312.

quotidienne, majoritairement portugaise. Si de prime abord, cela peut insinuer une proximité avec le peuple, il s'agit, comme premier objectif, de déclencher le rire :

> Ce monde [celui de la farce], assurément inspiré de la réalité, puisqu'il y puise les situations quotidiennes et les rôles sociaux, ne doit cependant pas être tenu pour autre chose que ce qu'il est à l'évidence : un monde fictif, pour rire, un monde ludique, qui triche avec le réel, force à l'extrême le trait caricatural et exploite à l'envie le domaine du scabreux où il est sûr de trouver ses effets les plus burlesques[598].

Si la vie quotidienne a servi de base, les influences artistiques[599] et littéraires sont également de mise. Comme de nombreux vicentistes francophones, Olinda Kleiman a cherché les répercussions de la littérature française dans le théâtre de Gil Vicente. Il en résulte les conclusions suivantes, concernant l'auto *Floresta de Enganos* :

> Ainsi, la pièce dans son entier doit-elle sa thématique à la *Sottie des Trompeurs* [publié par Émile Picot en 1902], probablement représentée à Paris en 1530. […] L'ouverture de l'a*uto* et le prologue introductif aux autres scènes, tire son inspiration d'une moralité française du XVI° siècle – *Le dialogue du fol et du sage*[600].

I.4 Poursuite et essoufflement des études vicentines

La dernière période d'analyse prend naissance dans les années 1990 jusqu'à aujourd'hui. Il s'agit de la phase la plus quantitative, tant par la poursuite de travaux provenant d'universitaires des périodes précédentes, que par l'arrivée de nombreux chercheurs se penchant sur son théâtre. Cette période faste est le point d'orgue des études vicentistes, mais également celle qui verra le déclin brutal des travaux sur son sujet, avec une chute des parutions universitaires à la fin des années 2000.

En plus des thèses dirigées par Paul Teyssier, quatre doctorants ont choisi le dramaturge portugais comme sujet. Si celle de Michel Corneille se focalise sur le contenu des

598 Olinda Kleiman, « "¿Qué más India que vos ?":la *Farce de l'Inde* de Gil Vicente : dominante ludique ou visée édifiante ? », in *Vents du large : hommage à Georges Boisvert*, Jacqueline Penjon, Anne-Marie Quint (éd.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 101.

599 Maria José Palla en fait mention : « La farce *Velho da Horta*, farce sur l'amour d'un vieillard pour une jeune fille, qui rappelle les tableaux de Dürer, Cranach et Baldung Grien », *Théâtres et spectacles hier et aujourd'hui : Moyen-Âge et Renaissance. Actes du 115e congrès national des Sociétés Savantes (Avignon, 1990) : Section d'histoire médiévale et de philologie, op. cit.*, p. 172.

600 Olinda Kleiman, « La réélaboration de la 17e des *Cent nouvelles nouvelles* dans *Floresta de Enganos de Gil Vicente* », *Les Langues Néo-Latines*, n° 295, 1995, p. 34-35.

autos[601], la thèse de Cyril Mérique[602] et celle de Vladimir de Castro[603] intègrent le théâtre de Gil Vicente à de nouvelles thématiques. Il en est de même pour celle de Irley Machado[604], intitulée *Entre la croix et la plume : éléments médiévaux et vicentistes dans le théâtre de Ariano Suassana*. Elle démontre les ressemblances et comparaisons existantes entre le théâtre portugais du XVI^e^ siècle et l'écriture théâtrale de l'auteur brésilien du XX^e^ siècle, principalement par l'emploi similaire des figures religieuses et les composantes des trois autos des *Barcas*. Au final, ce sont des travaux linguistiques, thématiques ou comparés qui sont effectués, continuant d'ouvrir les possibilités d'analyse.

Ces trois axes sont également ceux qui caractérisent les publications à ce sujet : analyses spécifiques des autos, recherches sur les thèmes présents dans le théâtre vicentin, et parallèles littéraires.

Avec l'avancée des découvertes sur ce théâtre, les travaux des vicentistes précédents ont permis d'édifier une base stable sur laquelle reprendre des travaux menés. Si certaines hypothèses de la première période n'ont pas été avérées, suite à la confrontation avec d'autres idées, les certitudes concernant le Plaute portugais sont davantage structurées dans leurs énoncés au moment de débuter la quatrième période. Les émulations universitaires ont posé les strates successives du théâtre vicentin et de son interprétation, afin que le texte des autos ne soit pas l'unique socle pris en considération. Il s'agit de poursuivre ce qui a été affirmé. Ainsi, s'appuyant sur les travaux de Paul Teyssier dans le préambule de sa traduction *Le triomphe de l'Hiver & du Printemps*, Bernard Darbord poursuit l'étude linguistique de cet auto. S'il se réfère régulièrement aux travaux de Teyssier, il mentionne, entre autres, ceux de Carolina Michaëlis de Vasconcelos sur ce sujet. Son travail linguistique se positionne dans ce qui a été effectué, tout en enrichissant le résultat concernant le bilinguisme de cet auto. La conclusion de son article à ce sujet est :

> Sous une délicieuse apparence festive et souriante, la pièce de Gil Vicente, écrite au début du XVI^e^ siècle, nous plonge dans de graves questions linguistiques et socio-linguistiques.

601 Michel Corneille, *Les femmes dans les farces de Gil Vicente : des types ou des personnages ?*, *op. cit.*

602 Cyril Mérique, *L'évolution de la théâtralité dans les drames eucharistiques espagnols du XVI^e^ siècle*, thèse de doctorat, sous la direction de Françoise Cazal, Université Toulouse II – Le Mirail, 2011. Outre les nombreuses références au théâtre de Gil Vicente, c'est principalement *Auto de São Martinho* qui est référencé. Fait assez rare, l'auteur s'écarte des autos habituellement étudiés pour se consacrer sur une pièce dont aucune étude française ne s'est intéressée de façon détaillée.

603 Vladimir de Castro, *Argent et commerce dans l'œuvre de Gil Vicente*, thèse de doctorat, sous la direction de José da Silva, Université de Paris IV, 1996.

604 Irley Machado, *Entre la croix et la plume : éléments médiévaux et vicentistes dans le théâtre de Ariano Suassana*, thèse de doctorat, sous la direction de Jacqueline Penjon, Paris 3, 2003.

> […] Une forme poétique traditionnelle est-elle aussi belle quand elle se défait de sa langue d'origine ? Ainsi est dessinée une société bilingue, dont les langues signifient chacune une part de son destin. Dont les langues, somme toute assez proches, ne peuvent également laisser se compénétrer[605].

L'influence de Paul Teyssier dans les travaux vicentins est perceptible dans l'espace francophone. Il est un des piliers de la culture vicentine. Si ses publications se font rares à la fin de sa carrière[606], il ne cesse d'être lu et étudié par ceux qui travaillent sur ce pan de littérature. Il est un des premiers jalons pour qui s'intéresse scientifiquement à Gil Vicente. Ses productions sont fréquemment mentionnées dans les publications ayant trait au dramaturge. Les recherches actuelles gardent en mémoire les avancées préalables, afin de développer le sujet traité. Aucune publication ne provient *ex nihilo*, sans s'appuyer sur la publication d'un vicentiste. C'est par exemple le cas des publications concernant *Pranto de Maria Parda*. Que ce soit dans l'explication linguistique de Mariana Neves[607], ou lorsque Saulo Neiva travaille sur l'espace dans le théâtre de Gil Vicente, les références confirment cette affiliation aux travaux préliminaires. S'appuyant sur ceux-ci, Neiva peut ainsi affirmer au sujet des autos :

> Du point de vue de l'espace scénique, d'ailleurs, l'œuvre de Gil Vicente propose un large éventail de solutions qui, cependant, tiennent toujours compte, à la fois, des contraintes liées à l'espace théâtral et des solutions adoptées traditionnellement dans le théâtre médiéval[608].
> Enfin, par l'attribution à la verve libre de Maria Parda, Gil Vicente construit un espace scénique très riche en tant qu'élément de représentation de l'espace social et très dépouillé du point de vue des décors qu'il réclame[609].

Les publications ayant une thématique similaire est toujours de mise. C'est la part de Gil Vicente au sein de la publication qui évolue. Il peut soit être inclus dans une production générale, ou alors être le centre de l'étude. C'est le cas pour deux publications réunies dans l'ouvrage *Dieu et les dieux dans le théâtre de la Renaissance*. Si le dramaturge portugais est

605 Bernard Darbord, « Gil Vicente, *Triunfo do Inverno e do verão* (1529), le dialogue du castillan et du portugais à Lisbonne », in *Le choix du vulgaire : Espagne, France, Italie (XIII^e^- XVI^e^ siècle)*, *op. cit.*, p. 337.

606 Une seule est à son actif durant cette quatrième période. Elle mentionne Gil Vicente dans le cadre de son article « Le sens caché des noms propres », *Sigila*, n° 4, automne-hiver 1999, p. 83-97.

607 Mariana Neves, « La valeur du proverbe dans *Pranto de Maria Parda* de Gil Vicente », in *Les proverbes dans l'Europe des XVIème et XVIIème siècles : réalités et représentations : actes du colloque international organisé à Nancy (17-19 novembre 2011)*, Mary-Nelly Fouligny et Marie Roig Miranda (dir.), Nancy, Université de Lorraine, Europe XVI-XVII, vol. 18, 2013, p. 467-474.

608 Saulo Neiva, « Construction de l'espace scénique et représentation de l'espace social chez Gil Vicente », in *Construire l'espace au XVIe siècle*, Marie Viallon (dir.), Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2008, p. 97.

609 *Ibid.*, p. 102.

englobé dans l'analyse de Françoise Maurizi, s'intégrant dans la mouvance existante à ce sujet dans la péninsule ibérique[610], il n'en est pas de même pour l'article de Danièle Becker[611]. Son article retrace le suivi chronologique de nombreux autos de Gil Vicente, en les résumant et en dévoilant l'évolution de ce théâtre par le contexte historique[612] et littéraire[613]. En utilisant les travaux existants sur les autos, cette universitaire a pu travailler et aboutir à une nouvelle réflexion inédite sur le théâtre vicentin :

> Si dans ses débuts G. Vicente faisait encore appel aux figures mythologiques (*Auto des Quatre Saisons*) comme succédanés des esprits inférieurs, il les réservera ensuite aux pièces d'apparat et des festivités princières, souvent réduites à leur aspect comique. […] Son théâtre qui utilise les dieux mythologiques reste décoratif comme celui d'inspiration chevaleresque. Théâtre de féerie sans charge philosophique réelle sinon que ces dieux sont impuissants, livrés à eux-mêmes, sauf pour abuser et tromper les hommes crédules[614].

Cette période utilise des méthodologies déjà usitées. L'élargissement du théâtre de Gil Vicente à des concepts élargis se poursuit. Le dramaturge portugais sort un peu de sa position isolée dans laquelle il était au début de sa redécouverte. Les éléments de son théâtre sont dans l'air de son temps et si Gil Vicente est le seul auteur dramatique de son pays à avoir perduré, les connexions avec le reste de la littérature européenne sont constantes, comme l'emploi du personnage de la figure de la Sibylle dans *Auto da Sibila Cassandra* :

> Au-delà des liens avec le motif de la Sibylle, que nous allons analyser, c'est le fait que cette œuvre venait tout juste d'être traduite en espagnol par Alonso Hernández Alemán, et publiée à Séville en 1512, soit un an ou deux avant la première représentation de l'*auto* vicentin. D'après María Rosa Lida, cette traduction présentait un sous-titre où était mentionné l'épisode de la Sibylle, ce qui renforcerait encore plus le lien entre les deux

610 Françoise Maurizi, « Dieu et les dieux dans le théâtre castillan de la fin du XVe et le début du XVIe siècle », in *Dieu et les dieux dans le théâtre de la Renaissance*, Jean-Pierre Bordier, André Lascombes (éd.), Turnhout, Brepols Publisher, 2007, p. 623-634.

611 Danièle Becker, « Dieu, les dieux et la magie dans le théâtre de Gil Vicente », in *Dieu et les dieux dans le théâtre de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 49-70.

612 *Ibid*., Au sujet de l'écriture de *Auto da Feira* ayant lieu la même année que celle du sac de Rome par Charles Quint en 1527 : « Gil Vicente expose la situation de déchristianisation des gens simples, peu instruits de leur religion, mais désireux de ferveur et de dévotion, comme ces femmes qui font ce qu'elles peuvent pour être agréable à Notre-Dame […]. Les clercs ne font pas leur office, Rome non plus : une réforme disciplinaire s'impose. Telle est la leçon implicite de la pièce. Gil Vicente insinue aussi que la dévotion mariale et le *Salve Regina* à quoi se raccroche le peuple ne suffisent pas pour obtenir le salut », p. 64.

613 *Ibid*., Becker mentionne régulièrement les écrits des contemporains de Gil Vicente et de la possibilité qu'il ait pu les lire : « On ignore si Gil Vicente a eu en main les écrits d'Érasme, mais cette scène rappelle les présupposés de la Devotio Moderna qu'on retrouvera en 1527 chez Alonso de Valdés dans le *Lactancio* à propos du sac de Rome, ou encore dans le *Diálogo de Mercurio y Carón* », p. 57.

614 *Ibid.*, p. 68.

> œuvres (mais, apparemment, ce sous-titre n'apparaît qu'à partir de la deuxième édition de 1548, alors que Gil Vicente était déjà mort)[615].

Au fur et à mesure des publications, les liens entre Gil Vicente et la littérature s'étoffent, tout comme la relation entre son théâtre et la littérature française. Le caractère comique des autos, les intrigues de certaines pièces, ou l'emploi de certains types de personnages présents dans la littérature antique, laissent suggérer des liens avec des auteurs français du Moyen-Âge ou de la Renaissance. C'est le cas avec La Fontaine[616], lors du parallèle effectué entre le personnage de Perrette dans *La laitière et le pot au lait* et le personnage éponyme de *Auto da Mofina Mendes*[617]. Néanmoins, si les ressemblances sont marquantes, il faut tenir compte que rien n'a été inventé par Gil Vicente et que son inspiration provient de l'universalisme des œuvres artistiques qui lui servirent de modèle[618]. De ce fait, il est peu supposable d'affirmer que Gil Vicente influença la littérature et le théâtre français. La conclusion de son lien avec le théâtre de Molière aboutit au même constat[619] : « Il serait artificiel et arbitraire de vouloir à tout prix rapprocher les deux œuvres et d'affirmer que *L'école des femmes* est une libre adaptation de *A Farsa de Inês Pereira* »[620].

Enfin, dans la même optique, les études comparées de Gil Vicente persistent. Il est intégré dans l'analyse d'autres modèles d'écriture :

> Deux siècles après la *Divine Comédie*, l'enfer de Gil Vicente […] est un enfer de réduction. […] C'est sous le signe de l'épure que Gil Vicente a échafaudé l'enjeu de l'au-delà, et sous les auspices d'une dualité[621].

---

615 Elvezio Canonica, « La Sibylle au miroir des Anciens comme reflet de l'image de la Modernité dans l'*Auto de la Sibila Casandra* de Gil Vicente (début XVI^e^ s.) », *e-Spania*, 15, juin 2013, url : http://journals.openedition.org/e-spania/22416.

616 Anne-Marie Vecot Cruz Filipe, *Elle court, elle court : la morale*, conférence-lecture organisée lors du 3^ème^ centenaire de la mort de Jean de la Fontaine, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Jeudi 18 mai 1995 à 18h30.

617 Cette comparaison avait été effectuée par le passé. Deux travaux peuvent être mentionnés. Celui de Max Müller, lors de sa conférence tenue le 3 juin 1870 à Royal Institution et intitulé *Sobre a Migração das Fábulas*, et celui William Axon dans « Gil Vicente and La Fontaine ; a Portuguese parallel of "la laitière et le pot au lait" », *Transcription Royal Society of Literature*, XXIII, 1902.

618 Concernant ce sujet, consulter l'ouvrage de Gustavo de Matos Sequeira, *L'universalité de Gil Vicente*, traduction de Tomaz Colaço, Lisbonne, M. S., XVI f., 1931.

619 Ce n'est pas la première fois que Gil Vicente est associé à Molière. L'un des premiers à en effectuer une étude française est Vitorino Nemésio : « La forêt d'illusions : Gil Vicente annonce Molière », *Études portugaises. Gil Vicente, Herculano, Antero de Quental. Le symbolisme*, *op. cit.*, p. 3-52.

620 Marie-Noëlle Ciccia, « Molière et Gil Vicente », *Quadrant*, n° 18, 2001, p. 43.

621 Jean Lacroix, « Embarquement pour l'Enfer : Dante et Gil Vicente », *Quadrant*, n° 18, *op. cit.*, p. 30.

Si le champ des travaux et publications francophones concernant Gil Vicente montrent l'évolution de l'étude du dramaturge, afin de permettre de nouveaux axes d'exploitation, une composante reste inchangée : celle de présenter le Plaute portugais. En dehors des revues littéraires portugaises, la majorité des publications introduisent Gil Vicente. L'article est accompagné en introduction d'une biographie plus ou moins longue et d'une présentation des caractéristiques de son théâtre. Preuve que l'auteur n'a pas réussi à franchir ce cap de connaissance universelle dans le milieu universitaire.

I.5 Le cas des publications portugaises

Les spécialistes de Gil Vicente sont lusophones. Il fait sens que certaines de leurs publications soient effectuées en langue portugaise. Elles ne sont pas analysées avec les productions déjà citées, car elles présupposent des connaissances idiomatiques que le lectorat francophone ne possède pas nécessairement. Ces publications restent dans la veine de leurs auteurs et n'apportent pas de nouveautés signifiantes qui n'aient déjà été abordées dans la langue de Molière. La situation géographique des productions de la première période favorise une production davantage conséquente des vicentistes lusophones[622], bien que la majorité des travaux reste francophone.

Dans de rares cas, des traductions sont effectuées en portugais, démontrant l'importance des recherches effectuées au point d'être accessibles aux étudiants en littérature au Portugal. Il semblerait que seul Paul Teyssier bénéficie de cette traduction à deux reprises. La première est *Gil Vicente – O autor et a obra*[623]. L'autre ouvrage traduit est sa thèse de doctorat. Il faut attendre 2005 pour voir l'arrivée de cet ouvrage, agrémenté de réflexions supplémentaires, actualisant certains de ses propos, ce qu'Ivo Castro affirme dans le préambule de l'ouvrage :

> Esta *Língua de Gil Vicente* é mais que uma mera tradução : em rigor, deve ser considerada como uma segunda edição, revista, ampliada e actuallizada, pois o autor teve

622 Peuvent être cités, comme exemples d'écrits en portugais par des vicentistes, celui de I. S. Révah : *Gil Vicente, Auto da moralidade, Nota Introdutória,* Lisbonne, O Mundo do Livro, 1959 et celui d'Olinda Kleiman : « Gil Vicente : o texto na sua teatralidade, *a letra, a carne, o espírito* », in *Por s'entender bem a letra : homenagem a Stephen Reckert*, Manuel Calderón, José Camões et José Pedro Sousa (org.), Lisbonne, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2011, p. 585-600.

623 Traduction de Alvaro Salema, Biblioteca Breve, LXVII, Série Literatura, Lisbonne, Instituto de Cultura e Lingua Portuguesa, Ministério da Educação e das Universidades, 1982.

> uma participação directa e determinante quanto ao produto final, a despeito de sua morte ter occorido a meio do processo[624].

Seule une vicentiste possède plus de travaux en langue portugaise. Il s'agit de Maria José Palla. Une partie des publications parues sont des traductions de chapitres de sa thèse ou d'articles français et vice-versa[625]. Toutefois, un des ouvrages majeurs de sa bibliographie n'existe que dans la langue de Camões : *Dicionário das personagens do teatro de Gil Vicente*[626]. Tous les personnages (comme Felipa dans *Tragicomédia Pastoril da Serra da Estrela*) ou les types (comme la figure du Parvo et ses multiples apparitions dans les autos) y sont recensés, faisant de ce livre un ouvrage de base dans l'introduction du théâtre vicentin. Ce travail conséquent, dédié à Paul Teyssier, peut se résumer à ce qui est écrit dans l'avant-propos :

> [Um] testemunho, que agora é posto à disposição de todos os que se interessam pela obra de Gil Vicente e pela cultura quinhentista, de um empreendimento intelectual de décadas de empenhamento no entendimento e decifração de aspectos centrais do imenso legado vicentino[627].

La traduction de cet ouvrage permettrait une synthèse du théâtre vicentin et fournirait une base sur laquelle s'appuyer, afin de commencer la connaissance de Gil Vicente.

II/ Définir l'homme et son œuvre : mythe, historicité, surinterprétation

II.1 Des premières biographies, entre réalité, fantaisie et légende, à une perception référencée

Un élément surprenant concerne l'appellation du théâtre médiéval au Portugal. Dans leur majorité, les historiens et les spécialistes littéraires nomment le théâtre portugais, de ses débuts jusqu'à 1502, le théâtre pré-vicentin[628]. De sa première trace écrite, découverte en

624 Ivo Castro, « Introdução », *A Língua de Gil Vicente*, Lisbonne, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2005, p. 9.

625 Elle traduit un passage de sa thèse afin de publier l'article : « A encenação da comida : símbolos, rituais e tradições no teatro de Gil Vicente », *Trilogia Vicentina*, III, Lisbonne, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Instituto de Estudos Medievais, 2010.

626 Maria José Palla, *Dicionário das personagens do teatro de Gil Vicente*, Lisbonne, Chiado Editora, 2014.

627 Ana Isabel Buescu, « Introdução », *Dicionário das personagens do teatro de Gil Vicente*, *op. cit.*, p. 11.

628 Cette notion est récurrente et se retrouve dans les livres relatant l'histoire littéraire du Portugal. Duarte Ivo Cruz mentionne « os esboços pré-vicentinos » dans le chapitre consacré au théâtre portugais avant Gil Vicente, dans *Introduçao a Historia do Teatro Português*, Lisbonne, Guimarães Edições, 1983.

1193[629], plus de trois siècles littéraires se retrouvent catégorisés et définis par le théâtre de Gil Vicente. Les auteurs et les textes de cette période sont dépossédés de leur identité et ont pour utilité de fournir un arrière-plan de ce qu'était la littérature dramatique, avant l'avènement des autos vicentins[630]. Cette mention est un indicateur de l'importance et de l'apport que Gil Vicente eut envers son pays en son temps. Bien qu'oublié[631] à partir de l'unification de la péninsule ibérique par la couronne d'Espagne (1580), redécouvert en Europe au XIXe siècle, l'histoire de la littérature portugaise s'établit en parallèle avec la gloire et la renommée du pays à l'étranger :

> Quand la gloire des Portugais s'anéantit en Afrique […] la littérature dramatique des Portugais fut oubliée, après avoir donné l'impulsion à l'Europe : l'oubli fut tel, qu'il a été complet jusque dans le XIXe siècle, où les diligentes recherches de Bouterwek ont montré au monde littéraire des richesses qui lui étaient inconnues[632].

Dans le cadre de la dénomination du théâtre, le nom de Gil Vicente s'approprie ici des siècles de littérature, nommés par rapport à son nom. Ce premier élément est révélateur de l'importance culturelle qu'il revêt.

Concernant sa biographie, les données collectées ne peuvent être toutes vérifiées avec exactitude. Paru en 2018, le livre *Compêndio de Gil Vicente* se révèle être le plus complet sur ce sujet. Cet ouvrage collectif tente d'effectuer la synthèse de ce qui peut être affirmé sur le dramaturge, notamment sur sa vie. En plus des archives sur ses fonctions à la cour, c'est avant

---

629 La première mention historique d'une tradition populaire de représentation date du mois d'août 1193. Le document en question relate le don effectué par Sancho Ier à deux mimes. Ces derniers, en réponse à cette donation, reconnaissent devoir au roi un arremedilho.

630 Cette vision est un peu caricaturale : les critiques ont mis en évidence l'influence de certains auteurs sur le théâtre de Gil Vicente, notamment celle de Bartolomé de Torres Naharro.

631 L'emploi de ce terme est quelque peu erroné car des traces de Gil Vicente perdurent malgré tout : « Gil Vicente in the same way was not wholly forgotten in any century. In the seventeenth century, although the learned might dismiss his works as foolish semsaborias, there were at least a few who could « collect the gold from this rubbish ». Even in the eighteenth century, the most unfavourable to an appreciation of Vicente's genius, the poet Pedro Antonio Corrêa Garçâo (1724-72) referred to him with zealous admiration. At the beggining of the nineteenth century Friedrich Bouterwek in his history of Portuguese literature devotes more space to Vicente than to any other writer except Bernadim Ribeiro, Sá de Miranda, António Ferreira, and Camões » indique Aubrey Bell dans Gil Vicente, Hispanic notes & monographs. Essays, studies and brief biographies issued by the Hispanic society of America, Portuguese series I, Oxford, Oxford University Press, 1921, p. vi. Néanmoins il faut mentionner le relatif anonymat dans lequel est tombé le dramaturge après l'aura qu'il eût de son vivant et jusqu'à l'Inquisition. Le contraste est surprenant entre la manière dont Gil Vicente est peu étudié et lu avant le XIXe siècle et la manière dont il est perçu par les spécialistes et universitaires de nos jours, qui le qualifient de père du théâtre moderne.

632 Émile Lefranc, *Histoire élémentaire et critique de la littérature*, Paris, Libraire classique de Périsse Frères, 1843, p. 505.

tout par son œuvre qu'il est cité, laissant peu de documents sur ses actions et ses connaissances culturelles :

> Pode ser significativo o facto de vários dos documentos, quer adminidtrativos quer literários, que nomeiam Gil Vicente sem lhe atribuir um cargo específico o associarem a representação ou representações, vocábulo inequívoco do léxico teatral.
> As notícias de Gil Vicente dadas pelos homens cultos seus contemporâneos referem-se sempre à sua qualidade literária e teatral, chegando a conferir-lhe autoritade no uso da língua[633].

Il est d'ailleurs probable que les biographies en portugais furent le support pour établir celles en langue française, d'autant plus qu'il n'existe aucune trace de circulation des autos en Europe, de la présumée date de la mort de Gil Vicente à la redécouverte de *Copilaçam*.

L'identité de cet auteur est stratégique et positionnelle dans l'histoire littéraire portugaise : « La figure de l'auteur ne sert pas qu'à délimiter les contours d'une zone transfictionnelle qu'on dira autorisée. Elle agit aussi, bien entendu, comme un principe évaluatif »[634]. Il est celui qui a permis l'existence du théâtre au Portugal, au moment où le pays connaissait son âge d'or et était un des royaumes les plus puissants d'Europe. La cour du Portugal jouissait d'un grand attrait et la circulation des idées, des ouvrages, des œuvres artistiques… s'effectuait en conséquence de ce côté de la péninsule ibérique. Isolé à l'Ouest du continent, le Portugal, en plus des Grandes Découvertes, trouvait en Gil Vicente l'homme permettant de sublimer un autre aspect de la grandeur du royaume. Il est un symbole national et son aura doit refléter la puissance de son génie. De son vivant, le théâtre de Gil Vicente s'est exporté au moins une fois, à Bruxelles, en 1531[635]. Cet événement eut lieu chez l'ambassadeur du Portugal, Pedro Mascarenhas. C'est une première dans l'histoire du théâtre portugais : « tanto que se sabe, é a primeira vez que o teatro português vai para além das fronteiras »[636]. Jouée le 26 décembre, cette pièce satirique, portant à un moment sur un membre de l'Église, n'existe plus, car condamnée par le tribunal de l'Inquisition de 1551[637].

633 José Camões et João Nuno Sales Machado, « Gil Vicente, um nome para identidades plurais », in *Compêndio de Gil Vicente*, *op. cit.*, p. 30.

634 Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*. Paris, Seuil, 2011, p. 31.

635 Teófilo Braga, *História da literatura portuguesa. Renascença*, *v*ol. 2, Vila de Maia, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984, p. 72.

636 Esperança Cardeira, « Jubileu », in *Vicente,* Osório Mateus (dir.), Lisbonne, Quimera, 1993, e-book 2005, p. 5.

637 Jesus Martinez de Bujanda, *Index de l'Inquisition Portugaise, 1547, 1551, 1561, 1564, 1581,* vol. 4, Paris, Centre d'étude de la Renaissance, éditions de l'Université de Sherbrooke, Droz, 1990, p. 349. Cette pièce est également célèbre car elle irrita le cardinal Aléandre qui se plaignit de cette représentation lors d'une lettre

L'espace d'un court instant, le nom de Gil Vicente devient connu. Il est même mentionné chez André de Resende :

> Cunctorum hinc acta est magno comedia plausu,
> Quam Lusitina Gillo auctor et actor in aula
> Egerat ante, dicax atque inter vera facetus
> Gillo, iocis levibus doctus perstringere mores[638].

Même si la représentation mit en furie un membre de l'Église et que le dramaturge est mentionné par un de ses illustres contemporains, il n'en devient pas pour autant une référence à découvrir. D'ailleurs aucune archive ne mentionne qu'un autre des autos vicentins ne fut joué hors de la péninsule ibérique. Toutefois, cette portée internationale a sans doute déclenché un imaginaire de la renommée de Gil Vicente, laissant même croire qu'il fut connu d'Érasme et que ce dernier apprit le portugais, afin de pouvoir le lire :

> Tao largamente se extendeo a fama do seu talento poetico, que sahindo do continente de Espanha estimulou a Erasmo Roteradamo celebre Filologo a aprender a lingua Portugueza para penetrar as agudezas, ques estavao ocultas em as obras de Gil Vicente[639].

Cette croyance perdura dans les écrits le concernant, même si les premières études vicentines, après la nouvelle parution de *Copilaçam*, mirent en évidence cette impossibilité :

> Caroline Michaëlis completely dethrones the legend, offering compelling reasons for dismissing it, and also suggests some likely origins. Marcel Bataillon declares with utter certainty that the Dutch humanist never read the Portuguese dramatist, above all in the original[640].

Le questionnement sur le véritable statut du dramaturge et de son œuvre implique une écriture de ces deux éléments en dehors des frontières du Portugal, afin de les porter à la connaissance du lectorat. En France, la vie de Gil Vicente et la perception qui en est établie dans les ouvrages encyclopédiques, universitaires et par les vicentistes, peut se diviser en trois étapes : les biographies avant la mise sur le marché de l'ouvrage *Copilaçam*, celles qui

envoyée au pape Clément VII.

638 André de Resende, *Genethliacon*, Bologne, chez Jean-Baptiste Phaelo, 1533, s/p.

639 Diogo de Barbosa Machado, *Bibliotheca Lusitana. Historica, critica e cronologica,* tomo IV, Lisbonne, Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1746, p. 352.

640 Robert Stinson, « Gil Vicente, Erasmus and a legend » *Romance notes*, volume XIII, numéro 1, Valencia, University of North Carolina Press, 1972, p. 535-536.

suivirent et laissèrent une place aux légendes entourant le dramaturge, et celles tentant d'être le plus juste d'un point de vue historique et contextuel.

Avant que la majeure partie des autos de Gil Vicente ne soit accessible à un lectorat lusophone, les biographies du dramaturge s'effectuaient sur la perception de son théâtre et de l'influence de ce dernier. Les ouvrages de l'époque de Gil Vicente se limitaient à quelques exemplaires, auxquels le public n'avait pas accès :

> Les auteurs portugais du XVIe siècle […]. Ces livres étaient pour la plupart devenus extrêmement rares : on les achetait à des prix exorbitants, et on en recherchait les copies comme on avait recherché les manuscrits des anciens classiques, lors de la renaissance des lettres. On en a donné de nouvelles éditions, et la nécessité de les enrichir de notices sur leurs auteurs, ou de commentaires, a produit beaucoup de morceaux curieux sur l'histoire littéraire de la nation[641].

Avant 1834, les ouvrages encyclopédiques recensant sa vie peuvent se diviser en deux catégories : ceux qui dévalorisent l'œuvre du dramaturge et ceux qui reconnaissent sa pertinence dans l'histoire littéraire, tout en l'agrémentant d'éléments non référencés.

Au XVIII[e] siècle, la littérature portugaise, et davantage son théâtre, ont peu d'écho en France. La cause en revient à un pays sur le déclin et dont l'inspiration dramatique existe peu et ne franchit guère les frontières. Le théâtre étranger est d'ailleurs plus joué que le répertoire national : « il est clair que les directeurs portugais manquent de pièces. Alors il faut se rejeter sur le répertoire français et avoir recours aux traductions »[642]. Cette impossibilité de l'existence d'un théâtre national durant ce siècle témoigne de l'isolement de Gil Vicente dans ce genre littéraire[643]. Il faut attendre António José da Silva (1705-1739) et surtout Almeida Garrett (1799-1854), pour retrouver de nouveaux auteurs dramaturges dont les œuvres passeront à postérité auprès d'un public étranger élargi. Créateur de la notion du théâtre national portugais, Garrett a édifié ce constat au sujet de la place esseulée de ce premier auteur dramatique :

---

641 José Correa da Serra, « De l'état des sciences et des lettres en Portugal, à la fin du dix-huitième siècle », *Archives littéraires de l'Europe ou mélanges de littérature d'histoire et de philosophie par une société de gens de lettres*, première partie, tome I, Genève Slatkine Reprints, 1972, p. 74-75.

642 Henry Lyonnet, *Le théâtre hors de France. Le théâtre au Portugal*, Paul Ollendorff, Paris, 1898, p. 36.

643 Jean-Charles Léonard Simonde de Sismondi avance deux faits historiques qui peuvent expliquer les raisons de cet isolement : « la perte de l'indépendance du Portugal, et les soixante ans de domination espagnole, eurent probablement une grand part à l'abandon de l'art dramatique ; mais il faut aussi l'attribuer à l'influence d'un faux système de littérature, qui, par sa longue durée, semble faire un trait du caractère national », *De la littérature du midi de l'Europe*, tome IV, *op. cit*, p. 454-455.

> Em Portugal nunca chegou a haver teatro ; o que se chama teatro nacional, nunca […]. E todavia Gil Vicente tinha lançado os fundamentos de uma escola nacional. Mas foi como se a pintura moderna acabasse no Perugino. Os aliceres da escola eram sólidos como os do « erário novo » à Cotovia ; mas não houve quem edificasse para cima[644].

À l'orée de la diffusion des autos de Gil Vicente, le Portugal possède un patrimoine national théâtral faible et sans grande renommée, si ce n'est dans les colonies, rendant encore plus délicat une exploitation sur le vieux continent :

> Tel est l'état très réel du théâtre au Portugal : une pénurie d'auteurs, parce que sans doute les débouchés sont rares et le bénéfice nul. D'excellents et consciencieux comédiens avec un sens artistique très développé. Un manque manifeste de comédiennes. Trop de théâtres et pas assez de public. Une seule ancre de salut : le Brésil[645].

Il en découle que l'attrait est presque inexistant pour le théâtre lusophone en France. La faible connaissance des autos vicentins va desservir la vision de l'auteur pour certains biographes, qui n'hésitent pas à jouer à sur les stéréotypes, afin de renforcer leurs idées :

> Les Portugais, comme tous les peuples qui doivent au climat la fécondité de leur imagination, l'amour du merveilleux, ont plus d'aptitude au genre du roman qu'à aucun autre. Ce goût est d'ailleurs favorisé en eux, par des circonstances qui en font plutôt des objets de pitié, que des objets d'envie, par leur paresse, par leur aversion pour les études sérieuses, par l'asservissement dans lequel les institutions politiques et religieuses tiennent leur pensée.
> Quant à leurs auteurs dramatiques, ils ne méritent guère d'être mentionnés. Ils ont cependant un *Diaz Balthazard*, dont ils font quelques cas ; un *Gil Vicente*, qu'ils regardent comme leur Plaute […]. Le théâtre portugais est, au reste, au dernier degré parmi les théâtres d'Europe[646].

644 Almeida Garrett, *Obras Completas. Teatro 3*, Lisbonne, Parreria A. M. Pereira, 1973, p. 11.
645 Henry Lyonnet, *Le théâtre hors de France. Le théâtre au Portugal*, *op. cit.*, p. 287.
646 Pierre Dezoteux Cormatin, *Voyage du ci-devant Duc du Chatelet, en Portugal*, *op. cit.*, p. 82-83.

Il s'avère que cette critique négative s'effectue dans la vision globale de la littérature portugaise, ne faisant aucune exception[647]. Dans la même verve que Dezoteux Cormatin, se retrouve, quelques années plus tard, cette considération pour le théâtre portugais[648] :

> En général, le théâtre portugais a tous les défauts du théâtre espagnol, sans en avoir les beautés : par-tout de l'enflure, du boursouflé, du trivial ; un mélange ridicule du sérieux et du comique, du sacré et du profane. Les principaux auteurs en sont un certain *Diaz Balthazard*, un *Gil Vicente*, un *Antonio Jospeh*[649].

Le mélange des registres est présent dans certains autos de Gil Vicente, qui n'hésite pas à user d'anachronismes[650] et d'autres modalités d'écriture, s'éloignant de la codification française tirée, entre autres, de l'*Art Poétique* de Boileau, et auquel le lecteur français est davantage habitué. Il en découle la perception d'un auteur trop dispersé dans son écriture, laissant un théâtre brouillon : « Vicente écrivait facilement, mais sans correction et sans goût. Son sel était fade pour tout ce qui n'était pas peuple. On prétend néanmoins qu'Érasme apprit exprès le portugais pour lire ses ouvrages »[651]. Éloignés de la réception usuelle du lectorat

---

647 La critique s'applique même au pays tout entier, c'est-à-dire aux gens et à la société, n'épargnant personne. Il s'agit, d'ailleurs, de préjugés répandus un peu partout en Europe, surtout dans l'Europe du nord et protestante. Les voyageurs qui reviennent de ce pays sont souvent condamnés à ne voir que ce qu'ils cherchent et sont aveugles sur tout le reste, répétant ce qu'ils avaient pu lire avant de partir de leur pays. Aujourd'hui, un effort est en cours, en faveur de la redécouverte et de la réhabilitation du théâtre portugais des XVI^e^ et XVII^e^ siècles. C'est l'une des missions de recherche et de divulgation menée au Centro de Estudos do Teatro de la Faculdade de Letras de Lisbonne, avec des publications comme : *Teatro de autores portugueses do século xvii lugares (in)comuns de um teatro restaurado*, José Camões et José Pedro Sousa (org.), Lisbonne, Centro de Estudos de Teatro, 2016, ou *Teatro Português do século XVI*, José Camões (éd.), Lisbonne, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2007-2010.

648 De nombreuses similarités dans l'écriture entre ces deux ouvrages laissent à penser que le dernier en date s'est inspiré du premier pour sa critique. Certaines phrases sont identiques, notamment celles concernant le secteur artistique au Portugal, ainsi que son théâtre.

649 Pierre Blanchard, *Le Voyageur de la jeunesse dans les quatre parties du monde*, tome 2, Paris, chez Le Prieur, 1804, p. 19.

650 « Dans l'*Auto de la Sibylle Cassandre*, la venue du Messie est annoncée aussi bien par les personnages de l'Ancien et du Nouveau Testament tels que Isaïe, Moïse et Abraham, que par des païens comme Virgile, Nabuchodonosor et Cassandre » écrit Jean Descola, dans *Histoire littéraire de l'Espagne : de Sénèque à Garcia Lorca*, Paris, Fayard, 1966, p. 139.

651 François-Xavier de Feller, *Biographie universelle, ou Dictionnaire historique des gens qui se sont faits un nom par leurs génies, leurs talents, leurs vertus, leurs erreurs ou leurs crimes, depuis le commencement du monde jusqu'à nos jours*, tome 5, Paris, Outhenin-Chalandre fils, 1839, p. 730. L'auteur étant décédé en 1802, son appréciation concernant Gil Vicente s'effectue avant les travaux de Bouterweck et ceux de Monteiro et de Feio.

français, les codes du théâtre portugais sont reçus négativement par ceux qui s'y intéressent[652], dû au décalage de réception entre ces deux cultures et ces deux époques. Cela amène à :

> Établir une distinction entre l'effet (*Wirkung*) – qui reste déterminé par l'œuvre, et qui de ce fait garde des liens avec le passé où l'œuvre a pris naissance, – et la réception qui dépend du destinataire actif et libre qui, jugeant selon les normes esthétiques de son temps, modifie par son existence présente les termes du dialogue[653].

Ce fossé se marque par le discernement du genre de la comédie et de la farce, qui n'obtient pas les faveurs de certains critiques. Cette perception dépréciative du dramaturge reste minoritaire en comparaison de celles qui mettent en avant le talent de Gil Vicente. Ce sont ces dernières qui éclairent sur la vie du dramaturge et des avancées que permit son théâtre. Car si l'ouvrage regroupant la majeure partie des autos vicentins n'était pas encore accessible au public, son existence était connue :

> Après sa mort son frère cadet[654] a fait paroître ses ouvrages sous le titre : *Compillaçao de Todas las obras de Gil-Viçente, a qual se reparte em cinco livros* […]. Plusieurs de ses pièces ont été imprimées séparément avant & après sa mort, dans le nombre desquelles son auto de *Amadis de Gaula* imprimé à Lisbonne en 1586 & 1612[655].

Assurément, les auteurs ont eu connaissance des travaux de Friedrich Bouterweck dans un idiome qui leur était familier, leur permettant de développer en consistance le personnage de Gil Vicente, ainsi que son œuvre. Certains de ses autos ont pu être étudiés par l'historien germanique[656]. Les extraits qu'il propose se retrouvent dans les articles français. Ils sont traduits et fournissent une première idée de la construction de l'ensemble du théâtre vicentin :

---

652 Passant en revue divers auteurs portugais tels que Camões ou Sá de Miranda, Prudence-Guillaume de Roujoux s'exprime en ces termes sur le théâtre de Gil Vicente, dont il fustige : « le peu de liaison que l'on remarque dans le plan, le mélange monstrueux des dieux du paganisme et des saints de la religion chrétienne », dans *Essai d'une histoire des révolutions arrivées dans les sciences et les beaux-arts*, tome 2, Paris, Imprimerie d'Adrien Égron, 1811, p. 254.

653 Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990, p. 18.

654 Il s'agit en réalité de Luís, le fils de Gil Vicente. Il s'agit de l'unique document francophone se trompant dans les liens unissant ces deux personnages.

655 Jean-Baptiste Grosier, *Journal de littérature, des sciences et des arts*, tome II, *op. cit.*, p. 399.

656 Friedrich Bouterweck a pu travailler sur le recueil *Copilaçam* sans toutefois le republier. Cette tâche sera effectuée par Monteiro et Feio. Le principal auto qu'il nomme et cite est *Auto da Feira*, laissant supposer qu'il n'a pas effectué un travail en profondeur sur l'œuvre de Gil Vicente mais a souhaité, en tout premier lieu, l'inclure dans la chronologie de l'histoire littéraire de la péninsule ibérique.

> Probablement Gil Vicente fut un des principaux innovateurs en ce genre. Comme dans les mystères, les lois imposées par les anciens ne se trouvaient nullement suivies. […] Je serai réduit à citer quelques titres indiqués par la Bibliothèque Lusitanienne, si Bouterweck et Morato ne nous avaient conservé quelques fragments de ce poète, dont les œuvres sont devenues si rares en Europe[657].

C'est par paliers successifs que l'élan de la notoriété de Gil Vicente s'effectue dans les ouvrages encyclopédiques. Les notions s'étoffent à son sujet. En plus des innovations de son écriture, il modifie le jeu scénique. Cela s'effectue, entre autres, par l'introduction de sa fille Paula en tant que comédienne. Elle devient la première femme à jouer sur les tréteaux : « ce fut alors une innovation que de voir paraître une femme sur scène »[658]. Cet événement sera souvent notifié, avant de ne plus être mentionné dans les dernières biographies, l'analyse du texte l'emportant sur le traitement des représentations.

Il faut ajouter que le manque d'éléments biographiques sur la vie de Gil Vicente laisse place à de nombreuses spéculations. Concernant ses dates de vie et de mort, les avis divergent, d'autant plus que le dramaturge lui-même prête à confusion sur ce sujet[659]. Si la date de naissance n'est pas la plus importante (la plupart des vicentistes la situe vers 1465[660] ou 1480), c'est sa date de mort qui laisse matière à réflexion. Pour certains, il décède en 1536[661], date de son dernier auto, quand pour d'autres il s'éteint en 1557[662]. Cette dernière date stipule qu'il resta 21 ans sans produire d'autos et se focalisant sans doute sur l'édition de *Copilaçam*. En effet, il avait reçu ce privilège du roi. Ainsi s'explique le fait que les œuvres de Gil Vicente ne se trouvent principalement que dans cet ouvrage :

> C'est l'initiative de Garcia de Resende qui lui a donné l'idée de livrer ses œuvres aux presses ; ce fait explique que, mise à part son intervention rapide dans le *Procès de Vasco*

657 Denis Ferdinand, *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal, suivi d'un résumé littéraire de l'histoire littéraire du Brésil*, *op. cit.*, p. 154-155.

658 *Ibid.*, p. 155.

659 Lire à ce sujet Aubrey Bell, Gil Vicente, Hispanic notes & monographs. Essays, studies and brief biographies issued by the Hispanic society of America, Portuguese series I, Oxford, Oxford University Press, 1921. Le vicentiste signale que dans Comédia do viúvo (1514), Gil Vicente laisse entendre qu'il a 66 ans, mais dans un auto de 1513, il affirme en avoir 60.

660 Suite aux manifestations culturelles des 500 ans de Gil Vicente en 1965, c'est cette date qui est la plus communément choisie.

661 « On doit conclure, au contraire de ses ouvrages, qu'il mourut en 1536 » affirme l'entrée « Gil Vicente » dans *Dictionnaire de la conversation et de la lecture: Supplément*, Volume 10, Paris, Frères Garnier, 1849, p. 234.

662 « Mort à Evora en 1557, à l'âge d'environ 77 ans », *Biographie Universelle Ancienne et Moderne*, tome 19, à 21, Bruxelles, chez H. Ode, 1847, p. 166.

Abul, on ne trouve pas de poésies de lui dans le *Cancioneiro Geral*[663] : Gil Vicente s'était réservé ses droits d'auteurs[664].

Une autre composante de sa vie qui fit débat est celui de la double identité de l'auteur. À la même époque que celle du dramaturge (vers 1506), une des plus élégantes et célèbres pièces d'orfèvrerie du Portugal est produite : *Custódia de Belém*. Son créateur se nomme Gil Vicente, laissant planer le doute entre un homonyme ou un talent additionnel aux nombreuses fonctions qu'occupe le dramaturge. Si aucun document ne permet de trancher la question[665], et qu'il s'agit probablement de deux personnes distinctes, cette absence de preuve fait pencher la balance sous une seule et même identité. Ainsi l'orfèvre est identifié et permet de renforcer le génie de Gil Vicente, capable de sublimer chacun des arts auquel il s'attaque. Il s'agit de faire du dramaturge un être exceptionnel, sans égal. La notion de mythe s'établit autour de la figure de ce personnage et devient le récit fondateur de sa vie. Ce statut répond aux besoins d'une époque, d'un contexte. Liée aux protocoles d'écriture, la force persuasive du texte ne repose plus sur la cohérence narrative et argumentative. Tous les moyens, prouvés ou non, permettent d'abonder dans ce sens. Pour preuve, avant de disparaître durant le XX^{e} siècle, la légende qu'Érasme apprit à le lire resta tenace et se retrouve dans nombre des premières biographies. Toutefois aucune biographie n'osait l'affirmer avec conviction, faute de données sur ce sujet : « il ne resta pas inconnu hors de sa patrie. Érasme apprit, dit-on, le portugais pour pouvoir lire ses pièces dans l'original »[666]. Cette tournure, commune à de nombreuses notices sur Gil Vicente, tente davantage de manifester l'importance du dramaturge à son époque, sans pouvoir en calculer l'impact. La perte de vitalité des différentes croyances sur sa vie fit que le mythe s'épuise, progressivement dépourvu de sens. De nombreuses biographies restèrent prisonnières de cette image première, avant que le temps ne vienne effectuer son œuvre.

Enfin, le dernier point rapportant les éléments incertains concernant sa vie se rapporte à la famille de Gil Vicente. Brito Rebello lui accorde une famille très nombreuse[667]. Toutefois

663 Il se pourrait toutefois que Gil Vicente écrivit davantage au sein de cet ouvrage : « Gil Vicente, qui avait lui-même participé au *Cancioneiro Geral* » laisse entendre d'autres écrit du dramaturge selon Anne-Marie Quint, « Inès de Castro et les poètes du *Cancioneiro Geral* », in *Inès de Castro : du personnage au mythe. Échos dans la culture portugaise et européenne*, Adelaide Cristóvão, Carla Soares Jesel, Idelette Muzart-Fonseca Dos Santos, José Manuel da Costa Esteves (org.), Paris, Éditions Lusophone, 2008, p. 35.

664 I. S. Révah, « La *comédia* dans l'œuvre de Gil Vicente », *Études portugaises*, Paris, Gulbenkian, 1975, p. 31.

665 José Camões et João Nuno Sales Machado, « Gil Vicente, um nome para identidades plurais », *Compêndio de Gil Vicente*, *op. cit.*, p. 15-48.

666 Pierre Larousse, « Vicente (Gil) », *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, tome 15, Paris, Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1876, p. 988.

667 Se reporter à l'ouvrage *Gil Vicente (1470 (?)- 1540(?))*, Lisbonne, Livraria Ferin, 1912. Selon l'auteur, Gil Vicente se serait marié deux fois et aurait eu un total de neuf enfants. Aucun vicentiste ou historien n'a confirmé ou repris ses dires. Les articles français ont opté pour une stratégie similaire concernant la famille

les biographies françaises restent assez vagues à ce sujet. Trois enfants sont régulièrement mentionnés. Luís, auquel n'est retenu que le fait d'avoir édité le recueil des œuvres de son père et dont peu de choses supplémentaires sont ajoutées à son sujet. Paula « qui faisait valoir, comme actrice, les comédies de son père, et en composait elle-même de fort estimées pour le temps »[668], dont l'importance va décroître dans les biographies successives. Pour finir, le fils aîné de l'auteur, prénommé Gil, dont le destin fut funeste, si l'histoire s'avère véridique, ce qui ne fut jamais prouvé. Son nom fut rapidement oublié, mais il participa à la légende de l'auteur :

> Gil le fils fut non-seulement l'émule de son père dans la poésie dramatique, mais encore le surpassa de beaucoup. […] Son père, jaloux de sa réputation, le fit envoyer aux Indes où il fut tué en combattant vaillamment contre les indigènes[669].

Cette histoire hautement improbable conforte l'auteur dans cette position isolée, de laquelle il domine le théâtre portugais[670]. Les études vicentistes se frayant un chemin, les légendes entourant Gil Vicente vont rapidement disparaître, comme ce fut le cas de l'école vicentine[671].

Avec l'article écrit par Denis Ferdinand, ceux de Michaud sont les plus complets au sujet du dramaturge. Leur particularité est qu'ils ont été écrits avant et après la parution de *Copilaçam*, démontrant l'impact de l'ouvrage sur la vision de l'auteur. Les deux articles mis

---

du dramaturge.

668 Jean-Baptiste Lecouteulx de Canteleu, *Essai sur la littérature espagnole*, Paris, chez Charles Barrois, Libraire, 1810, p. 29.

669 M. Baudry, « Gil Vicente et son théâtre », *Revue Britannique. Choix d'articles extraits des meilleurs écrits périodiques de la Grande-Bretagne*, tome I, *op. cit.*, p. 204.

670 Gil Vicente n'était pas le seul dramaturge de son temps. Toutefois, cette position occupée par son œuvre, entre le Moyen-Âge et la Renaissance, le met en avant-garde des autres dramaturges qui suivront et auront moins de succès que lui. Comme il est considéré comme le fondateur du théâtre portugais, le mettre dans cette position permet d'affirmer qu'il a révolutionné à lui seul la scène dramatique de son temps. Si le terme pré-vicentin définit le théâtre du Moyen-Âge portugais, il existe également une dénomination pour qualifier les successeurs de Gil Vicente : le « théâtre postvicentin ». Cet adjectif se retrouve dans l'article de Paul Teyssier, « Le portugais dans le miroir des dictionnaires anciens », in *Vents du large*, Jacqueline Penjon, Anne-Marie Quint (éd.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, e-book 2019, p. 72

671 Peu éludée en France et mentionnée uniquement au détour de quelques articles jusqu'au XX^{e} siècle, la question d'une école vicentine a également été mise en avant à de multiples reprises. Selon José Augusto Cardoso Bernardes, il s'agit avant tout d'une invention des romantiques portugais, confirmant que le dramaturge n'eut pas de successeur littéraire : « On parle d'une école *vicentina*, mais il s'agit encore une fois d'une invention romantique, engagée dans la valorisation de la maîtrise du dramaturge, trouvant pour lui un couple de disciples supposés fidèles », dans « Échos de la tradition française dans le théâtre de Gil Vicente », in *La France et le monde luso-brésilien : échanges et représentations (XVIe-XVIIIe siècles)*, *op. cit.*, p. 248.

en comparaison datent respectivement de 1816[672] et de 1847[673]. Le second est bien plus développé que le premier. Si les deux ont en commun les approximations au sujet des événements biographiques de la vie de Gil Vicente, les changements concernent les connaissances et la perception de son théâtre. La connaissance, envers le lectorat, du détail des cinq livres composant *Copilaçam*, permet de mieux appréhender un ouvrage encore difficile d'accès et dont l'édition de 1834 n'a pas convaincu[674] :

> Une édition des *Obras correctas e emendadas*a paru à Hambourg en 1834 […] mais le glossaire est trop maigre, et on a lieu de regretter l'absence de toute note explicative. Une autre édition, sous la rubrique de Lisbonne, a paru en 1843 en 3 volumes in-8°[675].

La parution de cet ouvrage, et surtout ses notes et son contenu, permettent de modifier le jugement donné sur l'auteur. Dans l'article de 1816, « ses pièces sont remplies, il est vrai, des défauts inséparables d'un premier essai, dans quelque genre que ce soit »[676]. Le ton est radicalement différent dans l'article de 1847 :

> Le premier il fixa le goût du public pour les représentations dramatiques et montra à l'Europe qu'il n'était plus possible de captiver l'attention des spectateurs par des imitations serviles et des traductions des anciens auteurs grecs et latins. Il établit un théâtre national[677].

Le manque de rigueur de son écriture (vers non rimés, anachronismes, rupture de la règle des trois unités, etc.) s'estompe face aux caractéristiques particulières de son style. L'espace social dans lequel Gil Vicente était perçu s'adapte aux nouvelles données sur le dramaturge. Le mélange des genres, considéré comme une bizarrerie, s'inscrit dans la norme

672 Joseph-François Michaud, *Biographie universelle, ancienne et moderne*, tome 17, Paris, chez Michaud Imprimeur, 1816, p. 389-390.

673 Joseph-François Michaud, *Biographie universelle, ancienne et moderne*, tome 43, Paris, chez Mme C. Desplaces, 1847, p. 290-292.

674 Matos Sequeira explique la composition de cette édition qui se révéla être assez rudimentaire : « Assim o julgou tôda a Europa culta, depois que, em 1834, Barreto Feio e Gomes Monteiro – doís precursores do Vicentismo – fizeram a impressão de Hamburgo, pela "Copilação" de 1562, adicionando-lhe uma "Advertência", um "Ensaio Biográfico" e um "Glossário" », dans *A universalidade de Gil Vicente*, Lisbonne, Academia das Ciências de Lisboa, 1938, p. 21.

675 *Ibid.*, p. 292. Les travaux de Monteiro et Feio auront eu comme effet secondaire de motiver l'essor des productions concernant les œuvres de Gil Vicente, et par suite logique, l'examen critique de son théâtre. L'édition de 1834 a le mérite d'exister, mais la hâte des travaux de réédition a été critiquée. Il s'agissait probablement pour les deux portugais de ne pas se faire devancer sur ce projet, étant donné qu'un regain d'intérêt pour Gil Vicente frémissait. Conférer également à ce sujet, la lettre du linguiste et grammairien lusophone Julius Cornu à Hugo Schuchardt du 5 janvier 1883, mentionnant l'édition : « celle de Hambourg, où les absurdités du glossaire ». Traduction disponible à l'url : http://schuchardt.uni-graz.at/id/letter/7063.

676 Joseph-François Michaud, *Biographie universelle, ancienne et moderne*, tome 17, *op. cit.*, p. 390.

677 Joseph-François Michaud, *Biographie universelle, ancienne et moderne*, tome 43, *op. cit.*, p. 290.

d'un auteur jouant et bousculant les codes du théâtre pour le redéfinir. Le contexte d'analyse surdétermine la perception des autos. Si l'existence de *Copilaçam* était connue, se préoccuper de l'intégralité de son contenu n'intéressait guère. La modification s'effectue lors de la parution des premiers résultats. Dans les biographies, les articles sur l'auteur vont commencer à se tourner davantage vers son théâtre, dont les preuves matérielles deviennent de plus en plus accessibles, au détriment de sa vie. Celle-ci ne s'effectue plus en fonction de ce qu'il a vécu, mais de sa production. Ce sont les autos qui vont désormais devenir la matière, afin de mieux connaître le dramaturge. Les sources et les inspirations qu'il eut durant sa carrière permettent de délimiter le champ de ses connaissances, dussent-t-elles mettre en lumière un homme moins instruit que supposé. Les connaissances des thèmes d'inspiration antique proviennent des traductions et des discussions de cour[678], plutôt que d'une lecture des ouvrages en langue originale[679]. L'édition de Hambourg, bien que perfectible, a permis de modifier en profondeur la perception d'un auteur, basée à l'origine sur des titres de pièces de théâtre et une analyse partielle de certains autos. La mise en lumière d'un élément connu change la donne, à tel point que Gil Vicente fait figure de mentor et de premier novateur au sein d'un art qui cherchait à s'émanciper du Moyen-Âge :

> Nul ne songe en France à marchander aux Espagnols, les vrais créateurs du drame moderne, et aux Portugais, qui, par Gil Vicente, leur avaient ouvert la voie, l'admiration, la reconnaissance, qu'ils méritent pour avoir éveillé le génie de Corneille ; mais ce génie, nul ne le conteste en Europe[680].

En 1935, Georges le Gentil brosse un portrait de Gil Vicente qui deviendra progressivement la norme des biographies à venir. Les éléments sur sa vie, dont, « malgré l'effort considérable déployé par ses biographes, on ne sait presque rien de sûr »[681], ne font qu'un paragraphe sur les neuf pages qui lui sont consacrées. L'essentiel se focalise sur les influences de son théâtre (p. 38), l'explication de certains autos et de leurs innovations (p. 43),

678 C'est l'époque de l'âge d'or du Portugal. Tourné vers les Grandes Découvertes et toutes les sciences qui en découlent, les cultures internationales transitent par Lisbonne, permettant d'accéder à une base de nouveautés pour le dramaturge. Ainsi, dans de nombreux secteurs, dont celui de la médecine, « Jean III avait eu recours aux meilleurs spécialistes de l'étranger ». Lire Georges le Gentil, « Le mouvement intellectuel au Portugal », *Bulletin Hispanique*, vol. 41-42, 1939, p. 155.

679 C'est ce que souligne Paul Teyssier dans *La langue de Gil Vicente*, *op. cit.*, p. 142 dans son analyse du latin de Gil Vicente.

680 Alphonse Pages, « France. Aperçu historique sur l'influence de diverses littératures étrangères, anciennes et modernes, aux diverses périodes de la littérature française », *Bulletin de l'association littéraire et artistique internationale*, Paris, n° 9, septembre 1880, p. 41-42.

681 Georges le Gentil, *La littérature portugaise*, Paris, Armand Colin, 1935, p. 37.

pour aboutir à ce paradoxe qui définit le dramaturge : « Mais il ne faut pas oublier que ce grand précurseur, à peu près étranger au mouvement de l'humanisme, fut, pour qui le compare à Camões, le dernier survivant du moyen âge »[682].

Sous réserve de nouveaux documents, les œuvres ont permis de façonner la vision de Gil Vicente. La transition permise par la réédition des autos est le cœur de cette restructuration de la figure du dramaturge. C'est cet axe qui sera privilégié par les biographes, expliquant le délaissement de certains éléments qui pourraient revenir dans l'actualité, comme le rôle joué par sa fille Paula en tant que première femme actrice. Au fur et à mesure, son théâtre est de plus en plus pris en compte, comme si seuls les autos étaient à même de délivrer la vérité sur Gil Vicente, permettant par cette occasion à son fils Luís de passer également à postérité. Les biographies récentes occultent même les dates incertaines, incluant chronologiquement le dramaturge par rapport aux rois de la cour à son époque. De nos jours, le talent de Gil Vicente est reconnu et peu de défauts lui sont trouvés :

> Malgré son importance esthétique et idéologique, la satire n'épuise pas le sens du théâtre de Gil Vicente. La représentation réaliste s'y rejoint en effet, dans une interpénétration modale unique, tant en littérature espagnole qu'en littérature portugaise, à une persistante théâtralisation du lyrisme[683].

II.2 Le rôle de la langue dans l'identité du texte théâtral et de son auteur

La langue principale qu'emploie un auteur est souvent la caractéristique de sa nationalité, ou de l'histoire de son pays[684]. Si le portugais était la langue dominante de son pays, il en était autrement à la cour du roi. Le castillan était couramment parlé, suite aux échanges culturels et aux mariages avec le pays voisin[685], établissant le bilinguisme comme référent social pour la noblesse :

> Quando sob a Regência do Infante D. Pedro se reconciliam as Cortes de Portugal e Castela, o lirismo castelhano da escola de Juan de Mena é imitado pelo própio Infante D. Pedro, por seu filho o Condestável de Portugal, e em Portugal são imitadas e por vezes traduzidas as poesias do Arcipreste de Hita, do Marquês de Santilhana, de Jorge Manrique

682 *Ibid.*, p. 44.

683 José Augusto Cardoso Bernardes, « Gil Vicente », in *Patrimoine littéraire européen*, Jean-Claude Polet (dir.), vol. 6, Bruxelles, De Boeck Supérieur, 1995, p. 836.

684 Cette référence sur l'histoire s'applique aux anciennes colonies continuant à pratiquer l'idiome des pays auxquels ils étaient rattachés avant leur indépendance.

685 Sur les trois femmes du roi Manuel Ier, deux étaient les filles des Rois Catholiques et une était la sœur de Charles Quint. Son successeur, le roi Jean III, eut également pour épouse la sœur de Charles Quint.

> e de Hernan Perez de Gusman, predominando essa fascinação do *castelhano* no *Cancioneiro Geral* de Resende[686].

Le caractère allogène de cet idiome est rapidement devenu la norme de tout un pan de la société. De manière abrupte et schématisée, le portugais était la langue du peuple et le castillan était l'apanage des nantis et des commerçants. Gil Vicente pratiquait couramment les deux idiomes. La question de l'appartenance littéraire de ces écrits pose la question de savoir s'il faut le considérer comme un auteur portugais ou comme un auteur espagnol, les deux pays l'incluant chacun dans leur patrimoine littéraire au sein des publications françaises :

> Il n'est pas toujours facile de savoir où on va trouver ses ouvrages. Aussi bien dans les bibliothèques que dans les compilations. Voire dans les colloques… Pour la Bibliothèque Universitaire de Nanterre, il est résolument un auteur portugais. Au point que même son volume de *Teatro castelano* publié chez Critica, dans la collection « Biblioteca Clásica », collection réservée en principe à la littérature espagnole, se trouve classé dans la littérature portugaise. Pourtant, trois des pièces de théâtre que contient ledit ouvrage figurent précisément en traduction française dans le volume publié dans la très prestigieuse collection de la Pléiade sous le titre de *Théâtre espagnol du XVIe siècle*[687].

Mettre sous le même drapeau la culture portugaise et espagnole est une erreur, comme a pu le constater Paul Teyssier dans la perception des autos et de l'idiome dominant qui les constitue :

> Le chef d'œuvre des chefs d'œuvres [*Triunfo do Inverno & do Verão*]. Comme c'est une pièce bilingue il n'y a pas moyen de la représenter. Les espagnols ne veulent pas la représenter car il y a du portugais, et les portugais ne veulent pas la représenter car il y a de l'espagnol[688].

Regroupés dans la péninsule ibérique, les deux pays n'en sont pas moins distincts dans leur évolution culturelle. En France, Gil Vicente est considéré comme appartenant à l'une ou l'autre culture, selon les éditions. Cela s'explique par la manière dont il fut porté à la connaissance du public. Ses œuvres ayant été redécouvertes, ce sont les autos qui furent déterminants dans le jugement :

686 Teófilo Braga, *História da literatura portuguesa. Idade Media*, vol. 1, *éd. cit.*, 1984, p. 161.
687 Laura Alcoba, « Guy Lévi Mano traducteur de Gil Vicente, ou le choix de la flânerie », *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or en France*, *op. cit.*, p. 290.
688 Paul Teyssier, *Gil Vicente*, conférence, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 6 décembre 1990.

> Pour présenter un écrivain étranger qui n'est pas encore connu des lecteurs, on peut mettre en avant la célébrité de l'auteur dans son pays d'origine. Les critiques semblent souvent considérer cela comme une stratégie efficace pour rendre l'auteur intéressant[689].

Or, la littérature dramatique portugaise du Moyen-Âge et du XVI[e] siècle n'est guère connue dans l'Hexagone et peu répandue en Europe. Estampiller Gil Vicente uniquement comme auteur portugais, alors qu'une partie de sa production est espagnole, ne le rend pas « intéressant », d'autant plus que l'apprentissage de l'espagnol est bien davantage répandu que celui du portugais en Europe. La tactique éditoriale de l'inclure dans le Siècle d'or espagnol (1492-1681) semble devenir la solution la plus adéquate. D'autant plus qu'il peut s'inscrire dans l'histoire des deux pays : « il est à l'origine de la *comedia* espagnole autant que de l'histoire moderne du théâtre portugais »[690]. Sur ce principe, Gil Vicente serait autant espagnol que portugais. Sa nationalité s'effectuerait en fonction de sa production, Paul Teyssier affirmant à ce sujet : « ainsi, Gil Vicente, écrivain bilingue, appartient de plein droit à la littérature espagnole tout autant qu'à la littérature portugaise »[691]. Néanmoins un distinguo s'effectue entre les deux idiomes, les autos portugais et castillans n'étant pas étudiés conjointement. Dans la vision globale de l'auteur, il en résulte une distinction et une perte, par l'absence d'étude d'autos versés dans tel ou tel idiome, comme c'est le cas en Espagne :

> La circulación en España de su obra en castellano y el estudio histórico-crítico de su teatro […] son hechos que han incorporado a Gil Vicente a la historia literaria española como un clásico compartido por ambos sistemas literarios, desplazando su producción en portugués a un segundo plano[692].

C'est par le biais d'un recueil publié en Allemagne que l'auteur a connu un nouveau souffle en Europe. Le contexte territorial a été surpassé par le contenu du théâtre. L'appropriation des écrits de l'auteur s'est ainsi effectuée en fonction de la langue d'écriture, le plaçant dans la catégorie qui correspondait à l'auto. Le fait que la majorité des travaux s'intéresse à un groupe de pièces ou un auto en particulier renforce le côté multiusage de Gil Vicente. Toutefois catégoriser un auteur de cette manière peut défavoriser la perception globale du sujet. La trajectoire des écrits de Gil Vicente en a modifié la réception. L'édition de

689 Karin Dahl, *La mythification d'un écrivain étranger*, Göterborgs, Université de Göterborgs, 2008, p. 107.
690 « Vicente Gil (1465 env. - env. 1537) », *Encyclopédie Universalis*, 2020, url : https://www.universalis.fr/encyclopedie/gil-vicente/.
691 Paul Teyssier, « Gil Vicente », *Théâtre espagnol du XVI[e] siècle*, *op. cit.*, p. 880.
692 María Jesús Fernández García, « Teatro bilingüe portugués y su traducción : el desafío de traducir una época », in *Perfiles de la traducción hispano-portuguesa*, Xosé Manuel Dasilva (ed.), vol. III, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2010, p. 47.

1834 a présenté un nouvel auteur impossible à rattacher à un mouvement littéraire en particulier, entre deux époques, et dont le mélange des genres et des registres abonde dans son théâtre. Ajouté à l'impression que renvoie le Portugal au XIX[e] siècle, Gil Vicente devient un sujet littéraire difficile à identifier. Il faut alors se rattacher à ce qui pouvait renvoyer à des terrains connus pour le lectorat et les critiques. La plus grande influence de son théâtre provenant de ce qui était issu dans la littérature espagnole, il fut logiquement rattaché à cette culture. Cela explique le choix des éditions Gallimard de le faire entrer dans la collection de la Pléiade, aux côtés de dramaturges ayant vécu dans le royaume d'Espagne. Comme c'est généralement le cas dans le milieu des éditions, Gil Vicente est perçu de la manière dont l'éditeur souhaite le positionner et selon les critères qu'il aura fixés, mettant en place un horizon d'attente sur un aspect choisi. Ces dispositions sont un cas de figure générale concernant les traductions :

> La réception des traductions s'effectue dans un milieu culturel, linguistique et littéraire qui diffèrent du milieu d'origine, et la relation entre l'œuvre et ses destinataires en est nécessairement affectée. On assiste à des effets de distorsion, à des malentendus – qui peuvent d'ailleurs profiter à l'œuvre –, à des marginalisations, des « non-rencontres » ou des lacunes dans la réception[693].

Gil Vicente est lié à la littérature dramatique espagnole par la langue dans laquelle une grande partie de son théâtre est écrite. En se référant à la liste des autos fournie en annexe, la production vicentine commence en 1502 par cinq autos en castillan. Il faut attendre 1511 et *Autos das Fadas* pour voir paraître sa première œuvre en portugais. L'explication réside dans le fait que Gil Vicente était le protégé des reines Leonore de Avis, femme du défunt roi Jean II et sœur de Manuel Ier, ainsi que d'Isabelle d'Aragon, femme du roi Manuel Ier. Dans le but de plaire à sa reine, Gil Vicente composa ses premiers autos en castillan. La date, le lieu et le but de la représentation du premier auto montrent bien le lien qui unissait ces deux personnes, car il fut joué dans la nuit du 7 au 8 juin 1502 dans les appartements de la reine, pour célébrer la naissance du futur roi du Portugal João III. Au sujet de l'importance de ces deux reines dans l'écriture des autos, João Domingues Maia relate :

> A partir de então, também se torna relevante o fato de que, das 46 peças escritas por Gil Vicente, 20 foram por encomenda ou intenção de rainhas; a benéfica proteção que recebeu da rainha D. Leonor e o fato de que o « Privilégio Real » para a publicação da

693 Valérie de Daran, *« Traduit de l'allemand (Autriche) », Étude d'un transfert littéraire*, *op. cit.*, 2010, p. 15.

> Compilação de todalas obras de Gil Vicente tenha sido assinado por uma rainha, D. Catarina, em 1561.
> As manifestações do agrado feminino em relação às obras do dramaturgo foram imediatas. Dona Leonor ficou tão satisfeita com o Monólogo do vaqueiro que pediu a Gil Vicente, para o dia de Reis, outra obra, e a seguir mais outra, e assim sucessivamente, o que levou muitos estudiosos, entre eles Marques Braga, a se referirem ao poeta como « o comediógrafo de D. Leonor »[694].

C'est pour combler son mécénat et l'horizon d'attente de celui-ci, qui espérait voir jouer des pièces dans la langue natale de la reine, que Gil Vicente écrit ces premiers autos en castillan. Au total, douze autos sont écrits en castillan, vingt en portugais et le reste dans les deux langues. Pour les œuvres bilingues, l'utilisation de chacun des idiomes se fait dans un souci de vraisemblance, principalement envers les personnages, et de filiation avec une littérature d'un style considéré comme plus élevé, comme l'est celle de l'Espagne. En fonction de la dimension sociale du personnage, du thème représenté, du chant de l'auto, ou du personnage allégorique qui est mis en scène, le portugais ou le castillan sera la langue choisie. C'est ce qui se confirme avec l'emploi du castillan dans le prologue[695] de *Don Duardos* par son auteur. L'investissement rhétorique que Gil Vicente réclame implique nécessairement l'abandon de la langue portugais :

> Como quiera, excelente príncipe y rey muy poderoso, que las comedias, farças y moralidades que he compuesto en servicio de la reina vuestra tía, quanto en caso de amores, fueron figuras baxas, en las quaes no havía conveniente retórica, que pudiesse satisfazer al delicado sipiritu de V. A., conocí que me cumplía meter más velas a mi pobre fusta. Y assí, con desseo de ganar su contentamiento, hallé lo que en estremo desseava, que fué Don Duardos y Flérida, que son tan altas figuras como su historia recuenta, con tan dulce retórica y escogido estilo quanto se puede alcançar en la humana inteligencia[696].

La production vicentine commence par une production exclusivement castillane avant de devenir majoritairement portugaise. Paul Teyssier effectue ce décompte dans *La langue de Gil Vicente* : 24 785 vers écrits en portugais, soit environ 64 %, 14 014 vers écrits en castillan, soit environ 36 %.

À ces éléments s'ajoute la tradition littéraire. Les sources presque inexistantes du théâtre au Portugal avant Gil Vicente laissent penser que c'est du côté de l'Espagne que le

694 João Domingues Maia, « Questões femininas na obra de Gil Vicente », in *Flores Verbais*, (Jürgen Heye org.), Rio de Janeiro, n° 34, 1995, p. 336. Ce n'est que très récemment que les traductions des autos portugais en espagnol ont été effectuées.

695 Ce prologue ne figure pas dans l'édition de 1562, il le sera dans celle de 1586.

696 Gil Vicente, *Prólogo de "Tragédia Dom Duardos"*, 2008, url : http://www.gilvicente.eu/obras/didascalia.html.

théâtre lusitanien est allé puiser une partie de sa tradition littéraire. D'ailleurs les influences des premiers autos vicentins sont mentionnées par Thomas Hart :

> Cuando Gil Vicente se inspira directamente de un texto tiende a utilizar la lengua de su modelo. Así sus primeras piezas, donde sigue muy cerca las de Juan del Encina y Lucas Fernández, están en castellano, o, más exactamente, en sayagués, el dialecto rústico estilizado que emplearon los maestros salmantinos. De la misma manera, están en castellano el *Don Duardos* y el *Amadís de Gaula*, que proceden de libros de caballerías españoles[697].

La question de la diglossie permet de positionner les textes de Gil Vicente dans le théâtre espagnol. Toutefois ce jugement occulte de nombreux paramètres et remet en cause cette alternance du statut qui concerne le dramaturge et les deux pays. Cette classification subjective permet de lui attribuer une place qui ne modifie pas une structure établie, avant qu'il ne soit réédité, ainsi que d'éviter de nombreux problèmes d'éditions. La question se pose de savoir s'il serait possible d'établir une édition du théâtre portugais en y insérant, parmi les autres pièces, des autos uniquement en castillan. Si ce cas se produit, le théâtre portugais ne serait pas uniquement caractérisé par la langue, supprimant la norme idiomatique dans le contexte historique de l'époque d'écriture :

> Si l'on entend par « bilinguisme » la pratique parallèle de deux langues avec une égale facilité et une parfaite correction, Gil Vicente n'est pas « bilingue » : dans son système luso-castillan il y a une langue dominante, une sorte de pôle d'attraction autour duquel tout gravite et s'organise, et c'est le portugais. Comme d'autre part les deux langues sont très proches l'une de l'autre on a l'impression d'avoir affaire, non à deux idiomes différents, mais à deux dialectes d'une même langue commune[698].

Le terme « dialectes » est le plus représentatif de la constante qui régit l'écriture de Gil Vicente. La notion de vraisemblance qui est apposée à son théâtre multiplie les parlers et les patois caractéristiques à chacun des types présents dans l'auto. Les seules exceptions s'adressent aux personnages issus de la Bible, aux pères de l'Église chrétienne, et aux personnages allégoriques. C'est alors le thème de l'auto qui déterminera généralement le choix langagier. Les autos dont le sujet est peu élevé, prêtant au rire gras, seront davantage en portugais, tandis que, conformément au « Prólogo » de *Tragédia Dom Duardos*, le castillan s'appliquera aux sujets moins graveleux. Toutefois, certains autos échappent à cette norme comme *Auto da alma*. L'emploi du portugais pour ce type d'autos se justifie également par la

697 Thomas Hart, « Introducción », *Obras dramáticas castellanas*, *op. cit.*, p. xvi.
698 Paul Teyssier, *La langue de Gil Vicente*, *op. cit.*, p. 410.

facilité à fournir le double-sens de certaines tournures à l'ensemble du public, permettant un meilleur accès à l'équivoque et au rire. Pour faciliter cet acheminement vers le rire, le choix de la langue portugaise devient le plus logique et le plus simple pour accéder à la finalité voulue, comme le démontre ce passage de *Farsa dos Almocreves* :

Pajem : Si, Senhor, damas vi,
andavam pelo balcão.
Fidalgo : E quem eram ?
Pajem : Damas mesmas.
Fidalgo : Como as chamam ?
Pajem : Não as chamava ninguém.
Fidalgo : Ratinhos são abantesmas,
e quem por pajens os tem.
Eu hei-de fazer por haver
un pajem de boas casta[699].

Ce dialogue permet aisément au spectateur de trouver matière à rire. Le sous-texte présent est également à prendre en compte dans de nombreux autos vicentins. L'emploi du castillan pour les personnages de haut rang étant récurrent, il convient de vérifier ce qu'il en est pour les caractéristiques du chant et de l'allégorie. Comme le principe d'application du bilinguisme est le même dans ces deux cas, une comparaison de deux allégories suffit pour montrer les circonstances d'emploi du castillan. Il s'agit de celle de l'Âme dans *Auto da Alma*, et du Printemps dans *Triunfo do Inverno & do Verão*. Voici l'examen de deux passages de chacun de ces autos :

Auto da Alma
Anjo que sois minha guarda,
olhai por minha fraqueza
terreal :
de toda a parte haja resguarda,
que não arda
a minha preciosa riqueza
principal[700].

La prosopopée de l'âme revêt ici l'identité de n'importe quel personnage, celui d'une personne défunte dont l'identité corporelle n'est pas connue du public. En partant de ce postulat, la fonction sociale est un facteur inconnu qui favorise l'utilisation du portugais, permettant à chacun des spectateurs présents de se retrouver dans le rôle de cette âme par le

699 Gil Vicente, *La farce des muletiers*, traduction par Olinda Kleiman, *op. cit.*, 1997, p. 62-65.
700 Gil Vicente, *Le jeu de l'âme*, traduction par Anne-Marie Quint, *op. cit.*, p .36-37, 64-65.

manque d'identité qu'elle possède. La langue natale étant choisie, chacun des auditeurs peut établir une introspection de ce que sera son passage après la mort et de se projeter dans le texte. Dans l'attente qu'une âme soit jugée, l'Église stipule que tous les êtres humains seront examinés de la même façon, sans distinction aucune. L'emploi du portugais permet de confirmer cette pensée, chaque spectateur étant avant tout un lusophone. La portée de cet auto est d'ailleurs nationale, dans le sens où les personnages s'expriment en portugais, comme si Gil Vicente souhaitait que son texte s'adresse à tous ceux amenés à voir son auto.

Le but étant que la lisibilité du texte soit cohérente dans l'esprit du spectateur, l'emploi de chaque idiome est savamment utilisé. Dans la continuité de ce propos, voici deux extraits du dialogue du Printemps :

Triunfo do Inverno & do Verão
Si el amor que tengo a ti,
dama de noble criança,
otro tal tienes a mi,
d'ambos tenemos aquí
santa bienaventurança.
[…]
Infante, devéis saber
que las flores más reales,
los jardines y rosales,
son hijos del mi poder,
nietos de mis temporales[701].

Le style élevé du texte est visible par les thèmes traités. La façon dont ils sont abordés diffère des autos écrits en portugais. Le rire n'est plus la gageure du texte et c'est la beauté de ce dernier qui devient la principale motivation d'écrire. Celui qui assiste à ce spectacle n'est guère surpris car : « l'amour s'exprime dans les autos avec les procédés stylistiques de la poésie lyrique de la fin du Moyen-Âge »[702]. L'emploi du bilinguisme répond à la plausibilité de ce que le spectateur attend du texte : la façon dont il va pouvoir le réceptionner se met en adéquation avec ses acquis et autres connaissances littéraires.

L'influence de la littérature du royaume d'Espagne est indéniable. Mais à cette influence ibérique s'ajoutent toutes les autres influences qui peuvent être perçues dans les autos. Les vicentistes ont mis en avant les influences des mystères français et « a forte inter-

701 Gil Vicente, *Triomphe de l'Hiver & du Printemps*, traduction par Paul Teyssier, *op. cit.*, p. 136-137, p. 168-169.
702 Paul Teyssier, *La langue de Gil Vicente*, *op.cit.,* p.472.

relação entre Encina, o teatro francês e Gil Vicente »[703]. Des influences issues de la région de Florence apparaissent, comme *I Trionfi* de Pétrarque. Les sources du théâtre vicentin résultent de l'émulation culturelle et de la circulation des ouvrages. Par son positionnement géographique et ses rapprochements culturels et monarchiques, l'Espagne devient la première manne des écrits de Gil Vicente. Toutefois, cet usage du castillan était remanié par la cour du Portugal :

> à cette époque les deux langues étaient beaucoup plus proches l'une de l'autre qu'elles ne le sont aujourd'hui. Un Portugais qui apprenait l'espagnol n'acquérait pas à proprement parler une langue étrangère : il faisait subir à sa propre langue une espèce de transposition[704].

L'ensemble de ces paramètres modifie le verdict que certains attribuent à Gil Vicente. La réponse à son identité littéraire et à son pays de rattachement culturel fluctue selon le contexte de réflexion. S'il peut être rattaché à la littérature espagnole, il ne peut aujourd'hui être considéré comme tel. L'hybridation linguistique de son œuvre est la cause de son temps et doit s'inclure dans cette perspective sociale, historique et en lien avec les influences du théâtre vicentin. La question de la culture et de l'héritage historique ne permet pas de tergiverser : Gil Vicente est un auteur dramaturge portugais.

L'hispanisation de la culture portugaise n'est pas une assimilation. Le positionnement dans la littérature espagnole correspond à un placement de produit de la part de l'éditeur, mais dépend aussi du contexte de réflexion. Lorsque certains vicentistes annoncent qu'il est un auteur espagnol, les études littéraires ne sont pas encore tournées vers l'interdisciplinarité. Si les autos vicentins sont uniquement pris dans leur contexte textuel, Gil Vicente est un auteur castillan. La réception des autos s'inscrivait dans un autre contexte :

> C'est parce que la notion [de lisibilité] introduit grandement la subjectivité de l'instance lectrice réelle qu'elle relève des théories de la réception et parce qu'elle est le produit d'une rencontre entre la lecture produite par le texte et les réactions d'un lecteur déterminé qu'elle relève des théories de l'effet. Rendre compte de la lisibilité d'une œuvre, c'est prendre en compte la spécificité d'une œuvre et la spécificité d'un lecteur déterminé, c'est aussi tenter de faire coïncider deux approches de lecture[705].

703 Laurence Keates, *O teatro de Corte em Gil Vicente*, Lisbonne, Editorial Teorema, 1988, p. 51.
704 *Ibid.*, p. 295.
705 Bérengère Voisin, « La notion de lisibilité : entre théories de l'effet et théories de la réception », in *Questions de réception*, Lucile Arnoux-Farnoux et Anne-Rachel Hermetet (dir.), Paris, SFLGC, Lucie éditions, 2009, p. 22.

En élargissant le cercle du questionnement à des sphères culturelles, sociales et historiques, il apparaît que le Plaute portugais est rattaché à son pays qu'il n'a jamais quitté. Établir aujourd'hui de plain-pied l'appartenance littéraire de Gil Vicente à la littérature portugaise permet de rendre compte des diverses avancées dans l'appréhension du texte littéraire, qui se défait de la question de la langue pour s'inscrire dans un registre plus dense. L'identité de Gil Vicente ne s'effectue pas par le biais de sa nationalité. Son identité sociale le rattache à la cour du Portugal. Tout comme son identité culturelle. Car bien que fortement imprégnée de la littérature castillane, elle est représentative de l'ambiance coercitive dans un milieu au sein duquel baignait le dramaturge. L'identité de son théâtre répond aux exigences diverses de son public et s'adapte en fonction du sujet traité et de l'occasion de la représentation. L'impact de la compétence langagière de Gil Vicente démontre que le caractère identitaire de son œuvre ne relie pas à une langue employée dans son pays d'origine :

> Aucun objet, aucun texte, aucune pratique culturelle n'a de signification, de valeur ou de fonction nécessaire ou intrinsèque ; et que celles-ci sont toujours le résultat de rapports sociaux et de mécanismes de signification spécifiques (changeants et changeables)[706].

À la cour du Portugal, le castillan s'inscrit dans un nouveau cadre régi par des données différentes. Les autos en castillan, comme les autos sacramentaux, sont à mettre en relation avec le temps de la représentation et le fait que ceux-ci s'intègrent à un moment social du calendrier liturgique ou laïque au Portugal. Les autos religieux sont produits dans le but de célébrer un événement unique, mettant en scène des personnages de haut rang, comme pour *Auto da Barca de Glória*, ou une fête religieuse qui rassemble la population, comme l'est *Auto da Sibila Cassandra*. L'auto s'inscrit dans un contexte où le public l'intègre comme un élément supplémentaire aux festivités. La représentation de la pièce est le point d'orgue de l'événement. Les rapports entre l'individu et les idiomes qu'il maîtrise sont parties intégrantes de la culture lusophone de cette époque. Ils en font un des éléments, à part entière, d'une culture constituante du pays :

> Il est clair que la langue est nécessaire à la constitution d'une identité collective, qu'elle garantit la cohésion sociale d'une communauté, qu'elle en constitue d'autant plus le ciment qu'elle s'affiche. Elle est le lieu par excellence de l'intégration sociale, de l'acculturation linguistique, où se forge la symbolique identitaire. Il est également clair

706 Hervé Glevarec, Éric Macé et Éric Maigret, Cultural Studies. Anthologie, Paris, Armand Colin, 2008, p. 295.

> que la langue nous rend comptables du passé, crée une solidarité avec celui-ci, fait que notre identité est pétrie d'histoire et que, de ce fait, nous avons toujours quelque chose à voir avec notre propre filiation, aussi lointaine fût-elle. Il n'empêche que le rapport de la langue à l'identité est complexe, car il ne s'agit pas seulement de la langue mais aussi de son usage. Peut-être faut-il dissocier langue et culture, et associer discours (usages) et culture[707].

C'est la vie portugaise que représente Gil Vicente. Il l'établit dans la tradition portugaise de son époque, remplie d'influences provenant d'autres places géographiques. La scène théâtrale englobe la scène de la vie de tous les jours et y représente sa vision. Elle fournit ainsi un écho au « theatrum mundi ». Le spectateur se retrouve confronté à une représentation hors de l'ordinaire, dans un lieu dont la spécificité première n'est pas la représentation théâtrale. L'espace scénique se mêle à l'espace social. Chaque représentation possède ses propres contraintes et solutions, et relève d'un caractère spécifique envers un public qui devient unique. Les décors sont primordiaux pour l'impact du texte sur le public. L'espace de la représentation est un espace ludique qui permet au texte de se mesurer à diverses contraintes. Il occupe une dimension qui dépasse la simple distance de la scène avec le spectateur. Ce nouveau rôle dédié à l'espace est permis par les contraintes spatiales liées aux contraintes de représentation. Par sa place dans l'histoire littéraire et théâtrale du Portugal, Gil Vicente est le premier auteur à se servir de ce que lui offre l'héritage médiéval, afin de mettre en œuvre la modernité de ces textes et les formes sous lesquelles il sera interprété : « En conclusion nous pouvons dire que la Castille n'a représenté qu'un bagage culturel et linguistique prestigieux. Notre dramaturge n'a jamais renoncé à son identité portugaise »[708].

II.3 Interprétation et surinterprétation

Établir l'identité de Gil Vicente oblige à une subjectivité dans l'interprétation de son œuvre. La multiplicité des éléments de son théâtre, le jeu avec le spectateur de l'époque et les différentes interprétations possibles du texte, couplés à une lecture contemporaine, dépourvue du jeu visuel, rendent le jugement de l'intentionnalité de certains autos délicats à saisir dans leur ensemble :

---

707 Patrick Charaudeau, « Langue, discours et identité culturelle », in *De la méthodologie à la didactologie*, Christian Puren (coord.), Paris, Études de linguistiques appliquées, Klincksieck, 2001, p. 342.

708 Marie-France Antunes-Fernandes, « Gil Vicente : un espagnol portugais du début du XVIe siècle », in *Les Cahiers du C.R.I.A.R.*, Numéro 9 : *Langues et identités dans la Péninsule Ibérique*, Alain Milhou (org.), Rouen, Publication de l'Université de Rouen, 1989, p. 38.

> L'interprétation se distingue de la compréhension par son caractère *optionnel* (elle n'est pas indispensable puisque le texte a déjà été compris) et *indirect* (elle se greffe sur un sens déjà construit). En outre, elle est toujours une tentative de remédiation à une rupture de communication, car, contrairement à la compréhension, qui est la saisie de sens le plus immédiatement perceptible (le plus conforme aux schémas dominants du contexte de réception), elle repose sur la prise de conscience d'une résistance du texte, d'une altérité, d'une étrangeté qui rend le texte irréductible aux stéréotypes qu'on a développés. Du point de vue du lecteur, interpréter consiste à rechercher la vérité cachée du texte, le message implicite dont il est le reflet ou l'émanation[709].

L'interprétation des autos de Gil Vicente est mise le plus à contribution dans le cas des farces. Les analyses d'Olinda Kleiman ont démontré une nouvelle lecture textuelle. L'écriture de Gil Vicente tend à l'exégèse. Selon les connaissances préalables de celui qui s'y intéresse, la portée et la signification du texte sont soumises à l'interprétation. Celle-ci « est infinie. La tentative de rechercher une signification ultime, inaccessible, conduit à une dérive ou à un glissement sans fin de la signification »[710]. Il s'agit ensuite, soit par le consensus d'autres chercheurs, soit en ayant étayé avec conviction ses hypothèses, de confirmer l'interprétation d'un texte dont les clés de déchiffrage évoluent au fur et à mesure des études. Cette évolution dans l'augmentation des compétences de lecture est à effectuer en parallèle des avancées dans le milieu de la littérature et, notamment, dans la prise en compte du lecteur. Il est impossible de priver le texte auctorial de tout rôle dans l'émergence du fait littéraire. Ajouté comme nouveau point de référence, cette plus-value permet d'orienter différemment la lecture :

> C'est au cours des années 1970 que les professionnels de l'analyse des textes en viennent à étudier la lecture. L'œuvre littéraire que, jusque-là, on tentait de comprendre en la rattachant à une époque, une vie, un inconscient ou une écriture, est soudain envisagée par rapport à celui qui, en dernière instance, lui donne son existence : le lecteur.
> […] L'intérêt pour la lecture commence à se développer au moment où les approches structuralistes connaissent un certain essoufflement. On se rend compte qu'il est vain de vouloir réduire le texte littéraire à une série de forme[711].

L'interprétation est liée à l'esthétique de la réception. Celle des autos est de ce fait accolée au conditionnement du lecteur et à ses connaissances acquises au préalable. Le lecteur, dont l'étalonnage des savoirs est variable, ne sera pas la constante. L'interprétation du

709 Jean-Louis Dufays, *Stéréotype et lecture*, *Essai sur la réception littéraire*, Bruxelles, Peter Lang, 2010, p. 163.
710 Umberto Eco, « Interprétation et histoire », in *Interprétation et surinterprétation*, Stefan Collini (éd.), Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 29.
711 Vincent Jouve, *La lecture*, Paris, Hachette, 1993, p. 1.

texte vicentin est étudiée sur la production des scientifiques, au fait des travaux déjà effectués sur l'auteur, dont les conclusions permettent de situer leur point de vue sur le dramaturge. Leur subjectivité permet de mieux concevoir leur appréhension du théâtre vicentin, comme lors du jugement sur *Copilaçam* de 1562 :

> The different understandings of these genres, and the suspicion that it was Luís Vicente who imposed them, have caused extensive critical debate. António José Saraiva, for example, found the five categories unsatisfactory and subdivided them into nine. Laurence Keates regrouped the plays according to the function they fulfilled: religious plays, entertainements, satires. Paul Teyssier opts for Gil Vicente's three categories, whilst acknowledging that towards the end of his career, the tripartite division breaks down. He is also suspicious of the tragicomic category, holding it to be an artificial one, and absent from the playwright's vocabulary[712].

Le critique est le lecteur du texte et, tel un enquêteur, tente de définir le sens exact des propos issus de l'ouvrage, afin d'en délivrer l'intégralité des possibilités de perception. Son interprétation est déterminée par sa fonction, son contexte de lecture et les circonstances qui l'entourent durant ce moment. L'interprétation ne va pas à l'origine du texte, mais à sa limite. L'explication considère l'œuvre dans ce qu'elle doit à son créateur. De ce fait, lire, c'est effectuer des interprétations :

> Un texte est un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus-value de sens qui y est introduite par le destinataire. […] Un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative, même si en général il désire être interprété avec une marge suffisante d'univocité. Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner[713].

Dans le corpus dont il est question ici, elles sont limitées par des normes qui se précisent avec l'avancée des recherches vicentines, remplissant les zones opaques dans la compréhension du texte théâtral. L'interprétation est le reflet d'une intelligibilité renvoyée par le texte, sous le prisme de la subjectivité du lecteur. Elle n'est clôturée que par les limites qui lui sont imposées. Le cadre dans lequel se développe l'écriture de l'auto de Gil Vicente est lié au climat qui l'entoure et au contexte de sa production. À cela doit s'ajouter la finalité du texte et son objectif à atteindre envers le spectateur. Ces éléments sont en partie inconnus et laissent place aux suppositions, engendrant par là une critique personnelle des messages véhiculés par le dramaturge vers son destinataire :

712 Juliet Perkins, T. F. Earle, « Portuguese Theatre in the Sixteenth Century : Gil Vicente and António Ferreira », in *A Companion to Portuguese Literature*, *op. cit.*, p. 59.
713 Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985, p. 66.

> La réaction des lecteurs sur le processus de réception littéraire est capable d'influencer et orienter les mécanismes qui déclenchent l'acceptation ou le refus d'une œuvre. C'est le lecteur en tant que tel mais aussi en tant que critique ou traducteur qui détermine une réorientation de la réception[714].

Fondateur et créateur d'un nouveau style de théâtre, Gil Vicente laisse place à une herméneutique qui pourrait être propre à chaque auto ou genre auquel il se rattache. Comme pour le cas des sorcières, les innovations présentes dans son texte créent une forme de réception nouvelle et sans successeur, en laissant la compréhension de celui-ci à un moment qui est défini par le génie d'un seul homme. L'absence de critiques ou d'analyses de l'œuvre vicentine ne délimite pas les limites implicites des autos. Étant donné que seul le texte, accompagné quelquefois d'une explication liminaire, est disponible de nos jours, la frontière entre l'interprétation et la surinterprétation est ténue :

> Les lecteurs qui abordent l'ouvrage d'un écrivain étranger se retrouvent en face d'une autre culture dont ils ne sont peut-être pas familiers. L'action du livre peut se dérouler dans un pays étranger ou simplement se référer à des phénomènes culturels qui n'ont pas d'équivalence dans la culture du lecteur[715].

Le facteur majeur de distanciation est le marqueur temporel. Les clés d'intégration du texte ne sont pas toutes découvertes, face à la culture d'une époque et envers une catégorie spécifique de la société lusiste. Suite à l'évolution de la littérature et de ses modalités d'écriture, les prérequis nécessaires échappent au lecteur moderne. Des constituants de perméabilité des différentes strates de lecture de l'auto ne pénètrent pas la pensée cognitive du vicentiste. L'interprétation survient face à un passage à expliciter, conditionné par son savoir sur le dramaturge, mais également par toutes connaissances pouvant se rapporter au sujet de son étude. L'évolution dans les travaux et publications concernant Gil Vicente entraîne, *de facto*, une modification dans l'interprétation :

> Tout le monde sait que la critique est non seulement facile, mais surtout éphémère, démodée aussitôt que formulée – et que seule l'œuvre demeure, telle qu'en elle-même l'éternel passage des interprétations la laisse fondamentalement inchangée[716].

714 Paola Cadeddu, « Écrire, traduire, recevoir. Le rapport à l'autre entre acceptation et naturalisation », in *La réception entre théories de la littérature et théories de la culture*, Stefano Montes, Katre Talviste et Tanel Lespoo (éd.), Tartu, Université de Tartu, Centre d'Études Francophones Robert Schuman, 2007, p. 39.

715 Karin Dahl, *La mythification d'un écrivain étranger*, Göterborgs, Université de Göterborgs, 2008, p. 15.

716 Yves Citton, « Indiscipline littéraire et textes possibles. Entre présomption et sollicitude », in *Théories des textes possibles*, Marc Escola (éd.), Amsterdam, Rodopi, 2012, p. 215.

L'interprétation se positionne dans une articulation entre l'objectivité et la subjectivité du nouveau récepteur, représenté par l'investigateur scientifique. Les degrés de pénétration des différents paliers de lisibilité sont propres à chaque lecteur, comme l'a reconnu Paul Teyssier par rapport aux nouvelles interprétations fournies par Olinda Kleiman de l'auto *Triunfo do Inverno*[717]. Le rapport personnel au texte est primordial dans la conception qui en sera rapportée pour ceux qui découvriront l'autorité de Gil Vicente sous le regard du vicentiste. La posture de la compétence lectoriale se définit par le dépassement de la compréhension du lexique employé au sein de l'auto. Elle sort de ce cadre et cherche, dans les interstices intratextuels, des éléments implicites renvoyant à de nouveaux signifiés textuels. En agissant ainsi, le lecteur vicentin devient acteur dans son acte face au texte[718]. Cet exercice n'est pas neutre et l'étude d'un auto ou d'un personnage dépend du niveau d'implication qui en est effectué :

> L'objet de lecture est pour le lecteur le *vouloir savoir* de la relation entre le sujet et l'objet et non pas le *vouloir savoir* du livre. Le lecteur, face à une passion interpersonnelle dont il est le spectateur par la lecture, lit le récit d'une relation à un objet : il n'est pas lui-même sujet d'une relation dont il recherche l'objet, mais témoin d'une relation sujet-objet. La relation d'une passion interpersonnelle est donc moins fortement ressentie par le lecteur car elle le rend témoin et non acteur d'une relation : tandis que lui désire savoir la relation, le sujet de l'action veut l'objet[719].

Le déchiffrement des ressorts et des jeux implicites et explicites mis en place par Gil Vicente au sein de l'auto est lié à la projection du vicentiste. Selon son degré d'oscillation, les résultats obtenus seront différents[720]. Il peut se laisser absorber par l'univers du dramaturge. Il s'agit de la base que met en exergue chaque vicentiste. Une fois intégré, il se projette dans cet univers et commence à mettre en action son savoir, afin de mieux appréhender le texte littéraire. C'est à ce moment que la perception peut devenir personnelle, selon l'implication et le cheminement emprunté. Selon ses appétences, il choisit une base de données ou un auto qui

717 Se reporter aux propos concernant la conférence du 27 février 1997 de la fondation Calouste Gulbenkian à Paris.

718 Se reporter aux trois aspects de la lecture identifié par Michel Picard, à savoir : le liseur, le lu et le lectant, dans *La lecture comme jeu : essai sur la littérature*, Bruxelles, Peter Lang, 2010, p. 180-181.

719 Béatrice Bloch, « Suspense, colère, indignation, ou comment la littérature plonge le lecteur dans des états passionnels intenses », in *Effets de lecture. Pour une énergétique de la réception*, Éric Benoît (dir.), Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2019, p. 255-256.

720 Consulter à ce sujet l'article d'Hélène Crombet, « L'expérience d'oscillation identitaire dans un univers de fiction littéraire. Sept degrés d'oscillation », in *Effets de lecture. Pour une énergétique de la réception*, *op. cit.*, p. 263-280.

correspond à ses projections. Dans la plupart des cas, ce sont les autos ayant une intrigue développée ou une multiplicité d'intervenants qui sont sélectionnés, comme le sont *Barca do Inferno* ou *Farsa de Inês Pereira*. Ceux-ci offrent le plus de matière à réflexion, mais également une assimilation plus aisée pour se plonger dans l'univers du dramaturge et se représenter les personnages. Ces derniers sont également perçus différemment en fonction de leur développement et des péripéties qui leur arrivent, expliquant le nombre d'études sur le personnage de Maria Parda (*Pranto de Maria Parda*) ou de Cassandre (*Auto da Sibila Cassandra*), en comparaison à d'autres, tels que Mendes (*Auto de Mofina Mendes*) ou les figures nobles de *Auto da Barca da Glória*. C'est la facilité à se représenter certains types et à éprouver des sensations face à leurs destins qui conforte l'implication du lecteur, permettant un investissement et impliquant des hypothèses sur un sujet dédié.

L'interprétation s'effectue graduellement. Plus le lecteur entre dans la matière qui constitue l'auto, plus il pourra étayer ses propos et développer des hypothèses et des schémas de lecture. La représentation du personnage au sein de l'auto permet de le confronter aux divers autres modèles présents dans l'œuvre de Gil Vicente. Une fois arrivé à ce point de connexion, le vicentiste partage ses hypothèses et son interprétation du texte théâtral par le biais des publications. À ce moment, deux réponses sont possibles face à ces nouvelles suppositions : soit l'énoncé est pertinent et se retrouve validé, permettant ainsi d'augmenter l'univers du dramaturge, soit les éléments sont remis en question, entraînant par là une surinterprétation ou une interprétation erronée[721]. Ces deux derniers termes sont liés dans l'analyse des travaux vicentins, la première occurrence entraînant généralement la seconde dans son sillage.

L'interprétation peut également concerner le statut de l'auteur et de son impact au Portugal et dans la littérature. Les limites posées par les recherches et les évolutions dans la connaissance du dramaturge ont permis de clôturer des mythes sur des aspects biographiques

721 Ces éléments peuvent se situer dans l'interprétation d'un auto ou d'une spécificité du théâtre de Gil Vicente, mais également dans des éléments extratextuels, comme le cas de l'école vicentine.

du dramaturge[722]. L'interprétation se soumet aux limites de l'histoire et de la fiction. Dans cet espace intervient le pluralisme de l'interprétation :

> La diversité des interprétations peut se concevoir selon deux axes. Le premier, horizontal, renvoie au problème de la multiplicité des points de vue possible dans l'observation et l'analyse d'un même objet. Nous parlons alors de pluralisme des interprétations. Le second, vertical, désigne la pluralité des choix herméneutiques qui s'imposent à toutes les étapes de la recherche empirique conduite d'un même point de vue. Le pluralisme des interprétations s'explique du fait que non seulement les objets empiriques sont découpés en fonction des diverses disciplines et problématiques de recherche, mais qu'ils sont surdéterminés par des points de vue épistémologiques, méthodologiques et herméneutiques[723].

Le premier exemple francophone recensé de surinterprétation concerne les travaux de I. S. Révah. Il s'agit des articles et de la publication concernant deux autos qu'il attribue à Gil Vicente[724]. Dans le cadre de ses recherches, le vicentiste n'a pas réussi à convaincre ses collègues spécialistes, surtout en ce qui concerne la pièce anonyme *Auto de Deos Padre, Justiça e Misericórdia* :

> Ainsi la « palatalisation léonaise », que Gil Vicente pratique *toujours* sur une grande échelle, sans qu'il soit possible de citer une seule scène sayagaise où l'on n'en rencontre pas plusieurs exemples, n'apparaît *pas une seule fois* dans l'*Auto de Deos Padre*. Cette constatation établit définitivement que cette pièce n'a pas Gil Vicente pour auteur[725]

Le scripteur lisant qu'est I. S. Révah voit son interprétation sur la paternité de cet auto échouer. La désubjectivation de ce jugement permet de rectifier l'erreur d'appréciation. Néanmoins, il peut arriver que la surinterprétation ne débouche sur aucun verdict concluant. C'est le cas du second auto attribué à Gil Vicente : *Obra da Geração Humana*, dont les vicentistes n'ont pas pu infirmer les démonstrations de I. S. Révah[726] :

---

722 À défaut de ne pas avoir été lu par Érasme, certains critiques ont souhaité faire de Gil Vicente un érasmien, trouvant des similarités dans l'écriture des deux auteurs. Si Hendrik Houwens Post met en comparaison neuf caractéristiques qu'ils ont en commun, dans « Gil Vicente proto-érasmien », *Caravelle, Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, Toulouse, Université de Toulouse, n° 9, 1967, p. 97-108, Marcel Bataillon contredit cette hypothèse : « l'auteur [João R. Mendes] s'inscrit en faux, lui aussi, contre la thèse de l'érasmisme de Gil Vicente », dans *Érasme et l'Espagne*, Paris, Droz, 1991, p. 240, reprenant ce qu'il énonçait déjà dans sa thèse doctorat : « La sympathie des érasmistes portugais pour son théâtre ont fait naître une légende selon laquelle Érasme l'aurait beaucoup prisé », dans *Érasme et l'Espagne. Recherches sur l'histoire spirituelle du XVI° siècle*, Paris, Droz, 1937, p. 653.

723 Jules Duchastel, « Pluralisme et pluralité des interprétations », *Sciences humaines et sociales et technologies de l'Information et de la Communication*, Paris, Hermes Sciences, 2007, p. 257.

724 I. S. Révah, *Deux autos méconnus de Gil Vicente*, *op. cit.*

725 Paul Teyssier, *La langue de Gil Vicente*, *op. cit.*, p. 75.

726 Dans son article « *Obra da Geraçã Humana* : uma bela "moralidade" quinhentista », Justino Mendes de Almeida reprend les travaux effectués sur ce sujet. Il en arrive à la conclusion qu'il est impossible d'affirmer

> Nenhum argumento decisivo, de facto, pode ser invocado para justificar esta atribução – e um método são exige que não se reivindique para um autor a paternidade duma obra pela simples razão de se julgar que é digna dele[727].

Sans resubjectivation par autrui de sa conclusion, l'interprétation devient défaillante, malgré la possibilité qu'elle soit exacte. Pour cet auto, les caractéristiques mises en évidence ne sont pas suffisantes. Face aux hypothèses fournies et aux affirmations de I. S. Révah, ce sont elles qui déterminent la valeur de leur impact et du jugement qui en découle, engendrant comme conséquence la non-attribution de l'auto à Gil Vicente. Dans ce cas présent, l'interprétation est soumise à une constante normative définie par les pairs du vicentiste. La subjectivité tend au maximum vers l'objectivité dans les contre-expertises envers *Obra da Geração Humana*. Dès lors, les interprétations s'effectuent en fonction de ce qu'a avancé l'investigateur de l'étude, enchâssant le phénomène soit dans la surenchère, soit dans la dépréciation. Dans ce cas de figure, c'est la seconde option qui l'emporte. Les indices relevés par I. S. Révah ne parvenant pas être suffisamment pertinents :

> La surestimation de l'importance des indices naît souvent d'une propension à considérer les éléments les plus immédiatement manifestes comme significatifs, alors que le fait même qu'ils soient manifestes devrait nous conduire à admettre qu'ils peuvent être expliqués en des termes beaucoup plus économiques[728].

Interprétation et surestimation sont enlacés dans ce processus. La surestimation engendre un surplus d'hypothèses et positionne l'auteur du sujet dans l'erreur. Elle est liée à la réception des données dans un contexte particulier. Dans le cas de ces deux autos, I. S. Révah ne laisse pas le doute affecter son verdict. Il oblige le lecteur à la reconnaissance de ses affirmations par l'objet qu'est le livre. Cette entreprise est également le reflet des études vicentines à leurs débuts. Il fallait parvenir à définir les contours de l'œuvre et à façonner la figure du dramaturge. Les échecs et les réussites dans les explications sont partie intégrante de

---

que l'auto est de Gil Vicente et que cela reste improbable. Il avance l'hypothèse qu'il s'agit sûrement d'une traduction ou d'une adaptation de *Auto de accusación contra el Genero humano*, conservé à la Bibliothèque de Madrid, dans *Estudos de História da Cultura Portuguesa*, Lisbonne, Université Autonome de Lisbonne, 1996, p. 59-71. Paul Teyssier, dans *La langue de Gil Vicente*, en arrive aux mêmes conclusions : « Ainsi l'examen de la langue ne nous permet pas d'infirmer ni de confirmer l'attribution de l'*Obra da Geração humana* à Gil Vicente, bien que certains indices (*fasquer*, *quiçais*) plaident plutôt *contre* l'attribution. En l'absence de preuves positives, nous devons donc réserver notre jugement, c'est-à-dire nous abstenir de considérer cette pièce comme vicentine », *op. cit.*, p. 181.

727 Paul Teyssier, *Gil Vicente – o autor e a obra*, *op. cit.*, p. 18-19.

728 Umberto Eco, « La surinterprétation des textes », in *Interprétation et surinterprétation*, *op. cit.*, p. 45.

cette période, comme ce fut le cas avec l'identification de la pièce *Jublieu de Amores*. I. S. Révah retrace le parcours de cet auto attribué à Gil Vicente grâce aux travaux de Michaëlis de Vasconcelos. Suite à une erreur d'interprétation « la critique admettait généralement qu'il s'agissait de l'*Auto da Lusitânia*, représenté au Portugal, en 1532, à l'occasion de cette même naissance royale »[729].

La représentation de la parole discursive de Gil Vicente se confronte à la transmission personnelle des travaux à son sujet. Soumis à des interprétations liées au contexte de réflexion d'une époque ciblée, le texte se positionne comme le degré zéro des régimes de lecture. La désactualisation du discours des autos, à cause des facteurs temporels et sociaux, tente de résoudre ce déséquilibre par l'utilisation de l'interprétation. Ainsi, les facteurs manquants seraient comblés, permettant une perception identique à celle du temps de la représentation :

> Si elle constitue une phase nécessaire de la lecture et fournit à elle seule un ensemble cohérent, l'illusion référentielle ne peut satisfaire pleinement le lecteur exigeant […]. Pour combler cette nouvelle indétermination, le lecteur sent qu'il lui faut adopter une autre attitude : il va tenter d'interpréter le texte, de l'insérer dans un système référentiel plus adéquat. Plutôt que d'ignorer le caractère fictionnel du texte et de chercher à le relier à son expérience quotidienne du « réel », il décide de lire la fiction comme une fiction, c'est-à-dire de rattacher le texte soit à sa propre clôture intratextuelle, soit aux architextes (genres, conventions, stéréotypies) et aux intertextes dont il relève[730].

Les traductions françaises ont démontré le surplus de sens présent au sein de nombre d'autos. Cette polysémie laisse le champ à différentes interprétations, toujours assujetties à la subjectivité du vicentiste :

> La représentation théâtrale dans la culture occidentale est un événement artistique dont le sens n'est pas structuré de façon ferme. Cela implique que la réception du message théâtral, pour pluriel et polysémique qu'il soit, se manifeste dans une subjectivité interprétative perçue et effectuée par les spectateurs[731].

L'intention de ce locuteur s'étalonne de l'étude de la langue à l'hypothèse des significations du texte théâtral et de la posture auctoriale. La variété des énonciations évolue au fil des discours et des interactions passées et présentes avec l'œuvre du dramaturge. Retrouver ce processus passe par la compréhension de la configuration revêtue par le texte

729 I. S. Révah, *L'attribution du "Jubilé d'Amours" à Gil Vicente*, Coimbra, Coimbra Editora, 1949, p. 6.
730 Jean-Louis Dufays, *Stéréotype et lecture. Essai sur la réception littéraire*, *op. cit.*, p. 180-181.
731 Eleni Mouratidou, « Approche sémiologique de la réception du message théâtral », in *La réception entre théories de la littérature et théories de la culture*, *op. cit.*, p. 99.

écrit, mais également les apports extratextuels. La multiplicité des sens présents à l'intérieur d'un auto n'est pas donnée d'emblée. Elle passe en première instance par une observation, qui laisse place à l'interprétation, qui offrira un sens nouveau ou approfondi du passage étudié. Les qualités intrinsèques de l'écriture de Gil Vicente mettent en exergue l'énergétique des différents niveaux de lecture du texte. La mise en action de l'interprétation doit permettre une réactualisation du discours par rapport aux premiers travaux vicentins, incomplets dans l'appréhension globale d'un auto. C'est ce qui concerne la perception du jeu de l'équivoque, mis en lumière par Olinda Kleiman :

> La critique s'est souvent laissé abuser. Omettant de prendre la mesure de ce caractère excessivement spectaculaire et ludique de la farce, elle a essentiellement tiré les conclusions vers le sérieux et mis l'accent sur la visée moralisante et satirique. Inès et Constance ne se veulent pas porteuses des revendications des femmes de leur temps ; elles ne sont rien d'autre que des personnages de farce, extrêmes en tout et en rien représentatives de ces dames de la cour qui se délectent de leur jeu, sans songer un instant à s'identifier à celles qu'elles voient s'agiter sur la scène et à en blâmer le comportement[732].

Le changement effectué par les récentes études vicentines opère un changement : l'interprétation est effectuée en fonction de l'œuvre et non de l'objet produit. Le texte est englobé dans un tout, concédant le franchissement vers de nouveaux paliers de décryptage. La surinterprétation n'est pas de rigueur dans le processus établi par Kleiman. Son interprétation s'établit par le rapprochement entre les deux protagonistes de leurs autos respectifs, à savoir Inês (*Farsa de Inês Pereira*) et Constance (*Auto da Índia*), avec le genre dans lequel s'inscrivent les pièces de théâtre. Avant d'en effectuer une lecture interprétative, le schéma de réflexion s'est concentré sur le contexte et le thème de production des autos, pour déboucher sur les travaux mettant en valeur les innovations trouvées. Son verdict se situe à l'opposé de « la critique » et est en adéquation avec l'ensemble du théâtre de Gil Vicente et des compositions de son temps. Restaurer le sens exact est le commun de tous les lecteurs. Il convient d'y ajouter les connaissances nécessaires, afin de ne pas surestimer la portée de l'ouvrage :

> Toute une tradition multiséculaire […] nous invite à identifier l'activité d'interprétation avec une pratique de désambiguïsation. Le texte manque de clarté : à nous d'y ajouter une note érudite, un article savant, une théorie générale pour lui rendre une limpidité supposée

732 Olinda Kleiman, « Broder les jours, tisser l'ennui. Figures de l'enfermement dans le théâtre vicentin », *Rapports hommes/femmes dans l'Europe moderne: Figures et paradoxes de l'enfermement*, *op.cit.*

> naturelle, pour colmater une fuite de sens. On sait qu'il n'en a pas toujours été ainsi : les interprétations se sont parfois donné pour but de multiplier les significations possibles, plutôt que de ramener l'équivoque à de l'univoque[733].

Le partage de l'interprétation est soumis au jugement de l'autre, lorsqu'il est inclus dans l'espace d'insertion des travaux vicentins. L'œuvre est liée à la sphère dans laquelle elle s'étudie. Soumise au principe d'individuation, la réalité effective du livre se modifie selon les communautés au sein desquelles il circule. Le choix du détail du texte étudié fournit une information qui se propage dans un domaine ciblé. Cette propagation de l'idée développée modifie l'interprétation, car elle est soumise à la subjectivité de regards différents, orientés vers certains aspects ciblés et des hypothèses concordantes ou incompatibles. Ce coup de projecteur sur un élément particulier provoque un effet d'amplification modulatrice, durant lequel l'interprétation peut modifier la visée établie au préalable sur un aspect du théâtre de Gil Vicente. Dans ce type d'interprétation, il convient de s'intéresser au choix de l'auteur, mais aussi au choix du lecteur face au texte :

> Il ne s'agit pas uniquement de rendre compte d'une classification, mais de montrer que l'inscription générique d'un texte a une portée plus importante. […] Du côté du lecteur, le régime lectorial de généricité est entendu comme une interprétation du texte liée à l'horizon d'attente générique de celui-ci plutôt qu'à une simple classification. Le lecteur identifie les signes qui relèvent de la connaissance générique partagée avec l'auteur, et leur donne un sens qui n'est pas nécessairement celui qui était attendu[734].

Le déplacement du texte original de l'auto dans un nouvel espace-temps permet de réidentifier des composants disparus, redéfinissant la transmission littéraire et une identification singulière d'une donnée. L'élément textuel se déplace dans un nouveau contexte et laisse entendre de nouvelles résonances :

> Le déploiement historique d'une œuvre littéraire relève de la transduction dans la mesure où son interprétation fait passer un texte ou une phrase d'une époque à une autre, d'un domaine de savoir à un autre, d'une référence à une autre, à travers les différences, les disparités, voire les incompatibilités qui séparent ces époques, domaines et références[735].

733 Yves Citton, « Indiscipline littéraire et textes possibles. Entre présomption et sollicitude », in *Théories des textes possibles*, *op. cit.*, p. 225.

734 Estelle Riquois, « Genre, généricité et compétence lectoriale », *Pratiques*, vol. 157-158, 2013, p. 179.

735 Yves Citton, « Indiscipline littéraire et textes possibles. Entre présomption et sollicitude », in *Théories des textes possibles*, *op.cit.*, p. 219.

Arrivée dans une nouvelle sphère d'intelligibilité, l'interprétation s'expose à la relecture sous une nouvelle appréhension. Le caractère énigmatique du passage textuel se dévoile et offre une lecture qui diffère et modifie la posture lectoriale. La polysémie, à laquelle s'ouvre le texte, démontre que l'interprétation est changeante selon le cadre dans lequel elle est constituée. Dans les études vicentines, fournir une interprétation inédite s'opère sous l'universalisme des propos tenus, afin de pouvoir la valider :

> Il offre même une clef pour le décryptage de certaines scènes du texte de Gil Vicente[736] que l'on a trop souvent abordées avec une surprenante naïveté. L'intérêt, en l'occurrence, c'est que cette clef est irréfutable, puisque le code est, situation rarissime, accompagné des moyens de son décodage, directement fournis par celui qui a opéré le chiffrement[737].

L'équivoque est constitutive de ce qui parle dans le texte, portée par les mots. Sa compréhension est liée à la culture de l'élaboration interprétative. Le déchiffrement des codes de l'écriture de Gil Vicente ne fournit pas une interprétation valide pour chaque vicentiste qui tente d'en effectuer une. Un même passage peut laisser place à deux démonstrations distinctes de lecture. L'étude du personnage de Maria Parda en est un exemple[738]. *Pranto de Maria Parda* est situé dans le livre V de *Copilçam*, celui « das obras meudas » et n'est pas catégorisé comme le sont les autres autos des livres I à IV[739]. Olinda Kleiman[740] et Maria José Palla se livrent à deux postulats divergents. La première en arrive à la conclusion que la protagoniste de l'auto est :

---

736 La vicentiste mentionne un passage d'Hérodote du chapitre quatre-vingt-douze du livre V de *Histoires*, celui de l'histoire de Périandre et de sa femme Mélissa.

737 Olinda Kleiman, « Une herméneutique du théâtre vicentin : un art de la divination ? », *Sigila*, *op. cit.*, p. 162.

738 Cet auto est soumis à de nombreuses interprétations. L'une d'elle, désormais réfutée, mettait en avant l'idée qu'il s'agissait d'une critique envers la politique royale, la pièce étant représentée en 1522, lors d'une épidémie de peste au Portugal et mettant en scène une femme en recherche de vin. De nombreux vicentistes étayèrent cette hypothèse avant qu'elle ne fut abandonnée lorsqu'il fut prouvé que Gil Vicente ne s'attaqua jamais à la couronne dans toute l'intégralité de son œuvre.

739 Gil Vicente, *As obras de Gil Vicente*, José Camões (dir.), vol. I, Lisbonne, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2002, p. 9. Situé au livre V dans cette édition, une mention indique toutefois que cela n'est pas inclus dans l'ouvrage original. Voir également de Margarida Vieira Mendes « Maria Parda », in *Vicente*, Osório Mateus (dir.), Lisbonne, Quimera, 1988, e-book 2005 : « Figurando no *Quinto Livro* e último da *Copilaçam de todalas obras de Gil Vicente* (1562) que inclui, segundo informa o próprio compilador (decerto Luís Vicente), *as trovas, e cousas meúdas*, o *PMP* encontra-se ao lado de textos mais curtos e de espécie aparentemente diferente da dos autos », p. 3.

740 Olinda Kleiman revient régulièrement sur des interprétations qui paraissent établies, comme dans le cas du proverbe au début de l'auto *Inês Pereira :* « Cette analyse de la farce, que j'oppose, depuis quelques années déjà, aux interprétations courantes, mettant l'accent sur la satire et ne voyant en Pero Marques que le mari benêt […] La différence entre les deux hommes ne peut donc résider que dans la divergence des goûts et par conséquent l'indifférence de l'Écuyer aux charmes féminins », dans « Broder les jours, tisser l'ennui. Figures de l'enfermement dans le théâtre vicentin », *Rapports hommes/femmes dans l'Europe moderne: Figures et paradoxes de l'enfermement*, *op. cit.*

> Le fruit d'une magistrale plaisanterie, dans la tradition des joyeux devis et du jeu de virtuosité verbale qu'est l'*aequivatio*, si prisée des hommes d'alors. Tout est mis en œuvre, dans la recherche collective du rire, et les deux discours que le poète élabore convergent vers ce but suprême. Caricature de l'ivrognesse en manque de vin, Maria la Noiraude est risible, dans sa misérable quête[741].

Le jeu de l'équivoque dévoilé embrasse diverses catégories et devient littéraire, socio-culturelle et linguistique. C'est sur cette base que se fonde son interprétation. Maria José Palla opte pour un autre postulat de départ. Son interprétation s'établit en fonction du moment de la représentation et de sa place dans le calendrier liturgique. Elle met ce texte en parallèle avec un autre auto remplissant les mêmes modalités de base :

> Depois do estudo da *Farsa dos Físicos*, onde analisámos o combate entre comida gorda e comida magra, ou a luta entre Camaval e Quaresma, temos prestado mais atenção às datas de representação das peças. […] É nosso propósito tentar provar que o Pranto de Maria Parda corresponde a um tempo importante do calendário litúrgico e que a protagonista é uma figura da Quaresma[742].

Cette lecture prend en considération l'intégralité de la représentation médiévale et sort de l'herméneutique, en faisant appel à une connaissance élargie de cette époque et de la représentation du Carême, comme dans *Le Combat de Carnaval et de Carême* de Pieter Bruegel. C'est sur cette conception élargie de l'auto que se fonde son analyse :

> Ce nouveau mode d'inscription corporel se concentre dans le carême […]. Dans les représentations sociales, le mardi gras est le jour du carnaval puisqu'il précède le mercredi des Cendres qui inaugure la période de jeûne. Carnaval est même personnifié et devient un personnage populaire, tout comme son contraire, la « vieille Carême » et son cortège de pénitents[743].

Dans cet article, Palla mentionne également l'interprétation différente établie par sa consœur :

741 Olinda Kleiman, « Le *Pranto de Maria Parda*, de Gil Vicente : manque de vin, manque d'amour », in *L'ivresse dans tous ses états en littérature : colloque interdisciplinaire (22-23 novembre 2001)*, Hélène Barrière et Nathalie Peyrebonne (dir.), Arras, Artois Presses Université, 2004, p. 348.

742 Maria José Palla, « Análise de Maria Parda como personificação da Quaresma », *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, n° 19, 2007, p. 153.

743 Jacques Le Goff et Nicolas Truong, « Le maigre et le gras », *Une histoire du corps au Moyen-Âge*, Mayenne, Éditions Liana Levi, 2003, p. 62.

> Olinda Kleiman é autora de uma leitura original do Pranto de Maria Parda relacionada com o mundo às avessas e a sexualidade; «elle n'est ni plus ni moins qu'une prostituée que la syphilis n'a pas épargnée», diz a autora, idéia com a qual não estamos de acordo. Maria Parda tem sido vista apenas como uma personagem bêbeda, velha e decadente, mas nunca como uma figura da Quaresma, uma alegoria da penitência quaresmal[744].

C'est la subjectivité du récepteur de ces deux études qui fera pencher la balance en faveur de l'une des deux interprétations, voire d'une nouvelle. L'idée n'étant pas de trancher, mais de démontrer que l'interprétation est courante et sujette à variation, suite à l'absence de clés herméneutiques. Cette divergence d'opinions permet d'avancer sur la thématique que représente la protagoniste de l'auto. La position du théâtre vicentin dans l'histoire littéraire, ainsi que l'arrêt de son exploitation jusqu'en 1834, prive le vicentiste d'une manne d'informations substantielles. La multiplicité des interprétations et des surinterprétations permet de définir les limites possibles du génie de Gil Vicente et d'appréhender les différentes modalités de lecture :

> Le constructivisme libéral et pragmatique met l'accent sur le processus d'ajustement et sur le pluralisme des interprétations, non pas au sens où il n'y aurait que des explications concurrentes sans aucune possibilité de choisir celle qui serait vraie ou celle qui serait fausse, mais parce qu'une certaine forme de concurrence interprétative est nécessaire pour qu'il y ait progrès et évolution. Cette forme de lecture par le futur est non seulement très idéologique, mais elle fonctionne comme un cercle herméneutique. En effet, le pluralisme serait à la fois le garant du progrès et le résultat de ce même progrès[745].

III/ De l'hyper-focalisation à l'interdisciplinarité : avancées et évolutions des études vicentines en parallèle de la critique littéraire

III.1 L'évolution des méthodologies de travail et des théories littéraires : impacts sur les études vicentines

Les quatre périodes des études vicentines en langue française mettent en évidence la direction prise par les publications effectuées, délaissant l'hyper-focalisation des premiers instants vers des travaux nécessitant l'emploi d'autres disciplines. Face à son sujet, le

744 Maria José Palla, « Análise de Maria Parda como personificação da Quaresma », *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, *op. cit.*, p. 163.

745 Fiona McIntosh-Varjabédian, « L'écriture de l'histoire et la légitimité des études textuelles: peut-on encore parler de *linguistic* ou de *cultural turn* en littérature générale et comparée ? », Société Française de Littérature Générale et Comparée, "Bibliothèque comparatiste", 2011, url : https://sflgc.org/bibliotheque/mcintosh-varjabedian-fiona-lecriture-de-lhistoire-et-la-legitimite-des-etudes-textuelles-peut-on-encore-parler-de-linguistic-ou-de-cultural-turn-en-litterature-genera/.

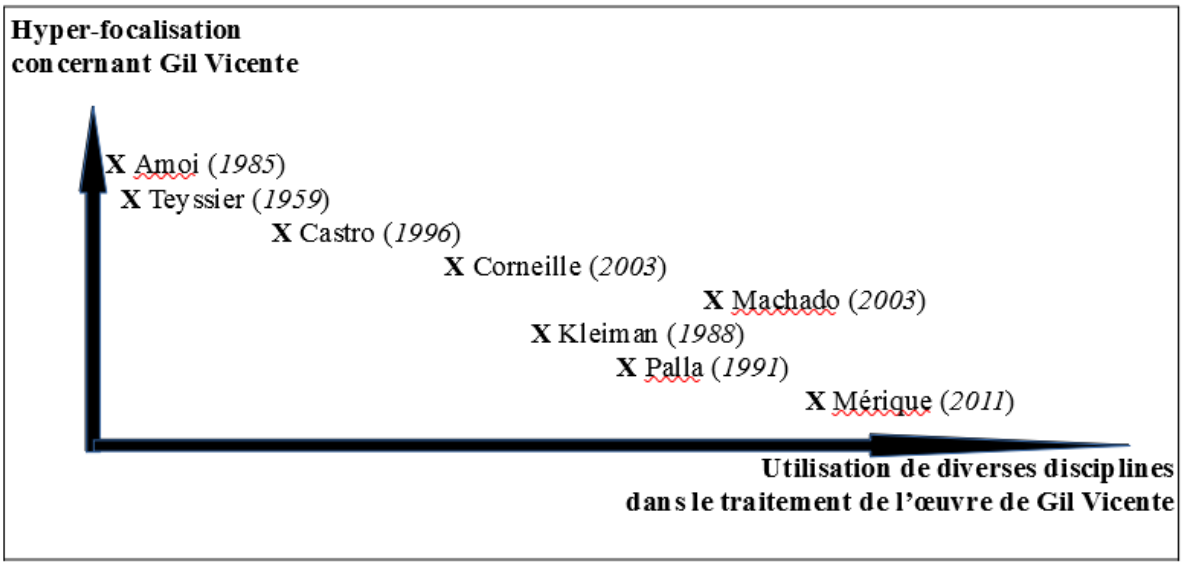
vicentiste voit s'offrir deux possibilités. Soit il explicitera ses propos via une unique approche, soit il optera pour un éclectisme littéraire. Son choix peut se servir de ces deux éventualités, mais l'une prédominera dans l'ensemble du travail. Dans le premier cas de figure, l'approche monodisciplinaire permet une hyper-focalisation, tel un axe vertical. Le second cas permet de rechercher les variantes et les analogies existantes entre différentes approches méthodologiques, afin d'élargir les champs d'investigation, permettant la création d'un axe horizontal. Le risque du premier choix est d'occulter des champs d'investigation nécessaires dans la compréhension générale de l'auto, comme le manque de considération envers les événements historiques, le contexte de réception. C'est ce qui arrive dans l'analyse de Pierre Blasco de *La Barque de l'Enfer*, dans laquelle le vicentiste se focalise uniquement sur l'analyse du contenu de l'auto, en oubliant le rôle que cette pièce joua à la cour lors de sa représentation devant la reine. Il affirme ainsi :

> On ne saurait conclure de l'étude du texte que seule l'usure oppressive est réprouvée, tandis que l'usure modérée est seulement regardée comme contraire à l'idéal de perfection chrétienne. […] En abordant la question de l'usure, Gil Vicente traduit donc les préoccupations à la fois religieuses, morales, politiques et économiques de son temps et de son milieu […]. Gil Vicente est vraiment le dramaturge très fidèle, et très talentueux, du roi du Portugal[746].

Le risque du second choix est de survoler le sujet, en manquant la vocation explicative et suffisamment travaillée qu'il est supposé endosser. Le résultat risque de déboucher sur un aspect fourre-tout. L'approche antagoniste à l'hyper-focalisation dépend d'un nombre de précautions à employer, dans l'optique d'être auréolée de succès. Le vicentiste doit fournir un cadre dans lequel l'équilibre des limites de chaque discipline s'accorde. Cet ensemble des deux possibilités permet de fournir un repère à deux axes, sur lesquels peuvent être référencés les travaux au sujet de Gil Vicente et de son œuvre, en adoptant un repère avec des abscisses et des ordonnées. Par exemple, en prenant les thèses effectuées sur le dramaturge, leur référencement pourrait être établi comme suit :

746 Pierre Blasco, « L'usurier de la Barque de l'Enfer (1516 ou 1517) de Gil Vicente », *Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*, 5ème série, n° 13-14, Junho 1990, p. 425-432.

Marquage subjectif des thèses de Gil Vicente selon les deux possibilités de recherches



Sur une échelle chronologique, l'étude des deux axes démontre la baisse de l'emploi monodisciplinaire et du rapprochement vers un traitement élargi dans l'appréhension du sujet. Cette modification de la schématisation du travail est globale dans les travaux en littérature, où l'œuvre littéraire perd progressivement sa figure d'autorité. Elle est en accord avec l'arrivée des nouvelles théories littéraires. Les questions travaillées par ces théories, surtout celles sur le lecteur, peuvent s'appliquer dans les études de Gil Vicente, montrant ainsi le parallèle et le lien qui existent entre l'application successive de ces théories et l'évolution des travaux vicentins. Il est essentiel de comprendre les progressions de ces théories, afin de mieux appréhender les avancées des études sur le théâtre de Gil Vicente.

Cela commence avec les *cultural studies*. Bien que parvenu tardivement en France[747], ce mouvement mis en valeur en 1964 à Birmingham par Hoggart[748], a modifié la perception au texte :

> Le courant des *Cultural Studies* britannique a sans nul doute ouvert la voie à une réflexion d'une grande richesse sur les conditions culturelles de la réception et, ainsi, à la

747 « On assiste en Europe francophone à l'émergence d'une nouvelle génération de chercheurs universitaires bilingues dans le domaine des études en communications et culture, formée à partir des travaux des *cultural studies* dans les années 1990 » constate François Yelle, dans « *Cultural Studies*, francophonie, études en communication et espaces institutionnels », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 47, 2009, p. 67.

748 Erik Neveu, « Généalogie des *Cultural Studies* », in *Cultural Studies. Genèse, objets, traductions*, Cérulle Maxime et al, Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'informations, 2010, p. 8-13.

mise en place progressive (même si chaotique) d'une véritable « sociologie de la réception »[749].

Le cadre de réflexion évolue durant cette décennie, notamment sur l'impact d'une œuvre. Avec Jauss (1967) et Iser (1968), l'école de Constance révolutionne notre rapport à la littérature :

> Alors que la critique littéraire, dans ses diverses approches, se concentrait essentiellement sur la relation texte/auteur, laissant ostensiblement de côté le destinataire ou récepteur, Jauss et Iser proposaient de pratiquer de manière inverse en mettant le lecteur (plus particulièrement la relation texte/lecteur) au cœur de leurs recherches. Le premier, par une *esthétique de la réception*, et le second, par le concept de *lecteur implicite*[750].

Mise en confrontation avec les périodes de recherches vicentines, celles-ci subissent une modification en suivant les mutations issues des milieux universitaires et scientifiques. En France, durant ces mêmes années, des critiques tels que Foucault, Derrida, Deleuze, etc., prônent le poststructuralisme, substantif attribué par la critique internationale, amenant plus en amont la réflexion hors du texte lui-même :

> On y associe habituellement : a) la critique du sujet parlant souverain, b) le privilège accordé à la matérialité langagière et discursive, c) la non-clôture et l'hétérogénéité des terrains symbolique et social, d) la mise en cause des modèles postulant la transparence du monde, e) la critique d'un sens profond, d'une rationalité latente ou encore d'une réalité objective cachée derrière les signes et, enfin, f) une certaine réflexivité du travail théorique. On n'est peut-être pas loin de ce qu'on appelle structuralisme en France, mais il ne faut pas oublier les différences entre le structuralisme (des Français) et le poststructuralisme (international), comme par exemple l'orientation plus exclusivement théorique et la quasi-absence de la linguistique chez le dernier[751].

Dans la continuité des avancées scientifiques, c'est le lecteur unique qui est pris en considération[752]. Il n'est plus un consommateur mais un producteur du texte. Cependant sa liberté ne sera pas totale, le texte possédant des limites indépassables qui ne peuvent être perçues par sa condition et de la manière avec laquelle il l'appréhende. La considération de celui-ci est la suite logique des réflexions des années précédentes. *Lector in Fabula* de

749 Isabelle Charpentier, « Pour une sociologie de la réception et des publics », in *Comment sont reçues les œuvres*, Isabelle Charpentier (dir.), Saint-Etienne, Creaphis, 2006, p. 15.

750 Fabien Pillet, « Que reste-t-il de l'école de Constance ? », *Études Germaniques*, n° 263, 2011, p. 763.

751 Johannes Angermuller, « Qu'est-ce que le poststructuralisme français ? », *Langage et société*, n° 120, 2007, p. 19.

752 Se référer à l'article d'Éric Benoit, « Sur le tournant pragmatique des théories de la lecture », in *Effets de lecture. Pour une énergétique de la réception, op. cit.,* p. 213-234. Il y reprend l'histoire et l'évolution de la lecture, du lecteur et de la façon de lire au-travers de trois moments, allant de 1950 à 2010.

Umberto Eco (1979) annonce une décennie qui théorisera le sujet du lectorat et du lecteur modèle. Le texte à lire reste immuable, mais la lecture devient variable :

> L'expression « texte du lecteur » […] m'a immédiatement semblé familière, comme elle devait l'être à tous ceux qui sont sensibles à la part de subjectivité prévalant dans l'acte de lecture et à la manière dont celui-ci est intimement soumis à la personnalité de celui qui l'accomplit, ainsi qu'à l'ensemble de sa situation historique et sociale[753].

Les théories sur le lecteur vont induire celles sur l'interprétation et permettre des avancées sur ce sujet, comme ce fut le cas pour Stanley Fish et ses théories sur les communautés interprétatives. Il souligne que :

> Les significations ne sont la propriété ni de textes stables et fixes ni de lecteurs libres et indépendants, mais de communautés interprétatives qui sont responsables à la fois de la forme des activités d'un lecteur et des textes que cette activité produit[754].

Les théories littéraires ne sont pas garantes d'une réception réussie au sein de leurs propres communautés. Les travaux de Stanley Fish ont fait polémique. Umberto Eco met le critique au rang de ceux qui « se sont trop compromis sur le versant de l'initiative de l'interprète »[755]. Néanmoins ces bouleversements sur et dans le lien avec le livre modifient la perception et l'approche dans lesquels vont se conformer les vicentistes. Le tournant pragmatique des années 1980 éclaire la sensibilité aux effets éthiques et existentiels des textes sur le lecteur. La veine universitaire modifie son rapport à l'écriture et à l'auteur, permettant ainsi une ouverture dans les analyses réflexives. En 1986, Michel Picard instaure le principe du réel et prône le jeu dans *La lecture comme jeu, Essai sur la littérature*. Il définit trois instances à l'intérieur de la lecture : le lectant et son analyse par une lecture active, le liseur qui comprend qu'il est dans un univers fictionnel, et le lu qui plonge le lecteur dans l'immersion et l'identification. Ces trois schémas s'effectuent en fonction de la définition de l'attitude choisie face à un ouvrage et rejoignent la tripartition de Jouve. Ils reformulent le rapport initial à la discipline littéraire et favorisent l'interprétation par l'implication du référent à l'objet :

753 Pierre Bayard, « Préface », in *Le texte du lecteur*, *op. cit.*, p. 13.
754 Stanley Fish, *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, traduit par Étienne Dobenesque, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2007, p. 55.
755 Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992, p. 17.

> Le jeu de la lecture est bien spécifique, car son matériau est le *langage*, le langage écrit élaboré en *texte*, lu par un *individu* généralement solitaire. Voilà ce qui singularise, plus que sa dualité, qu'il est possible de retrouver dans d'autres formes d'art, la lecture littéraire. […] Les conséquences de ces perspectives pourraient être considérables. D'abord un décentrement radical des études littéraires, ou prétendues telles ; une véritable mutation[756].

Le texte laisse ainsi la liberté à son lecteur et le jeu délivre de nouvelles informations. C'est l'un des effets principaux qui se retrouve dans les travaux sur Gil Vicente durant la troisième période, surtout auprès des publications d'Olinda Kleiman. Le jeu de la lecture fait appel au jeu du langage et du déchiffrement mis en place par Gil Vicente. Ainsi, de nouvelles pistes de lecture furent portées à la connaissance du public dans son lien avec l'auto, spécialement celui des farces et des comédies. Ces deux genres se révèlent être porteurs du plaisir pris par le lectorat pour confirmer ou non les spéculations émises. Ajouté à la part toujours plus importante de l'interdisciplinarité débutant autour des années 2000, le terrain d'investigation ne cesse de s'agrandir, multipliant le champ des possibilités de confrontations du texte théâtral à de nouveaux thèmes ou à l'approfondissement de sujets déjà traités sous d'autres horizons. Les pistes de réflexion doivent se multiplier :

> Ce n'est pas en découvrant un antécédent [sur les bases du théâtre de Gil Vicente], une seule œuvre, un texte unique, que nous pouvons établir des rapports de cause à effet, de dérivation directe ou indirecte[757].

De ce fait, le processus de recréation positionne le lecteur en tant que sujet actif et permet d'établir une nouvelle vision de l'œuvre. Celle-ci peut même être requalifiée en tant que recréation littéraire. Elle implique dans un premier temps l'auteur et la matière qu'il travaille. Puis, dans un second temps le lectorat et les conditions de lecture interviennent. Dans ce processus de recréation qui s'imbrique sur deux niveaux, la fonction du lecteur identifie deux catégories d'individus distinctes : celui de l'auteur, créateur et premier lecteur de son ouvrage, et celui du lectorat qui découvre l'œuvre.

Par sa position, le lectorat se retrouve être le dernier élément physique dans ce processus. Chaque lecture se base sur un horizon d'attente propre à chaque personne, dont la réception diffère selon de nombreux facteurs, qu'ils soient historiques, langagiers, contextuels,

756 Michel Picard, *«* La lecture comme jeu », *Lectures d'aujourd'hui*, Causerie introductive au congrès de l'ABF, « Qui lit quoi ? », 1984, p. 10, url : https://core.ac.uk/download/pdf/12442349.pdf.

757 Ugo Serani, « Gil Vicente ou la *Commedia dell'arte* au service de la cour », in *Théâtre de cour, théâtre de ville, théâtre de rue. Actes du colloque international, 26-27-28 novembre 1998, Maison de la Recherche, Université de Lille 3 et Villa Mont-Noir*, *op. cit.*, p. 59.

etc. La publication du livre s'effectue en fonction du lectorat visé. En tant qu'entité, le lecteur se retrouve être un élément indispensable dans le processus de recréation littéraire :

> Le rôle central du lecteur affecte le statut même du texte dans sa finalité et sa pérennité. Il arrive même qu'il influence la création immédiate […]. Il faudrait examiner en détail les opérations des lecteurs, les interroger sur leurs motivations et leurs satisfactions, de même que sur les souvenirs, les connaissances et les références personnelles qui surgissent à leur esprit au moment de la lecture[758].

D'où la nécessité de s'interroger sur sa fonction spécifique dans ce schéma. En tant qu'élément final, le lecteur ne produit pas, hormis les cas particuliers des critiques littéraires et des travaux découlant du texte cible. Cependant, dans le cas de la lecture des autos vicentins, le rôle du lecteur ne peut se limiter à la simple lecture de l'ouvrage. Il s'implique, en partie conséquente, dans le système de recréation, et son rôle sort des limites canoniques, auxquelles il est supposé être restreint :

> Le texte lisible est celui qui se soumet à l'analyse mais également aux projections du lecteur, celui qui appartient à une tradition littéraire, et enfin celui qui fait du lecteur plus un récepteur qu'un producteur. Ainsi problématisé, la notion de lisibilité rend compte des parcours de lecture programmés par l'œuvre et mesure l'écart produit par rapport à une norme dont la nature diffère en fonction du lectorat envisagé[759].

En plus de l'acte qu'il accomplit par sa nature, le lecteur se retrouve dévolu à un rôle supplémentaire, dans un pacte de connivence avec l'auteur, pouvant même redéfinir la vision du théâtre. La perspective choisie permet d'aborder la conception du théâtre vicentin selon sa propre subjectivité :

> C'est justement pour l'acceptation de son théâtre en dehors de la cour, pour laquelle il avait été créé, que nous pouvons parler de Gil Vicente comme d'un auteur classique. Classique, dans le sens que l'on donne à ce mot en Italie, non pas dans le sens étroit de nourri de classicisme, mais plutôt comme qualifiant l'œuvre d'un écrivain qui peut appartenir à tous les pays et à toutes les littératures et dont les textes peuvent être goûtés à différents niveaux, temporels, spatiaux, linguistiques et sociologiques. […] Quant à nous, quand nous affirmons que le théâtre de Gil Vicente, né à la cour et au service de la cour, est un théâtre populaire, nous déplaçons le problème de la création à la réception de ce théâtre[760].

758 Max Roy, « De la lecture comme invention », in *Le texte du lecteur*,*op. cit.*, p. 41.

759 Bérengère Voisin, « La notion de lisibilité : entre théories de l'effet et théories de la réception », in *Questions de réception*, *op. cit.*, p. 21.

760 Luciana Stegagno Picchio, « Gil Vicente et le théâtre portugais : quarante ans après », in *Théâtre de cour, théâtre de ville, théâtre de rue. Actes du colloque international, 26-27-28 novembre 1998, Maison de la Recherche, Université de Lille 3 et Villa Mont-Noir*, *op. cit.*, p. 184-185.

Le lectorat s'étudie sous le prisme de trois axes résumant le début du rôle actif du lecteur : l'expérience de lecture concluante, l'expérience résultant de la frustration et l'expérience aboutissant sur le silence. Ces trois axes permettent de dévoiler un nouveau pan dans le processus de recréation et surtout de rendre au lecteur un rôle prépondérant. Ses réponses s'effectuent de diverses manières. Celles-ci interviennent en-dehors du processus de recréation, bien que son influence en impacte le champ :

> Entre le jugement esthétique évaluatif et l'interprétation critique se tisse un lien, souvent difficile à saisir en raison de sa dynamique, mais qui permet de mieux comprendre les enjeux contemporains de la discipline littéraire, ainsi que ses incarnations institutionnelles[761].

Si l'auteur est indépendant dans son écriture, sa création et son improvisation sont conditionnées par la figure du lecteur ou du spectateur. Un cercle se crée, dans lequel chaque élément engendre une dépendance à l'autre :

> Even if we posit an author in control of his or her intention and posit this a single intention […] there are still many cases in which the author is not able effectively to assert control over the text as it leaves the intending mind […] and proceeds, by some, or some changing, technolgy into reception[762].
> We shall be well into the whirling hermeneutic circle : we know what the meaning of such a reception cue must be because we think we know what the author had in mind. This is not to stay that we should not formulate a coherent interpretation as a kind of geodesic dome, all inter-supporting ; only that the author is then only a designation, a mythic place of coherence and origination that we use to justify our own creation[763].

Indépendamment de lui-même, le public-cible influe sur l'auteur bien avant que le texte ne lui parvienne. L'écriture d'un ouvrage se destine à un lectorat, le plus souvent dédié, et son instigateur en a conscience[764]. Avant même le début de la phase d'écriture, il se crée un lien entre l'auteur et son futur réceptionnaire. Il est à sens unique, l'auteur étant le maître de son projet, de l'horizon d'attente qu'il souhaite fixer, et de l'audience à laquelle l'œuvre doit plaire. En aucun cas, la lecture de l'ouvrage ne signifie la fin du processus de travail. Le

761 Annick Louis, « Valeur littéraire et créativité critique », in *La valeur littéraire en question*, Vincent Jouve (dir.), Paris, L'improviste, 2010, p. 37.
762 John Maynard, *Literary intention, literary interpretation, and readers*, 2009, Toronto, Broadview Press, p. 66.
763 *Ibid.*, p. 95.
764 Ce changement de perception explique certaines modifications entre les autos représentés et ceux issus de la *Copilaçam* de 1562 ou de 1586.

retour sur expérience poursuit le jeu de la lecture, tant sur la suite du processus d'interprétation, que sur celui du sujet, qu'il soit lectant, liseur ou lu. Il en découle des conclusions diverses selon les modalités de lecture. Olinda Kleiman oppose sa visée ludique, équivoque et érotique de *La Farce de l'Inde* à celle de Mário Fiúza, qui place son discernement sous le signe de la satire sociale :

> [Il] s'est parfois laissé aller à des interprétations au pied de la lettre, auxquelles convie le texte, délibérément « farceur ». Il prend cependant ici une distance qui lui permet de porter sur la pièce un regard autre : le regard de la méfiance plutôt que celui de la naïveté[765].

Dans le même cheminement de pensée, Fattah Amoi se rend compte de cette visée ludique sans toutefois parvenir à se défaire de l'idée, désormais réfutée, d'un auteur engagé :

> Pour se faire comprendre, l'auteur a dû compter sur la connivence et l'intelligence des spectateurs (et des lecteurs) : […] le vrai et le sérieux qu'ils substituent adroitement à ce qui est manifestement faux, sont autant de moyen de s'attaquer aux défauts sociétaux[766].

La création littéraire ne provient pas uniquement de l'inventivité et des spécificités d'écriture de son créateur. Elle est la somme d'un schéma qui prend en compte : les expériences préalables de lecture, ainsi que les choix d'écriture, la sélection du sujet et de sa mise en forme, la visée de l'ouvrage, etc., tout tenant en considération le lectorat et les conditions de diffusion de son objet produit :

> La réception, loin de se résumer à un décodage passif, engage bien davantage l'activité de son auteur, suscitant l'entrée dans une forme d'expérience ludique qui est une expérience au sens plein du terme. L'oubli de l'imaginaire est sans doute en partie dû à l'attention portée à la lecture intellectuelle comme modèle de la compréhension. Mais dans la vie quotidienne, la plupart des actes d'intercompréhension mobilisent davantage de ressources et de compétences[767].

L'implication de la prise en compte du lectorat se manifeste en amont et en aval de l'ensemble de la création d'un ouvrage. Celui-ci est la constante sur laquelle se base toute la

765 Olinda Kleiman, « Des Indes, de leurs trésors et de leurs épices : *La Farce de l'Inde*, de Gil Vicente, ou l'histoire manipulée », in *L'histoire irrespectueuse. Humour et sarcasme dans la fiction historique*, Mercedes Blanco (coord.), vol. 1 Villeneuve d'Ascq, Éditions du Conseil Scientifique de l'Université Charles de Gaulle – Lille 3, 2004, p. 36.

766 Fattah Amoi, *Le vocabulaire de la vie sociale dans l'œuvre de Gil Vicente*, *op. cit.*, p. 92-93.

767 Nathalie Zaccaï-Reyners, « Réception et imagination. L'apport des théories pragmatiques de la fiction », in *La réception entre théories de la littérature et théories de la culture*, *op. cit.*, p. 274.

création littéraire. C'est ainsi que l'écrivain en vient à établir un pacte de connivence avec son public, préfigurant le contrat de lecture.

Ce pacte de connivence tacite prône un jeu sous-entendu entre ces deux entités qui ne se côtoient pas. Les actions de chacun forment ce schéma de déchiffrement, sans qu'il ne puisse être possible de déterminer si chaque élément a une conception de son rôle dans l'intégralité du processus. Le lien de connexion directe entre l'auteur et son destinataire réside dans l'objet délivré. Il implique de la part de l'auteur une mise en scène face au public visé. Le décalage lié à la temporalité ou à d'autres facteurs doit être comblé par la visée ludique dans le déchiffrement et les clés de compréhension que revêt l'acte de lecture[768]. Il faut y adjoindre l'implication du sujet qui indirectement devient lui-même la matière de son étude. Les différentes mesures permettent de valider ou de refuser la recréation littéraire du texte :

> C'est en cela que consiste l'acte du lecteur : trouver des sens au pluriel. Et cette productivité est infinie : parlant de ce qui serait une « science de la lecture », Barthes la définit comme « une Science de l'Inépuisement, du Déplacement infini[769].

Les connaissances préalables du public sont différentes et permettent d'établir les strates successives de recréation au fur et à mesure de l'édification de la chronologie des lectures et de leurs interprétations : « On ne peut pas analyser le sens sans assigner d'intention, c'est-à-dire sans supposer que ce que l'on analyse est issu d'un être informé par des finalités ».[770]

III.2 Interdisciplinarité dans l'analyse des textes littéraires : pour une compréhension élargie de l'œuvre de Gil Vicente

La spécialisation disciplinaire est une condition indispensable dans la structure et l'approfondissement des études littéraires. Néanmoins, cette vision spécialisée prend le risque

768 Le jeu indirect entre le dramaturge et son public disparaît dans le cadre de la représentation scénique : « Tem que haver regras, conhecidas pelas duas partes. O jogo consiste, e todos o sabem, na elaboração de uma história de duplo sentido, por parte do escritor/narrador, e da sua compreensão em todos os seus sentidos pelo público a quem se destina. Tudo repousa assim sobre o duplo processo da codificação, por um, e da decodificação, pelos outros, tendo cada qual conhecimento de que a chave se deve encontrar no terreno do obsceno, do erotismo de forma privilegiada » explique Olinda Kleiman, dans « Uma revisitação "espectacular" presença francesa no teatro vicentino », *Gragoatá*, Rio de Janeiro, Université Federal Fluminense, n° 33, p. 93.

769 Éric Benoit, « Sur le tournant pragmatique des théories de la lecture », in *Effets de lecture. Pour une énergétique de la réception*, *op. cit.*, p. 219.

770 Stanley Fish, *Quand lire c'est faire, l'autorité des communautés interprétatives, op. cit.*, p .103.

de l'hyperspécialisation en bloquant le sujet d'étude dans un seul axe. Afin d'élargir le spectre de l'analyse vicentine, il est devenu impératif d'effectuer des recherches complémentaires, nécessitant l'apport d'autres disciplines. Le but est d'obtenir une vision horizontale pour des résultats tout aussi probants. La nature des études littéraires encourage à utiliser de nouveaux matériaux, afin d'agrémenter un travail :

> Regarder chaque texte littéraire comme un objet nécessaire – doublement nécessaire : dans le message qu'il véhicule comme dans sa forme –, c'est d'abord s'obliger à penser cet objet au carrefour de différentes causalités : telle est au fond l'ambition et le travail positif des « études littéraires » que d'établir une manière de chaîne causale, dont le texte examiné vient former presque toujours le dernier maillon[771].

Mises en exergue lors de ce travail, les différentes disciplines doivent être posées conjointement dans la réflexion engagée, pour éviter que « l'activité scientifique, poussée à son extrême, conduit au morcellement de l'objet d'étude en territoires séparés »[772].

Le vicentiste ne doit se donner aucune contrainte quant aux domaines scientifiques nécessaires à la bonne entreprise des recherches. Ceux qui ont fourni un travail sur Gil Vicente ne cessent de mentionner l'universalité de l'auteur, visible dans l'ensemble de son œuvre[773]. Son théâtre permet d'offrir une vision vraisemblable dans un univers fictif, dans lequel les personnages sont des types et représentent les diverses catégories sociales de la population. Il ne faut pas oublier que cet univers se situe à la transition du Moyen-Âge à la Renaissance, que ses autos tendent vers le rire gras des farces (*Farsa dos Almocreves*), en passant par la sublimation linguistique de la réécriture de tragi-comédies (*Dom Duardos*) et la spiritualité des autos religieux (*Auto da alma*). Gil Vicente s'est inspiré de ce qui existait autour de lui sans pour autant sortir du cadre social dans lequel il s'inscrivait : celui de poète et dramaturge de la cour du Portugal, chargé des divertissements. Sortir de la spécialisation à outrance permet de mieux étudier les aspects de cette universalité.

La spécialisation dans le domaine des études et des recherches sur Gil Vicente permet de prolonger l'axe vertical. *La langue de Gil Vicente* de Paul Teyssier en est le meilleur exemple. Dans l'ensemble de l'ouvrage de 554 pages, seules quelques pages ne relèvent pas du champ linguistique et littéraire, mais du champ historique[774]. Cela démontre la focalisation

771 Marc Escola, « Littérature seconde : le commentaire comme réécriture », in *Nouveaux regards sur le texte littéraire*, Vincent Jouve (dir.), Reims, Epure, éditions et presses universitaires de Reims, 2013, p. 129.
772 Frédéric Darbellay, *Interdisciplinarité et transdisciplinarité en analyse des discours*, Genève, Slatkine, 2005, p. 10.
773 Gustavo Matos de Sequeira, *L'universalité de Gil Vicente*, *op. cit.*
774 Paul Teyssier, *La langue de Gil Vicente*, *op. cit.*, p. 199-202.

nécessaire sur le sujet d'étude pour parvenir au résultat souhaité. Les travaux des vicentistes de la première période sont en adéquation avec les productions scientifiques de leur temps. Les autres ouvrages académiques de cette époque s'inscrivent dans la même veine. Peuvent être cités pêle-mêle : *Notas Vicentinas* de Michaëlis de Vasconcelos, *Gil Vicente, notas e comentários* de Pratt, *Gil Vicente e o fim do teatro medieval* de Saraiva, etc.

Dans le cadre du prolongement de la thèse de Paul Teyssier, l'axe vertical se cloisonne au fil des publications. Arrivé jusqu'à son plus haut point dans la linguistique, l'objet d'étude doit s'ouvrir à d'autres sciences et s'écarter de la spécialisation. La discipline littéraire est délimitée par des frontières établies face au système de référence qui l'enveloppe. Afin de progresser, les compétences transversales deviennent une plus-value dans cette quête du sens que revêtent les autos vicentins. Le recours à l'interdisciplinarité permet de mettre en corrélation un savoir complet dans une discipline avec d'autres connaissances. Ces disciplines collaborent et s'influencent mutuellement. Son emploi permet de constater de nouvelles données par des approches innovantes :

> Maintenir un équilibre entre le ressourcement théorique et critique que permet le dialogue avec d'autres disciplines, et le maintien d'une certaine identité disciplinaire. De fait, la seconde question qui domine le débat actuel est celle de la nature des échanges, ou plus précisément de la hiérarchie disciplinaire qui régit plus ou moins implicitement la pratique de l'interdisciplinarité. Dès la fin des années 90, Klaus Kaindl se livrait à une première analyse des modalités de l'échange interdisciplinaire. Sa classification tripartite distinguait ainsi l'interdisciplinarité « instrumentale », où une discipline donnée « importe » des outils conceptuels exogènes afin d'enrichir sa démarche ; les formes « impérialistes », où une discipline impose ses modèles à une autre ; et enfin, l'échange « réciproque », où la mise en commun de ressources méthodologiques et théoriques résulte en un apport égal aux différentes disciplines[775].

La majorité des vicentistes étant issue des études littéraires ou linguistiques, ce sont principalement les deux dernières données de la classification de Kaindl qui seront employées. L'interdisciplinarité s'impose, lorsqu'une question scientifique doit dépasser les balises de sa discipline, quand cette dernière ne peut répondre de manière satisfaisante au problème à résoudre. « Il s'agit, à partir d'une discipline considérée, de se demander et de voir ce que les disciplines connexes apportent de plus en termes de connaissance, de manière d'appréhender les choses »[776]. Cette discipline est régulièrement utilisée dans les

775 Marie-Alice Belle, « Interdisciplinarité et réciprocité », in *Pour une interdisciplinarité réciproque*, *recherches actuelles en traductologie*, Marie-Alice Belle et Àlvaro Echeverri (dir.), Arras, Artois Presses Universités, 2017, p. 9.

776 Lionel Dupuy, *Co, multi, inter, ou trans-disciplinarité ? La confusion des genres…*, Work in progress / Document de travail à destination des étudiants du CIEH, p. 2, url : https://web-new.univ-pau.fr/

méthodologies contemporaines d'analyses et de réflexions. Elle s'inscrit dans un nouveau champ réflexologique avec les théories littéraires que sont la transdisciplinarité[777], la multidisciplinarité[778] et la pluridisciplinarité[779]. Les vicentistes ont recours à ces nouvelles théories. Certains ont même établi un travail d'équipe en vue de la réalisation d'un projet commun. Ce travail démontre l'intérêt d'un collectif dans la progression de l'entendement des multiples sens d'un auto :

> Une question très importante qui nous a guidés dès cette première approche a été comment articuler les multiples couches de sens lorsqu'on quitterait le travail autour de la table pour mettre le texte en mouvement dans l'espace. […] Il fallait au-delà de la recherche purement historique reconstruire une nouvelle lecture qui, toujours dans cette perspective serait le résultat de notre recherche collective : par là émergerait une nouvelle lumière, une nouvelle circulation de savoirs qui, à partir des confrontations entre l'ancien et le nouveau, nous offrirait un modèle singulier de transposition scénique. […] En 1993, il s'agissait de remettre des silences, des gestes, des intentions là où les mots de l'auteur permettaient des suspensions, créatrices de nouveaux plans de sens[780].

Dans un souci de fluidité, le terme d'interdisciplinarité sera conservé dans cette étude, cette notion étant la plus utilisée dans les publications récentes au sujet de Gil Vicente[781]. Par l'usage d'au moins deux disciplines, le vicentiste peut élaborer une représentation singulière d'une notion[782]. Les disciplines utilisées sont majoritairement celles de l'Histoire ou de la Sociologie. Cette hybridation n'est concevable qu'avec une compatibilité entre les disciplines, afin de conserver un cadre de référence cohérent :

> Si chaque champ possède des valeurs et une organisation qui lui sont spécifiques, ses agents peuvent à la fois nouer des stratégies d'alliance avec des agents d'un autre champ, y prendre position voire tenter des « carrières mixtes ». […] De même, les recherches en termes de sources, d'influence ou de contact, qui forment la matière de la littérature

RECHERCHE/CIEH/documents/La%20confusion%20des%20genres.pdf.

777 Tendant vers une forme d'holisme, la transdisciplinarité consiste à l'étude d'un même sujet par entrecroisement des disciplines.

778 Il s'agit du recours à plusieurs disciplines autour d'un même thème. Chaque discipline conserve ses spécialités et ses méthodologies dans l'approche du sujet d'étude.

779 Dans le contexte de la recherche, elle met en commun la rencontre entre des membres de disciplines distinctes autour d'un thème commun. Les multiples approches parallèles se juxtaposent lors de la compréhension analytique du sujet.

780 Teresa Mota Demarcq, « Une lecture de l'*Auto da Alma* de Gil Vicente. Prélude à une mise en scène », *Les Langues Néo-Latines*, n° 289, 1994, p. 199-200.

781 Il aurait pu également être question d'intermédialité. Cette notion n'ayant pas été citée dans les études vicentines, au contraire du terme interdisciplinarité, ce terme n'est pas mentionné dans cette partie.

782 Barbara Dufour et Alain Maingain, *Approches didactiques de l'interdisciplinarité*, Gérard Fourez (dir.), Louvain-la-Neuve, De Boeck Université, 2013. Consulter, entre autres, le chapitre 5, p. 87-103.

> comparée, révèlent leur pertinence lorsqu'on les rapporte à « l'espace des possibles » qui s'ouvre devant les agents[783].

Ce regroupement des connaissances d'horizons variés fournit une vision plus générale, mais qui peut tout autant être spécialisée, de ce qui constitue le théâtre de Gil Vicente. L'interdisciplinarité vient en sus, afin d'apporter d'autres outils et une perception élargie. Gardant comme discipline de base la littérature, l'ajout de nouvelles disciplines n'occulte en rien un travail qui se voudrait rigoureux :

> La recherche interculturelle ne fait pas que souligner, comme instance critique, la limite des disciplines qui buttent sur des objets interrogeant leur assise culturelle. Elle a pour vocation de contribuer également à leur renouvellement par la création de sous-disciplines. […] L'enjeu n'y est pas seulement académique mais aussi sociétal[784].

La spécialisation et l'interdisciplinarité doivent agir de pair dans les études vicentines. Elles ne sont pas antinomiques. Ce fut le cas lors de la question de la date des autos vicentins. En ajout à la technicité et à la variété stylistique de l'auteur, il s'agissait de classer ses pièces chronologiquement, afin d'établir un schéma dans l'évolution de l'écriture de Gil Vicente. Rapidement, les vicentistes parmi lesquels I. S. Révah, Andrée Crabbé Rocha, Georges Le Gentil, Marcel Bataillon, etc., durent employer une méthodologie historique, afin de parvenir à leurs fins. Il s'avéra que l'édition de base sur laquelle se conformer, qui était l'ouvrage *Copilaçam* de 1562, présentait des inexactitudes. Ainsi des changements furent établis sur la parution des écrits vicentins[785]. Par exemple, Stathatos a élucidé cette difficulté pour un auto dans *The date of Gil Vicente's "Auto da Índia"*[786]. Il démontre ainsi l'importance de faire intervenir d'autres disciplines dans le cadre des études sur Gil Vicente.

L'un des pièges de l'interdisciplinarité serait d'effleurer des sujets d'étude et de ne jamais les exploiter. L'emploi de la plupart des disciplines en sciences humaines et dans d'autres secteurs peut être effectué dans l'étude des autos vicentins. Il serait injuste de penser à une négligence du chercheur dans une démarche au sein de laquelle il ne ferait que mention de cela, sans approfondir le sujet en question. Toutefois, nombre d'entre eux insistent sur la

783 Paul Aron, *(Re) faire l'histoire littéraire*, Paris, Anibwe, 2017, p. 42-43.
784 Patrick Denoux, « En finir avec l'interculturel polymorphe : l'interculturalisation, un concept générique », in *Cognition sociale, formes d'expression et interculturalité*, Ghazi Chakroun (dir.), Paris, L'Harmattan, 2017, p. 31.
785 Anselmo Braamcamp Freire, *Vida e obras de Gil Vicente ; « trovador, mestre da balança »*, *op. cit.*
786 Constantin Stathatos, *The date of Gil Vicente's "Auto da Índia",* Luso-Brazilian Review, Vol. 31, No. 1, 1994, p. 91-95.

valeur prépondérante d'un travail à effectuer sans que personne ne creuse le sujet. Il serait possible d'y voir une tentative de lancer une idée qu'un autre chercheur se décidera d'approfondir. Il apporterait ainsi un élément nouveau à l'édifice scientifique qui se construit. Deux exemples peuvent être mentionnés.

Le premier est la mention des liens entre les autos vicentins et le théâtre médiéval français, mettant en lien les transferts culturels entre les deux pays. Cette analyse est visible à de nombreuses reprises, mais jamais effectuée d'une manière approfondie dans une partie significative des études. Les éléments de comparaison sont souvent cités, mais jamais mis en parallèle. C'est le cas de l'article « Gil Vicente et son théâtre »[787], ou de cette citation de David-Peyre, qui ne développe pas son affirmation : « Les effets lyriques qu'il en retire répondent à une tradition, et cet accouchement sur scène rappelle d'autres passages semblables du théâtre français du XIVe siècle »[788]. D'autres suivront, tels que Paul Teyssier[789], Eugenio Asensio[790], Hélio J. S. Alves[791], ou José Augusto Cardoso Bernardes qui annoncera :

> À ce niveau, par exemple, il serait toujours très difficile de prouver positivement que Gil Vicente a connu des textes écrits du théâtre médiéval français. L'évolution de cette attitude […] et l'émergence des études théâtrales comme domaine de recherche autonome ont ouvert des voies d'une plus grande liberté, démontrant surtout que le théâtre est porteur d'énergies culturelles de types divers[792].

Le second se base sur l'existence de deux publications du roman de chevalerie *Amadis*, l'une en France par Nicolas Herberay des Essarts en 1562, et l'autre par Gil Vicente en 1523. Les deux œuvres ont pour source commune l'ouvrage de Montalvo de 1508[793]. Leurs écrits ne furent jamais mis en parallèle, si ce n'est au détour de brèves mentions[794] soulignant

787 M. Baudry, « Gil Vicente et son théâtre », *Revue Britannique. Choix d'articles extraits des meilleurs écrits périodiques de la Grande-Bretagne*, *op. cit.*, p. 346-392.

788 Yvonne David-Peyre, « *La Comedia de Rubena*. Une pièce insolite de Gil Vicente », *Bulletin d'Études Portugaises*, *op. cit.*, p. 15.

789 Paul Teyssier, *Gil Vicente – o autor e a obra*, *op. cit.*

790 Eugenio Asensio, « Gil Vicente e su deuda con el humanismo : Luciano, Erasmo, Berolado », in *Estudos portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, *Série especial : Memória e Sociedade*, *op. cit.*, p. 283.

791 Hélio Alves, « Gil Vicente e o teatro europeu da primeira modernidade », in *Compêndio de Gil Vicente*, *op. cit.*, p. 67-84.

792 José Augusto Cardoso Bernardes, « Échos de la tradition française dans le théâtre de Gil Vicente », in *La France et le monde luso-brésilien : échanges et représentations (XVIe-XVIIIe siècles)*, *op. cit.*, p. 245.

793 Il s'agit de la date de la première édition connue. Des manuscrits auraient pu circuler avant l'édition de 1508, mais aucune trace ne fut encore trouvée. Cacho Blecua mentionne une édition datant de 1496, publiée à Séville par Ungut et Estanislao Polono, sans qu'aucun exemplaire ne puisse étayer son affirmation.

794 Juan Manuel Cacho Blecua « Amadis de Gaule », in *Patrimoine littéraire européen*, vol. 6, *op. cit.*, p. 705-706.

l'existence de ces deux ouvrages dans un espace-temps proche, comme dans l'article de Céline Bonhert[795]. Une étude comparée des deux œuvres permet justement de mettre en valeur l'importance du texte vicentin, afin de compléter les savoirs existants. Le parallèle des deux *Amadis* permet de brosser le portrait du public de ces deux pays, ainsi que les différences et ressemblances dans l'écriture, la mise en place, la production et la réception. Les outils littéraires, linguistiques, sociologiques et historiques, sont les principaux moyens employés, afin d'effectuer une analyse concluante de ce sujet.

Il apparaît que l'interdisciplinarité est reconnue comme nouveau moyen, afin de parfaire la connaissance de l'univers vicentin. Cependant, rares sont les chercheurs qui décident de l'utiliser pour parvenir à ce but. Comme si un clivage était inéluctable entre la spécialisation et l'interdisciplinarité, qui devient un « choc en retour du progrès de la science »[796]

Le sens des recherches interdisciplinaires est de celui qui les emploie. Il doit user de nouveaux moyens qui sont les suivants :

> [Des] stratégies, c'est-à-dire de parcours à inventer, au fur et à mesure que se déploie l'action interdisciplinaire, de détours à entreprendre pour contourner un obstacle ou résoudre une difficulté, de recours à solliciter auprès de disciplines dont on ne mesurait pas l'importance au départ[797].

L'interdisciplinarité dans les travaux concernant Gil Vicente ne doit pas avoir pour prétention de se placer au-dessus d'une discipline. Elle doit être un agent complémentaire des analyses actuelles, capable de garder une unité cohérente et distincte dans l'ensemble des travaux réalisés.

Les premiers travaux effectués sur Gil Vicente en France influencèrent les chercheurs. Ceux-ci peuvent se diviser en deux catégories : les ouvrages génériques, tels que ceux de Georges Le Gentil[798], ou de Claude-Henri Frèches[799], etc., destinés à un public élargi, étant donné la nature de l'ouvrage. Ils se situent à un niveau différent et jamais associés des

795 Céline Bonhert, « *Amadis* : une rêverie anachronique ? », in *Amadis de Gaule*, Jean Duron (dir.), Liège, Mardaga, 2011, p. 61-62.
796 Georges Gusdorf, « Interdisciplinarité (connaissance) », *Encyclopædie Universalis*, vol. 8, 1968, p. 1086-1090.
797 Jean-Paul Resweber, *La méthode interdisciplinaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, p. 9.
798 Georges Le Gentil, *La littérature portugaise*, *op. cit.*
799 Claude-Henri Frèches, *La littérature portugaise*, Paris, Que Sais-Je, 1970.

ouvrages spécialisés, tels ceux de Pech[800], ou de Gerhardt[801], etc., destinés à un public de spécialiste, déjà au fait de l'auteur.

En France, les travaux des vicentistes de la troisième période montrent les prémices de la fin de cette hyperspécialisation littéraire, tout en gardant cette discipline comme socle de base. Les thèses dirigées par Paul Teyssier sortent du cadre purement littéraire et touchent à d'autres disciplines. La spécialisation dans la seule discipline littéraire tend à ne plus exister, comme le souligne la thèse de Michel Corneille[802]. Il semble aujourd'hui qu'interdisciplinarité et spécialisation alternent dans les productions vicentines, bien que les études littéraires dominent le sujet et que peu de disciplines effectuent le chemin contraire. Les aires limitées à une discipline ont servi de support à des travaux nécessitant des disciplines plurielles. Celles-ci répondent aux nouvelles questions qui se dégagent. Elles corrigent également certaines affirmations erronées[803].

Seul, le texte vicentin ne peut délivrer toutes les clés de compréhension et rompt le pacte de connivence entre l'ouvrage et son public. Or, analyser Gil Vicente sous le prisme unique de la littérature se révéla, pour nombre de chercheurs, un fourvoiement dans la compréhension textuelle et épistémologique. La perception d'un sujet peut s'avérer être autre. L'intégration de paramètres qui sortent du cadre de la littérature et tend vers d'autres disciplines, permet d'ajuster et de corriger les jugements de la production vicentine, montrant qu'il est de plus en plus impératif d'inclure l'interdisciplinarité et la transdisciplinarité dans les analyses littéraires. La littérature se doit de se décloisonner pour laisser la possibilité de mieux percevoir la portée et les différents sens d'un texte :

> Le texte ne constitue qu'une pure virtualité, un processus inachevé, un « événement possible » (Iser 1985 : 8-12) voué à la polysémie, à la sémiosis illimitée. Pour advenir à l'existence, il a besoin d'être actualisé[804].

L'interdisciplinarité se révèle indispensable dans la compréhension et la progression analytique de l'œuvre de Gil Vicente. Ne plus limiter l'analyse littéraire aux outils habituels, les mettant en corrélation avec d'autres domaines scientifiques, a permis d'avancer sur les

800 Marie-Claude Pech, *La poésie lyrique dans le théâtre de Gil Vicente*, Dissertation, Université de Toulouse, 1967.
801 Mia Gerhardt, « Le Génie de la Pastorale nationale : Gil Vicente », *La Pastorale. Essai d'analyse littéraire. op. cit.*
802 Michel Corneille, *Les femmes dans les farces de Gil Vicente : des types ou des personnages ?*, *op. cit.*
803 Comme ce fut le cas pour les analyses de *Pranto de Maria Parda*.
804 Jean-Louis Dufays, *Stéréotype et lecture, Essai sur la réception littéraire*, *op. cit.*, p. 30.

connaissances herméneutiques et la compréhension de textes d'une autre époque. Ce sont des nouveaux moyens qui favorisent ces découverte, comme c'est le cas avec les « travelling concepts »[805]. Ce mouvement offre des possibilités de réflexion novateurs, afin de reconfigurer le paysage des études littéraires. Les études interdisciplinaires nécessitent l'usage d'une méthodologie particulière, qui devient propre à la manière dont le sujet est traité. En utilisant les « travelling concepts », Bal propose que cet ensemble forme un nouveau champ d'exploitation[806]. Dans le cas de Gil Vicente, il permet de mieux comprendre la réception actuelle du dramaturge, ainsi que les modalités qui expliquent sa place actuelle dans le champ des études et des traductions francophones, notamment par le principe d'émergence :

> Emergence can only be fully defined by a dynamical account that pays due attention to the fact that in any process prior emergent properties will influence wich emergent properties are instanced at time[807].

Les études historiques permettent de délimiter le cadre des transferts culturels dans le Portugal du XVI[e] siècle. Les sciences des Arts et du Spectacle apportent une vision que le texte théâtral n'est pas apte à produire. Plus l'interdisciplinarité est mise à service pour étudier Gil Vicente, plus la compréhension de ses autos évolue et permet d'affiner la perception que nous pouvons en avoir. Cette nouvelle discipline est au cœur des recherches d'aujourd'hui, autant par la variété des types de médias que par les nouveaux moyens technologiques, changeant notre rapport singulier à un sujet, afin de le rendre pluriel et de progresser :

> With the move towards both greater interdisciplinarity and internationalization, the dynamic exchange of concepts between different disciplines and academic research cultures has become ever more important for the humanities in general and the study of literature and culture in particular[808].

---

805 Mouvement initié par Mieke Bal dans *Travelling Concepts in the Humanities*, Toronto, University of Toronto Press, Londres, 2002. Il s'interroge au problème des coûts liés à la transdisciplinarité dans les sciences sociales : « I do not mean anything economic. I mean the high costs involved in such obvious endeavours as getting the basics, reading the classics, and working through one's own methodological toolbox », p. 3.

806 *Ibid.*, « a meeting in which the object participates, so that, together, object and methods can became a new, not firmly delineated, field », p. 4.

807 Herbert Grabes, « Emergence in literary theory », in *Travelling Concepts, Metaphors, and Narratives*, Sibylle Baumbach, Beatrice Michaelis et Ansgar Nünning (éd.), Trier, International Graduate Centre for the Study of Culture, 2012, p. 45.

808 Sibylle Baumbach, Beatrice Michaelis et Ansgar Nünning, « Introducing Travelling Concepts and the Metaphor of Travelling : Risks and Promises of Conceptual Transfers in Literary and Cultural Studies », in *Travelling Concepts, Metaphors, and Narratives*, *op. cit.*, p. 2.

Le chercheur est un communicant qui doit se positionner dans l'actualité de sa discipline, mais également en rapport avec le monde qui l'entoure. La masse des savoirs à sa disposition et leur facilité d'accès tendent à inciter le chercheur à se spécialiser dans l'élargissement de son champ d'étude, en utilisant les outils méthodologiques disponibles. Les technologies numériques sont des atouts indéniables sur ce sujet.

Dans le cadre des études vicentines et de leur réception, quatre axes peuvent être mis en exergue, reprenant l'idée des « Travelling Concepts »[809]. Ils se déclinent ainsi :

(1) travelling between academic disciplines : crossing disciplinary boundaries ;

(2) travelling between academic and national cultures and cultures of research : crossing national borders ;

(3) travelling diachronically across time : crossing the boundaries between historical periods ;

(4) travelling synchronically between functionally defined subsystems : travelling between academia and society.

(1) La réception vicentine ne peut difficilement s'effectuer sans tenir compte de ce que les autres sciences ont à offrir. Étudier le contexte dans lequel s'inscrivent les divers écrits est primordial, afin d'appréhender avec le maximum de probabilités les raisons des productions effectuées. Il s'agit de prendre en compte les prérequis académiques et universitaires demandés à l'époque, les stratégies d'édition des œuvres de Gil Vicente, la continuité chronologique dans laquelle se fixent ces écrits, etc., qui nécessitent l'emploi des autres disciplines. La stratégie éditoriale des traductions de Gil Vicente par la Pléiade (1983) ou par les éditions Chandeigne (1995-2000, 2011), répond à des exigences supplémentaires à celui de la littérature. D'autant plus que la première édition classe le dramaturge en tant qu'auteur du théâtre espagnol, quand la seconde le représente en tant qu'auteur portugais. La réception de ces œuvres en fonction du public visé, les stratégies commerciales, le travail effectué dans la mise en page des traductions, etc., ne peuvent être complètes sans le recours à d'autres disciplines.

(2) L'interdisciplinarité pose également le sujet de la multiculturalité et de l'interculturalité. Nombre de pays européens (Italie, Angleterre, République Tchèque, etc.) et américains (Brésil, États-Unis, Canada, etc.) s'intéressent à Gil Vicente et à sa production. Si les grands noms vicentistes portugais ont franchi les frontières de leur pays, il n'en est pas forcément de même pour les pays étrangers et leurs travaux. Certains chercheurs ont réussi à

809 *Ibid.*., p. 5-6.

s'internationaliser, tel Paul Teyssier. Par exemple, il en ressort principalement que les écrits d'Italie trouvent un écho réduit en France, alors qu'il s'agit du seul pays à avoir traduit l'intégralité de la *Copilaçam de todalas obras de Gil Vicente*. Se priver des travaux internationaux peut s'expliquer par la barrière de la langue. Néanmoins il demeure curieux de ne voir que peu de mentions de ce qui s'effectue ailleurs. Sans tenir compte du travail exemplaire de Stathatos qui recense presque l'intégralité de la bibliographie mondiale sur Gil Vicente par ordre chronologique et thématique, aucun article détaillé n'existe sur la comparaison de ce qui s'effectue entre ces différents pays.

Un cloisonnement est perceptible entre les recherches effectuées au sein d'un pays et le manque de considération des publications effectuées par-delà les frontières, en excluant le Portugal. Aucune étude ne tente de s'intéresser aux diverses traductions de chaque pays et de s'interroger des différentes stratégies et méthodologies choisies. De nombreuses barrières se créent et limitent certains sujets de recherches. Le recours à l'interdisciplinarité et la multiculturalité se veut être un moyen cohérent, afin d'agrandir le champ des études vicentines, d'apporter un nouveau regard et une autre perception que celle qui a été accomplie par le passé.

(3) L'étude des œuvres de Gil Vicente en France se doit de se servir des méthodologies et des instruments d'autres disciplines dans le but d'étoffer et d'agrandir le panorama des connaissances. L'analyse du sujet passe par des techniques historiques, sociologiques, géographiques, économiques, etc.

Le premier mouvement lié à l'étude de la réception constitue en un découpage chronologique qui met en évidence les événements ayant eu lieu aux diverses époques. Parallèlement au rôle joué par les compagnies de théâtre lusophones au sein de l'immigration portugaise en France, les périodes historiques vécues par les différentes générations d'enseignants et de chercheurs s'écartent du cadre littéraire. Cet emploi de l'interdisciplinarité pour permettre un constat sur les origines et les moyens de mise en place est indispensable. Les accords politiques ou tacites entre les deux nations, les différentes applications de l'œuvre de Gil Vicente, selon que l'on se situe dans le milieu populaire ou universitaire, relèvent plus de la sociologie et de l'histoire. L'emploi de ces champs disciplinaires vient parfaire et apporter un nouveau regard sur un pan spécifique qui sort du cadre des études littéraires, tel qu'il est établi de nos jours.

(4) De même, en France, la distinction est nette entre d'un côté, ce qui est établi par le monde académique, et par ce qui est produit par une culture populaire. Au sein de la population portugaise, les représentations de Gil Vicente ne trouvent aucun écho dans les articles scientifiques. Il aurait été intéressant d'analyser la mise en scène et la perception du public envers ce que représente le dramaturge. Un espace insécable existe entre la production académique, cantonnée dans cet univers, et les productions artistiques, pour un public élargi. Les travaux effectués par des éditions à plus large visée ne sont pas étudiés. Les articles de presse, de revues théâtrales, etc., sont distinctes. L'échange entre ces deux mondes ne s'effectue pas et chacun évolue en marge de l'autre. Aujourd'hui, Gil Vicente est absent de la sphère sociale, le public lusophone ne le demandant presque plus. Il est toujours présent dans le monde académique, en témoigne les traductions de la *Farce de Inês Pereira* et de la *Farce de l'Inde* en 2016.

Enfin, il faut mentionner que les études numériques s'incluent dans les recherches et reconfigurent les schémas habituels. Elles donnent une liberté d'entreprendre sans limite, ou presque. Les méthodologies de travail évoluent, tout comme la vision du but à atteindre. Celui qui les utilise se trouve face à « la perspective d'un métalangage commun pour modéliser les connaissances. […] Pierre Levy envisage Internet comme un système possible de coordination sémantique, orienté vers la création d'un métalangage scientifique au service des sciences humaines »[810]. Le transfert de connaissances et de savoirs s'effectue désormais sur plusieurs niveaux, ayant pour conséquence de redéfinir les frontières de la discipline.

La vaste étendue d'Internet pose le problème de restrictions et de dépassements. Ce libre accès aux ressources de toutes les disciplines ne doit pas déstabiliser « le maintien d'une certaine identité disciplinaire » et déterminer « la hiérarchie disciplinaire qui régit plus ou moins implicitement la pratique de l'interdisciplinarité »[811]. L'emploi de méthodologies d'autres disciplines pour analyser un objet textuel doit contribuer à des réflexions autres que celles voulues de prime abord.

810 Ammar Benkhodja, « Trans, multi, interculturalité, trans, multi, interdisciplinarité », in *Trans, multi, interculturalité, trans, multi, interdisciplinarité*, *op. cit.*, p. 255.

811 Marie-Alice Belle, « Interdisciplinarité et réciprocité : mise en contexte historique », in *Pour une interdisciplinarité réciproque, recherches actuelles en traductologie*, *op. cit.*, p. 6.

IV/ Amadis de Gaule, enjeux de traduction et bouleversements durant la Renaissance. Étude des *Amadis* de Herberay des Essarts et de Gil Vicente

IV.1 Présentation des deux ouvrages

Dans la continuité des études vicentines des dernières années, et en prenant en considération l'élargissement des champs d'études, un nouveau type de travail peut être proposé. Celui qui suit consiste à établir une étude comparée des deux ouvrages *Amadis* du XVI^e^ siècle, l'un en français et l'autre en portugais, inspirés par l'ouvrage castillan du même nom, portant sur les aventures du héros éponyme[812]. Le but est d'utiliser une approche littéraire et interdisciplinaire, afin de montrer l'intérêt de l'emploi de ces disciplines pour davantage mettre en avant l'œuvre de Gil Vicente.

Pour ce qui est de l'époque d'écriture des deux ouvrages, les caractéristiques généralement attribuées à l'époque de la Renaissance et de l'Humanisme en France au XVI^e^ siècle tendent à faire oublier à quel point ce siècle reste en lien avec les traditions médiévales, bien ancrées dans les mœurs de la cour et les hautes sphères intellectuelles. Cette culture médiévale se retrouve embrigadée dans la nationalisation du français, langue vulgaire, au détriment du latin. Cette volonté de la langue, instaurée au niveau politique par François I^er^, utilise les conditions matérielles et économiques de son époque pour promouvoir ce changement culturel. L'imprimerie et les nouveaux moyens de diffusion des œuvres sont les clefs de voûte de l'avancée du français, en particulier dans le domaine littéraire, notamment sous l'influence des auteurs de la Pléiade.

812 Amadis de Gaule est le fils du roi des Gaules Périon et de la princesse britannique Élisène. Nourrisson abandonné en mer, il est sauvé puis adopté par le roi d'Écosse. L'intrigue principale du roman se situe dans l'amour entre Amadis, qui doit surmonter d'innombrables aventures, et Oriane, la belle et vertueuse fille du roi Lisuart d'Angleterre. Par honneur envers son amante, protégé par la fée Urgande, Amadis se bat contre le mal pour aider les vertueux et les faibles, sauvant parfois Oriane des griffes de sorciers, de géants ou autres ennemis, non sans être également aidé par elle en retour. Leur amour, dont naîtra leur fils Esplandian, est à plusieurs reprises mis à l'épreuve par la jalousie, des quiproquos et des envieux, mais au bout du compte, tout finit bien pour les deux amants. Après avoir vaincu l'empereur de Rome, Amadis, ou le Beau Ténébreux, et Oriane, se réconcilient et se retirent sur l'Île Ferme, sur laquelle ils se soumettent à un test d'amour et de fidélité, laissant une fin ouverte : les actes héroïques d'Amadis, de son frère Galaor, de ses descendants et de nombreux autres chevaliers semblables ne sont pas délimitables, comme le montrent les innombrables suites qui perdureront jusqu'au livre XXIV.

C'est dans ce contexte que paraît en 1540, sorti des presses de Denis Janot, le premier volume d'*Amadis de Gaule* par le traducteur Nicolas Herberay des Essarts. L'ouvrage a pour source originale *Los cuatro libros del virtuoso caballero Amadís de Gaula*, écrit par Garcí Rodríguez Montalvo en 1508, pour sa première édition[813]. Présenté en son temps comme une traduction, le travail de Herberay des Essarts respecte la trame de l'œuvre et le déroulement des différentes intrigues. Les modifications qu'il apporte se situent surtout dans les procédés rhétoriques et les changements effectués dans le texte livré au lecteur français[814]. L'arrivée de l'*Amadis* français dans le paysage littéraire s'insère dans la vision sociale, historique, politique d'un pays en pleine mutation. Le genre de la traduction apparaît[815], délaissant la translation médiévale[816].

Quelques années auparavant, en 1533, au Portugal, Gil Vicente, dramaturge auprès de la cour du roi, écrit et joue *Amadis de Gaula*, courte tragi-comédie donnée en l'honneur du roi Jean III à Évora[817]. L'intrigue met en scène la relation entre Amadis et Oriane, leur amour naissant puis leur rupture, la pièce s'achevant par leur réconciliation[818]. Là où des Essarts profite de la traduction pour mettre en avant la langue française, Gil Vicente conserve le castillan, poursuivant le lien idiomatique avec le texte source.

La transposition portugaise du roman de Montalvo en pièce de théâtre se situe dans un genre bien distinct de ce qui fut établi en France. Néanmoins, le processus de réécriture est au cœur des deux travaux. Il est fort probable que Gil Vicente eut comme référence le texte de Montalvo et non celui de Lobeira, possible premier auteur d'*Amadis*[819] :

---

813 Sur les quatre premiers livres qui parvinrent dans un premier temps à des Essarts, seul le dernier est entièrement de la main de l'auteur castillan, les trois autres ouvrages étant classé comme appartenant à un auteur inconnu.

814 Dans sa thèse *Sujet de l'écriture et traduction autour de 1540*, Guillerm Luce effectue une analyse comparative du premier chapitre du deuxième livre, p. 97-114 et illustre le propos tenu.

815 À noter que le terme traduction est issu d'un néologisme français venu d'Italie, transposition du terme toscan tradotto de Leonardo Bruni, dans la traduction qu'il fournit du terme latin traductum (faire passer, traverser).

816 Antoine Berman, « De la translation à la traduction », *Traduction, Terminologie, Rédaction*, vol. 1, n° 1, 1988, p. 30-31.

817 Date fournie par Luís Vicente lors de l'édition des œuvres de son père en 1562 dans Copilaçam. Paul Teyssier affirme que la pièce date en réalité de 1523 ou 1524 dans *Gil Vicente o autor e a obra*, p. 21.

818 Maria José Palla, *Dicionário das personagens do teatro de Gil Vicente*, *op. cit.*, p. 24-26.

819 Sans que cela ne puisse être prouvé avec certitude, il s'agirait de l'auteur à l'origine de la première version manuscrite connue de l'ouvrage, au XV^e^ siècle. L'histoire d'Amadis n'a cessé d'évoluer depuis le XIII^e^ siècle. Lire à ce sujet le chapitre « Origem portuguesa do *Amadis de Gaula* » écrit par Teófilo Braga dans *História da literatura Portuguesa. Idade Média*, vol. 1, *op. cit.*, p. 278-313. Cette paternité lusophone est sans doute liée à un mythe national. Déjà au fait de nombreuses œuvres castillanes comme celles de Juan del Encina ou de Fernandez, qui inspirèrent notamment ses premiers autos, Gil Vicente possédait une connaissance établie de cette littérature. Étant donné la quasi-absence de reproduction des textes littéraires portugais antérieurs à son époque, le modèle d'*Amadis de Gaule* castillan paraît être la source d'inspiration la plus admissible.

> La rédaction primitive [des *Amadis*], celle que l'on suppose avoir été composée, à l'époque de D. Affonso III et de son fils D. Denis, ne fut jamais imprimée. Le manuscrit n'en fut même pas conservé. L'incurie des lettrés du Portugal la laissa se perdre. À peine signala-t-on, de loin en loin, l'existence d'un *Amadis portugais* ou *en portugais*. C'est pourquoi *Amadis* ne nous est connu que par l'œuvre castillane[820].

Des deux côtés du royaume de Castille se produit une action autour d'*Amadis*. L'importance de cet ouvrage dans la littérature occidentale et le besoin de le modifier en vue de l'adapter à un public dans un domaine précis s'effectue par le théâtre pour l'un, par la traduction pour l'autre. Le genre du récit chevaleresque renaît l'espace d'un court instant dans ces pays, devient précurseur et marque une avancée dans la littérature. Le choix commun d'*Amadis*, sans qu'aucun de ces deux auteurs ne possède la connaissance de ce qui se fait à l'étranger, démontre l'intérêt européen pour l'œuvre littéraire castillane. Le choix d'étudier la réception de l'*Amadis de Gaule* de Nicolas Herberay des Essarts, en la mettant en parallèle avec celle de Gil Vicente, fournit un éclairage supplémentaire sur les différents *Amadis* et leurs réceptions.

IV.2 Transposition et schéma d'écriture, le postulat du premier lecteur

Dans le cas de Gil Vicente, passer du roman à l'écriture d'une pièce de théâtre démontre que le procédé de transposition s'effectue par le biais de la réécriture. Le dramaturge a dû passer par la lecture de l'ouvrage original. Les personnages présents dans le roman sont conservés, tout comme une des intrigues déjà existante dans l'ouvrage source, celle des amours entre Amadis et Oriane[821]. La pièce de théâtre résume l'entièreté du livre II de Montalvo. Aucune présentation des personnages n'est effectuée, preuve que le public en possède une connaissance préalable. L'auteur introduit sous une nouvelle forme un élément connu au sein de la cour du roi Jean III.

820 *Le roman d'Amadis de Gaule*, reconstitution par Affonso Lopes-Vieira, préface de Carolina Michaëlis de Vasconcellos, traduction par Philéas Lebesgue, Claude Aveline, Paris, 1924, p. XXV-XXVI.

821 Amadis, qui se prépare à défendre le royaume du roi Lisuart, se rend à un rendez-vous nocturne suite à l'invitation d'Oriane. Il lui déclare avec ardeur sa flamme avant de partir au combat.. Entre ensuite en scène un nain, de la suite d'Amadis, annonçant à Oriane que son maître ne l'aime plus, et qu'il est amoureux, certes, mais de Briolane. La jeune femme au cœur brisé envoie une lettre à Amadis, rompant ainsi leur relation. Le prince est désespéré et se réfugie sur l'île de « Pena Pobre », où il devient ermite sous le nom de « Beltnebrós ». Oriane en est informée et, persuadée de l'amour véritable que lui porte le chevalier, lui écrit une nouvelle lettre, pour se réconcilier avec lui. À cette nouvelle, Amadis quitte l'île pour redevenir chevalier et l'amant de sa dulcinée.

À l'inverse, Herberay des Essarts introduit des personnages nouveaux et inconnus du public. La barrière linguistique en est l'explication. Définir le travail de Herberay des Essarts est complexe pour le lecteur moderne. La lecture des huit premiers *Amadis* ne permet pas de trancher, de porter un jugement, afin de déterminer s'il se trouve face à une réécriture ou une traduction :

> L'ouvrage de l'Espagnol Montalvo (1508) doit son extraordinaire fortune en France à la version d'Herberay des Essarts (1543), qui n'est pas une traduction, mais une adaptation et même souvent une réécriture. Alors qu'Herberay propose un ouvrage d'un tiers moins long que son texte source, il invente des passages entiers, qui témoignent de ses goûts, mais aussi de ceux du public qu'il entendait séduire[822].

L'auteur apporte un autre souffle dans le texte, une transposition qui s'insère en accord avec l'horizon d'attente du lectorat. Il propose une adaptation de l'univers de la chevalerie, une traduction dans laquelle les digressions font sens. De plus, il profite de cette occasion pour effectuer une réappropriation culturelle du roman : à ses débuts, l'histoire provient d'une région française[823].

La thèse de Luce Guillerm met en évidence la performance de traduction et son innovation[824]. La source provient d'une langue vulgaire et non antique, les auteurs grecs et latins étant privilégiés pour cet exercice. La représentation de cette pratique se définit sous un angle inédit : le fait d'être la première œuvre conçue ainsi empêche de classer les *Amadis* français. La transposition linguistique n'étant pas affirmée, c'est sous l'identité nationale française que s'affirme la volonté de l'auteur à travers cette saga chevaleresque. Les poèmes de dédicace des livres II, IV, V, VI, fourmillent d'analogies entre Amadis et les situations géopolitiques du XVI^{e} siècle. En conflit avec l'Espagne, le pays de traduction ne peut se trouver glorifier, d'où le souhait conjoint d'éclipser Montalvo.

Gil Vicente et Herberay des Essarts sont chacun le premier lecteur d'*Amadis*. Ils le façonnent, l'adaptent de la manière dont ils souhaitent transposer le texte et non de celle qui serait la plus juste, ou fidèle. Par la suppression et la digression, la notion de fidélité de l'intrigue et de liberté est inférieure à la notion du plaisir véhiculé. Tout au long de ce

822 Bruno Meniel, « Luce Guillerm (éd.), *Amadis de Gaule*. Livre IV », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* [En ligne], 2005, mis en ligne le 29 août 2008. url : http://journals.openedition.org/crm/1000.

823 C'est des Essarts lui-même qui revendique la paternité première du texte à la France, affirmant que : « les Espagnols l'avaient traduit du vieux gaulois » dans *Amadis de Gaule, Poèmes*, chez Delaunay, Paris, 1813, Préface, p. vj.

824 Luce Guillerm, *Sujet de l'écriture et traduction autour de 1540*, Thèse de doctorat sous la direction de Gisèle Mathieu-Castellani, Lille, Atelier National de Reproduction des Thèses, 1988.

remodelage du texte, il est aisé de concevoir le plaisir ressenti dans le travail, dans l'écriture et dans le rôle que prend ce premier lecteur. Du lecteur au dramaturge ou au traducteur, difficile de dire qui des deux prend le dessus. Contrairement à Gil Vicente, Herberay des Essarts, par le travail fourni des éditions, de la publicité, et de la réussite littéraire, se place dans un horizon étranger à la langue, les origines, la culture, etc,. castillanes présentes dans le texte source[825]. Le traducteur fait face au prédicateur dans la transmission textuelle. Herberay des Essarts n'hésite pas à expliciter et à faciliter la cohérence du récit, supprimant les passages moralisateurs de Montalvo et développant les actions et les descriptions. Il paraît cohérent qu'il situe *Amadis* et son univers dans le prolongement et la continuité du travail de Montalvo[826]. Ne pouvant être autant fournie, la tragi-comédie de Gil Vicente reprend uniquement des éléments connus du public et façonne une intrigue courte, propre au support pour lequel elle est destinée. La tragi-comédie de Gil Vicente reprend l'ensemble de l'intrigue principale du livre II, tout en modifiant de nombreux éléments du récit. Les deux auteurs adaptent leur lecture de la manière qui leur paraît la plus plaisante et livrent à leur public respectif une vision de l'œuvre aux tenants et aboutissants éloignés de la production castillane.

Luce Guillerm a démontré dans sa thèse que le travail de Herberay des Essarts peut être considéré comme une adaptation, qui se définirait comme une « modification imposée par la transposition d'une œuvre d'un domaine ou d'un genre dans un autre »[827]. Si en France, les recherches sur le travail fourni par son premier traducteur sont assez complètes, au Portugal la question est tout autre car Gil Vicente tombe rapidement dans l'oubli. Toutefois, le support se suffit à lui-même pour certifier qu'il s'agit d'une adaptation.

Cette adaptation mutuelle permet d'affirmer qu'au sein des deux cours se tramaient des besoins similaires pour le public, comblés par l'auteur et son travail novateur. Trois conjonctures sont identiques : le choix de l'œuvre sélectionnée, la sublimation linguistique et le but de passer outre les limites de l'auteur en éclipsant le modèle espagnol.

Décider d'adapter l'*Amadis de Gaule* durant la même période n'est pas anodin. Ce choix est cohérent et correspond aux attentes suscitées par la cour, en quête de nouveaux plaisirs et divertissements. La transition entre le Moyen-Âge et le XVI[e] siècle n'est pas

825 Consulter le chapitre III de la thèse de Guillerme Luce à ce sujet.

826 Le contexte d'écriture espagnol se situe durant la Reconquista, favorisant l'ajout de combats épiques contre l'ennemi. Le rapprochement de l'unité nationale, bien que dans un contexte et une politique différente, place *Amadis* par deux fois modèles dans deux cours différentes.

827 Définition donnée par le CNRTL, disponible à l'url : https://www.cnrtl.fr/definition/adaptation.

abrupte. Si les romans de chevalerie ont connu leur heure de gloire, un renouveau est suscité par la jeunesse au sein des cours européennes, comme ce fut le cas à la cour du roi Henri II (1547-1559) :

> Lorsqu'on s'est rendu compte du tempérament et des goûts de la génération ; lorsqu'on a vu la recrudescence des idées chevaleresques, l'amour du merveilleux se mêlant sans cesse aux croyances positives, on est plus disposé à ouvrir le livre qui, sous Henri II, fut pour tous les courtisans une sorte de bible mondaine et galante[828].

Leurs rêves et leur fougue se trouvent représentés lorsque les éditions d'*Amadis* leur parvinrent. L'ouvrage devient un guide qui certifie l'importance de l'univers médiéval et ses prolongements dans l'imaginaire collectif aristocratique. Il en est de même pour le Portugal qui, tout en continuant avec les topoi médiévaux, parvient à donner un nouveau souffle à la réception des œuvres de chevalerie :

> *Amadis* é uma obra peninsular, contemporânea ainda da primeira fase da poesia de corte medieval, e mais representativa do que a *Demanda do Graal* da galanteria palaciana peninsular idealizada nas cantigas de amor[829].

Tourné vers les conquêtes extra-européennes, l'idéal chevaleresque, transposé dans le genre théâtral, donne un nouveau souffle de la perception du chevalier et de son aventure sur le sol portugais. Paradoxalement, ce souffle pourrait être qualifié d'exotique, tant la conquête des mers et les découvertes effectuées sont en opposition avec Amadis. Dans la pièce de Gil Vicente, il n'est nullement question de bataille ou de croisade chrétienne[830]. C'est l'amour courtois qui est au cœur de l'intrigue, cet amour qui fait défaut dans les récits aventureux des explorateurs. L'amour courtois qu'Amadis, héros tourmenté durant la pièce, incarne et érige comme modèle de perfection[831]. Il devient le modèle amoureux que la cour s'empresse

828 Édouard Bourciez, *Les mœurs polies et littérature de la Cour sous Henri II*, Paris, Hachette, 1885, p. 60.

829 António José Saraiva et Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, 17e édition, Porto, Porto Editora, 2001, p. 97-98.

830 Seules quelques mentions guerrières apparaissent le long de l'auto. Elles sont en adéquation avec les combats ayant lieu principalement en Afrique et par souci de vraisemblance. Gil Vicente réactualise la pièce et la rend contemporaine par ces ajouts temporels et géographiques. Le contexte externe prenant place dans « uma forte aparelhagem político-ideológica, encontrando no combate ao infiel e na evangelização a justificação ética por excelência » explique Maria Leonor García da Cruz, dans *Gil Vicente e a sociedade portuguesa de Quinhentos* , Lisbonne, Gradiva, 1990, p. 222.

831 Se référer à la définition du CNRTL : *En particulier* [En parlant du comportement de l'amant à l'égard de sa dame] *L'amour courtois.* L'amour en tant qu'il est commandé par un ensemble de normes réglant l'attitude de l'amant envers sa dame. (...) Toute la doctrine de *l'amour* courtois s'est fondée, développée, affinée, quintessenciée dans les milieux où l'influence féminine était prépondérante. Et des modes − façons de sentir et façons d'écrire − se sont établies, qui ont gagné, de proche en proche, toute la société,… FARAL, *La Vie*

d'imiter dans ses actes et sa manière d'agir. Afonso Lopes Vieira analyse cette œuvre comme le récit « do amor mais fino e fiel, de português amor, rendido como ele é só »[832].

Nicolas Herberay des Essarts a également saisi cette importance et le jeu amoureux n'hésite pas à surpasser, par moment, les gestes de bravoure et les batailles épiques présents dans le roman. La vision d'Amadis comme modèle amoureux trouvera le même écho qu'à la cour du Portugal, donnant une dimension supplémentaire à l'universalité de ce personnage en Europe.

La réécriture de l'ouvrage chevaleresque permet à ces nouveaux auteurs d'ajouter leurs propres schémas d'écriture, notamment dans le cadre de la sublimation linguistique. La transposition du roman dans un contexte nouveau implique un processus d'écriture différent, surtout face au public auquel le texte se confronte. C'est dans le degré d'élévation de la langue utilisée que se manifeste le plaisir de l'auteur envers le texte qu'il se réapproprie. Dans un cas comme dans l'autre, la langue utilisée est élevée au plus haut point, tel qu'il était possible de le concevoir pour l'époque.

Pour Gil Vicente, ce fait d'écriture n'est pas nouveau. Il l'a expérimenté par le passé en adaptant *Dom Duardos*, tiré d'un passage du *Primaleón*, ouvrage également castillan et œuvre la plus longue de Gil Vicente avec 2124 vers. *Amadis de Gaula* reproduit ce schéma de perfectionnement de la langue[833], tout en étant condensé à une longueur dans la norme des autres productions vicentines, avec 1168 vers. Le soin de mettre au même rang la nature héroïque et désirée du chevalier et les mots employés permettent à l'auteur de livrer une de ses plus belles pièces.

L'*Amadis de Gaule* adopte le même schéma tout en le dépassant. Il est certain que le contexte politique et culturel français favorise cette envie de quintessence syntaxique et linguistique. Parues durant le règne de François I[er], les éditions du roman s'ajustent à la politique royale. D'une part, le roi veut privilégier l'emploi de la langue française, comme le stipule les articles 110 et 111 de l'Ordonnance de Villers-Cotterêts (1539). Les mouvements artistiques et littéraires pullulent, l'ouvrage le plus fameux à ce sujet étant sans nul doute *La Deffence et Illustration de la Langue Francoyse* de Du Bellay (1549). De l'autre côté, la

*quotidienne au temps de St Louis,*1942, p. 138. *Par extension* [En parlant des œuvres du Moyen Âge et de l'éthique qu'elles illustrent] Qui traite de l'attitude physique et morale de l'homme au Moyen Âge et de sa conduite envers sa dame. *Poète, romancier courtois; littérature, poésie courtoise. Le public d'un roman courtois du Moyen Âge n'est pas précisément le même, ni en quantité ni en nature, que celui d'un roman-feuilleton du XIXe siècle* (L. FEBVRE, *Combats pour hist.,*1941, p. 234), url : https://www.cnrtl.fr/definition/courtois.

832 Afonso Lopes Vieira, *Romance de Amadis*, 5[e] édition, Lisbonne, Ulmeiro, 1998, p. 33.

833 Conférer à ce sujet *La langue de Gil Vicente* de Paul Teyssier.

rivalité entre la France et l'Espagne, où le roi fut le prisonnier de 1525 à 1526, trouvait un autre champ de bataille avec la traduction de ce roman.

À peine paru, l'ouvrage d'Herberay des Essarts est acclamé par la critique qui loue la finesse et la justesse des mots employés, renforçant les lettres de noblesse que se forgeait la langue française. L'absence de néologismes, les apports personnels de l'auteur dans les discours au sein du livre, le jeu avec le lecteur, etc., sont autant d'exemples qui certifient le travail admirable du traducteur. Traduire au XVI[e] siècle suppose la représentation. Le texte se dote d'une d'image concrète, poussant la peinture scénique dans une dimension théâtrale qui se lit et s'écoute en même temps : dans le livre II, un chevalier passe près d'Amadis et ses compagnons et entonne une chanson au sujet de la belle Oriane. Herberay des Essarts digresse et nous fait entendre cette chanson :

> Il entendit un chevalier qui passa près de luy
> et disoit cete chanson : amour, amour je vous suis redevable...[834].

Le lecteur parvient à se représenter visuellement la scène. Sa propension à présumer plus dans ce que lui est donné à voir est facilitée, comme lors des passages revêtant un dispositif de spectacularisation érotique. Ce qui joue à ne pas se dire devient du ressort seul de ses pensées[835]. Incitant à l'imaginaire, le traducteur, narrateur extradiégétique, devient le voyeur de la scène. Le schéma d'écriture d' Herberay des Essarts aura un tel impact sur son lectorat, qu'il sera à la base des politiques commerciales éditoriales.

Cette politique éditoriale qui revendique à quel point les écrits de des Essarts sont des références en matière de rhétorique et de maniement de la langue, perdurera bien après les premières éditions[836]. L'usage magnifié du français sera d'ailleurs au cœur de la promotion des *Thresors de Amadis* des éditions Plantin.

Face à ces deux *Amadis* du XVI[e] siècle, la question se pose de savoir ce qu'il en advient de l'ouvrage original et de passer outre des limites de celui-ci. Adulée dans son pays, l'œuvre de Montalvo se retrouve confrontée à deux versions qui obtiendront un fort succès dès leur parution. La réception d'*Amadis* parvient à occulter l'aura que possédait l'œuvre de

834 *Amadis de Gaule*, *Le Second livre d'Amadis de Gaule, mis en françois par le Seigneur des Essars Nicolas de Herberay*, Anvers, Guillaume Silvius, 1573, p. 8.

835 *Ibid.*, p. 35-36.

836 Mireille Huchon affirme que *Amadis* est considéré comme un modèle d'éloquence et de rédaction en France dans « Amadis, "Parfaicte Idée de nostre langue françoise" », in *Les Amadis en France au XVI[e] siècle*, Nicolas Cazauran (org.), rue d'Ulm, Paris, 2000, p. 183-200.

Montalvo. Au Portugal, où Gil Vicente est le dramaturge le plus célèbre, les autos outrepassent régulièrement les plaisirs de la lecture. Les fêtes et les célébrations sont monnaie courante à la cour du roi, les représentations sont les événements les plus recherchés par le public. Le théâtre l'emporte sur le livre, le plaisir visuel l'emporte sur la lecture. Gil Vicente perçoit l'importance de cette oralité et du partage commun autour de ses autos. Il la conserve et utilise cette « estrutura já existente e muito mais conhecida do público à função de transmitir directamente, pela oralidade, novos valores semânticos »[837].

En France, le succès auprès de la cour, puis des autres salons où se réunissaient les nobles, fut si immense que non seulement Herberay des Essarts donna un nouveau souffle au mythe chevaleresque, mais son travail fut diffusé dans toute l'Europe. La proximité géographique avec les Flandres, l'Angleterre et les autres puissances européennes explique ce phénomène. En comparaison avec les ouvrages de Montalvo écrits durant le Reconquista, l'axe d'écriture choisi par des Essarts convenait davantage au public européen.

Les *Amadis* français et portugais s'ancrent dans l'actualité de ce que recherche le public et atteignent l'horizon d'attente de celui-ci. Ils façonnent une œuvre qui s'affranchit de l'original.

IV.3 Traduction et réécriture au XVI^e^ siècle. La figure visible de l'auteur et la visée finale du texte

La nouvelle définition de la traduction à cette époque revêt une conception différente de celle de nos jours. L'avis des auteurs et critiques contemporains l'atteste[838]. Quant au traducteur, il adopte une position nouvelle vis-à-vis du texte qu'il délivre :

> Je prie les lecteurs de vouloir considerer, que l'office d'un propre traducteur ne gist pas seulement à rendre fidelement la sentence de son autheur, mais aussi à representer aucunement et à adombrer la forme du style et maniere de parler d'iceluys'il ne veut commettre l'erreur que feroit le peintre[839].

La modification de l'attitude du traducteur qui adapte le texte, au lieu de s'attacher à la forme, montre la liberté que lui octroie sa fonction. Toutefois la position du traducteur ne

837 Aníbal Pinto de Castro, « As dramatizaçõesVicentinas da Novela de Cavalaria », in *Gil Vicente, 500 anos depois*, *op. cit.*, p. 20.

838 Conférer l'annexe *Du Bellay et Maugin au sujet d'Herberay des Essarts*.

839 *Les Vies des hommes illustres grecs et romains, comparées l'une avec l'autre par Plutarque de Chœronee,* translatées par M. Jacques Amyot, Paris, Michel Vasconsan, 1565.

s'embellit pas pour autant. Il demeure mal perçu par son office. Les traductions de Herberay des Essarts effectuent une percée dans un système en mutation, bien que ce changement s'effectue lentement. Pour Du Bellay les traducteurs transmettent uniquement le savoir et ne peuvent enrichir le vernaculaire à cause d'un « je ne sçay quoy » (I,V) propre à chaque langue et qui empêche le transfert de l'invention au profit de l'élocution. Sous sa plume le traducteur et son action deviennent « chose laborieuse », « peu profitable », « inutile », « pernicieuse »[840]. Cela est dû au manque de liberté du traducteur qui se trouve, par sa fonction, consigné à apporter uniquement sa contribution à l'original. Le traducteur est faiblement rétribué, la notion de plaisir n'est pas obligatoire. L'activité s'exerce en complément des activités et des fonctions de leur vie matérielle et sociale. D'où l'importance de l'obtention d'un exemplaire dédicacé, afin d'obtenir protection et reconnaissance. La traduction correspond à un acte physique et également au texte produit. Par le lien obligatoire avec la réception, la spécificité littéraire devient une revendication. La matière et l'auteur choisis modifient l'appréciation personnelle de chaque traducteur.

Dès son arrivée, la réception de l'*Amadis* français est un succès. Il revalorise la position du traducteur, alors au centre de nombreux débats. Avant la parution de cet ouvrage, la visibilité du traducteur était faible voire inexistante[841]. Ce qui comptait, pour le lecteur, était d'acquérir la connaissance d'un ouvrage étranger, dans sa propre langue. Le texte s'apparentait davantage à la translation[842], qu'à la traduction. Entre la reproduction littérale d'un texte et le travail effectué par Herberay des Essarts, qui modifie la portée du texte en l'adaptant à son public, tout en conservant les trames du roman, un fossé se crée. Le traducteur répond au souhait de Claude de Seyssel, qui en 1509, œuvrait pour une « licterature en françois ».

Au XVI[e] siècle, la traduction est un travail mal perçu dans son ensemble, un labeur pénible et discrédité :

> Tourner de langue en autre un estranger auteur
> Honore peu celui qui en a pris la peine[843].

840 *Deffence et illustration de la langue françoise*, chapitre VI, Clamecy, Mille et une nuits, 2010, p. 40-42.
841 Lire à ce sujet Étienne Dobenesque, « Style et traduction au XVIe siècle », *La singularité d'écrire aux XVIe-XVIIIe siècles*, Littérature, n° 137, 2005. p. 40-54
842 Selon la définition du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, la translation porte sur la reproduction littérale d'un mot dans une langue à une autre langue. url : https://www.cnrtl.fr/lexicographie/translation.
843 Thomas Sébillet, « Avis au lecteur », poème liminaire, *F. Lottini, Avis Civils*, Paris, Abel l'Angelier, 1584.

L'anonymat du traducteur se dissipe. C'est le cas de Claude Colet, successeur de Nicolas Herberay des Essarts en 1553, lors de la parution de la traduction du livre IX. Les éditeurs utilisent son travail comme affiche publicitaire, le public se remémorant le nom du précédent traducteur et les éloges de son travail, celui-ci délaisse l'auteur original plus qu'il ne l'était déjà. Avec l'ouvrage qui parvient au lecteur français de 1540, la traduction est l'œuvre d'un sujet et devient un objet théorique. La traduction est un terme qui s'adapte à une technique en pleine définition. La question de l'imitation, déjà existante, se trouve au centre des débats depuis le début du XVI[e] siècle en Italie[844]. L'imitation est un art de la greffe, dans lequel « tout texte est fondamentalement imitation d'autres textes »[845]. Toutefois elle se focalise davantage sur la poésie et la traduction des langues antiques que du rapport d'une langue vernaculaire à une autre. Le traducteur d'*Amadis* échappe quelque peu à la critique, en ne traduisant pas du grec et du latin, ni les écrits d'un auteur estimé par ses pairs français :

> Lorsqu'il rappelle le statut de la matière chevaleresque, qui est en quelque sorte transnationale et translinguistique, errant par-delà les auteurs et les textes dans un mouvement de translation qui n'en est d'ailleurs pas à sa fin, des Essarts « se délivre » des réseaux normatifs qui exigent l'adhésion aux pôles de départ. Ce qui est nécessaire à la traduction des graves sentences grecques ou latines, des textes philosophiques, historiques ou poétiques, ou plus encore, au maintien de la sacralité de l'écriture biblique, à savoir la fidélité à l'auteur et à l'original, cesse soudain d'être une contrainte sous la seule mention de la nature de cette matière transhumante[846].

La traduction de l'ouvrage étudié éclipse l'auteur et ne se présente pas comme un dédoublement du texte de Montalvo. La traduction devient appropriation culturelle dans le cas des *Amadis*.

Herberay des Essarts répond aux débats en cours en amenant un travail inédit, dont il sera dit qu'il est « le gentilhomme le plus estimé en son temps pour bien parler françois et pour l'Art Oratoire »[847]. Il fait évoluer et structure la position du traducteur, montre le chemin

844 Consulter Francesco Giovanni, Della Mirandola Pico et Bembo Pietro, *De l'imitation, Le modèle stylistique à la Renaissance*, traduction par Luc Hersant, Paris, Aralia, 1996. Le modèle italien ayant éclos avant le modèle français, les idées de l'imitation présentées retrouvent un écho similaire dans *Deffence et illustration de la langue françoise* de Du Bellay, dont les thèses sont divergentes de celles exprimées par Thomas Sébillet dans son *Art Poétique Françoys*. Du Bellay considère que seuls les poètes peuvent être les artisans de la langue, s'éloignant des préceptes d'Oresme, traducteur médiéviste, pour qui « traduire est un labeur moult profitable » dans le prologue de sa traduction des *Œuvres morales* de Plutarque.

845 Antoine Berman, *Jacques Amyot, traducteur français, Essai sur les origines de la traduction en France*, Paris, Belin, 2012, p. 89.

846 Sebastián García Barrera, *Le traducteur dans son labyrinthe : la traduction d'Amadis de Gaule par Nicolas Herberay des Essars (1540)*, Saragosse, Vertere, Monográficos de la Revista Hermêneus, n° 17, 2015, p. 94.

847 François Grude, *La Bibliothèque du Sieur de la Croix du Maine*, Paris, Abel l'Angelier, 1584, p. 346.

que prend la traduction au profit de la translation, s'engage dans la volonté politique mise en place par le roi, répond à un public qui n'a su se défaire de l'imagerie médiévale et est nostalgique des lectures amoureuses et héroïques d'un héros aux multiples vertus.

Cette volonté de démarcation par la langue est présente au sein de la cour française, certes, mais aussi dans la cour du royaume du Portugal. L'emploi du castillan à la cour permet de se démarquer du reste du peuple et de promouvoir un élitisme national. En utilisant une tragi-comédie pour adapter *Amadis*, Gil Vicente se confronte à l'horizon d'attente de son public. Provenant du travail d'adaptation du dramaturge, il n'est pas affilié au royaume de Castille et devient un personnage de la littérature portugaise, auquel s'identifier, notamment dans la perception de ce que doit être le sentiment amoureux :

> O amor espiritual como distintivo de classe, muito além das convenções poéticas, muito além da retórica empolada que os vaidosos farfalham pela corte, algo distante da paródia que, quando se faz presente, está nos personagens[848].

IV.4 Adaptation au lectorat et au public. Répondre et devancer les exigences de son temps

Cette notion d'assimilation et de vraisemblance sont les pièces centrales dans la réception des *Amadis*. Au Portugal, Amadis correspond au chevalier de la cour, dont la vie amoureuse prend le dessus sur le désir des aventures guerrières ancrées dans l'actualité du royaume[849]. En France, l'assimilation est poussée jusqu'à la comparaison avec les lieux et les personnages connus du public. À de nombreux moments du récit, les parallèles entre Amadis, les lieux qu'il parcourt, etc., trouvent un écho avec la France. L'auteur fournit de nombreuses clés de déchiffrage pour le public, qui, sans aucun doute, prend plaisir à entrer dans ce jeu. Les lieux parcourus et les personnages présents durant le récit sont des anagrammes : Fontainebleau devient Vaelbeniatnof, Amadis est identifié à Mars, dieu antique correspondant à l'identification de François I[er], féru de chevalerie :

> On peut donc affirmer que, jusqu'à François I[er] pour le moins, il n'y eut jamais d'interruption ni dans l'éducation, ni par conséquent dans la tradition chevaleresque. Secondées par les goûts particuliers du monarque, ces traditions refleurirent alors et redevinrent l'âme de la cour. Le roi se présentait quelquefois devant ses courtisans, vêtu comme un preux, une lance à la main et la barbe teinte. En voyant ce prince envoyer un

848 Luís André Nepomuceno, « O príncipe disfarçado no teatro romanesco de Gil Vicente » *Acta Scientiarum. Language and Culture*, vol. 39, n° 3, 2017.

849 Helena Lourenço, « Do amor e da soledad no *Amadis de Gaula :* Resonâncias do teatro vicentino », *Península – Revista de Estudos Ibéricos*, n° 6, 2009, p. 133-149.

> défi à l'empereur Charles-Quint, on aperçoit tout ce qu'avait encore conservé de force une éducation qui, en plein seizième siècle, transformait le chef d'un grand État en champion du douzième[850].

Amadis de Gaule devient le pont entre le réel des lecteurs et l'extravagance de la fiction. Toujours dans cette bivalence, le texte est un miroir où la société se donne à elle-même la jouissance de son image, assurant par là le spectacle nécessaire à son succès. La force du texte réside dans cette passerelle entre l'imaginaire, dans lequel l'auteur propulse son auditoire[851] dans différentes intrigues, et le réel, rappelé par des allusions aux événements en cours et à la contemporanéité du texte dans les actions des différents personnages.

L'horizon d'attente devient spécifique et se personnalise à la lecture unique, d'autant que l'œuvre est produite pour correspondre particulièrement à ce nouveau lecteur. Dans les deux pays, la construction des *Amadis* implante cette œuvre comme contemporaine. L'éloignement archaïque du contenu est utilisé afin d'offrir, de façon mi-ludique, mi-sérieuse, un miroir de la société en quête de ses propres reflets et de ses propres constructions idéologiques. L'appareil théâtral l'emporte sur le théâtre lui-même. La peinture vraie et la vraisemblance, associées à la recherche du plaisir pour le public, promeuvent l'œuvre comme référence dans la vie quotidienne.

Le texte s'est suffi à lui-même pour montrer l'exemplarité, d'où l'importance de l'adresse, dans le sonnet au lecteur, dans la préface du Livre Second : « bénin lecteur (…) de cet Autheur : contente-toi du stile ». Le scripteur, admiré, est en étroite association avec l'exhibition du spectacle et les tableaux véritables au sein d'*Amadis*. Le champ de l'écriture est celui de l'Histoire. L'historicité de l'œuvre témoigne de l'évolution sociale à la Renaissance. Sans avoir à en porter la lourde charge de la tradition médiévale française, il se place clairement dans son prolongement. Il s'agit d'une réimportation, indirecte.

Le roman se prête à lire et à écouter. Les plaisirs du contenu (victoire du traducteur), le schéma extratextuel avec l'Espagne (gloire et liberté de sa version et retour aux sources du premier Amadis), la suprématie de la langue française (face à une autre langue vulgaire), multiplient les possibilités de réception. Le plaisir romanesque est multiplié par la panoplie des émotions déclenchées : le lecteur rit, pleure et craint tout au long de l'intrigue. L'horizon

850 Eugène Barret, *De l'« Amadis de Gaule » et de son influence sur les mœurs et sur la littérature au XVIe et au XVIIe siècle*, Paris, A.Durand, 2e édition, 1873, p. 158.

851 Si les éditions françaises de *Amadis de Gaule* furent un succès, il n'en demeure pas moins un livre qui se lit à haute voix devant un public. La dimension orale reste très présente lors des premières réceptions du travail de Herberay des Essarts.

d'attente préparé par le traducteur, premier lecteur et conseiller avisé de l'œuvre, se calque logiquement sur les envies que le lecteur suivant souhaitera. Les topoï et différents niveaux de lecture permettent d'ajouter les éléments supplémentaires et scellent le pacte de connivence entre les deux partis.

Les exigences du public sont assouvies par le contenu. Les enjeux du contenant sont déjà définis et c'est l'apprentissage réaliste qui est transmis par le héros, tant dans ses actions que dans sa rhétorique :

> Dans une société à ce point pénétrée de l'esprit chevaleresque, on juge aisément de l'accueil que dut recevoir, par la traduction de des Essarts, cette nouvelle génération de chevaliers. Strictement fidèles aux traditions consacrées, ils étaient parés d'une politesse et d'une grâce en harmonie avec les progrès de l'élégance sociale. Par une illusion facile à créer, on les donnait comme un produit du sol, comme des héros indigènes. Le succès fut immense[852].

Cette politesse et cette grâce en société étaient recherchées par le public. Celui-ci souhaite s'identifier au protagoniste et reprend son art oratoire, surtout dans le domaine amoureux. Car les deux auteurs se servent de cette thématique pour ancrer *Amadis* dans un idéal vraisemblable. Le thème de l'amour ressort même davantage que celui du guerrier. Les qualités de vérité sont véhiculées et transmises à travers de la destinée du héros. C'est l'attitude et le phrasé qui deviennent la référence dans l'art de plaire et de séduire, dans l'affrontement des peines de cœur et de la tenue à adopter.

Les expectatives sont les mêmes dans les deux pays et se manifestent de manière différente. L'explication réside dans les besoins spécifiques que chaque cour souhaitait, mais également dans la nouveauté qui est proposée. Certes, Gil Vicente a adapté *Dom Duardos* avant son *Amadis*. Mais cette première pièce dénote par sa longueur et surtout par le fait qu'elle est restée proche du modèle castillan, par son sujet, et des thèmes des romans de chevalerie du Moyen-Âge, au point d'être considérée comme partie intégrante des chefs d'œuvre du théâtre espagnol par certaines éditions. D'autant plus qu'elle fut jouée devant la cour de Charles Quint, lors du mariage de sa sœur Catherine avec le roi du Portugal Jean III en 1525. L'horizon d'attente se différencie de la seconde adaptation de Gil Vicente. Il met en scène un héros auquel les hommes de la cour et de la famille royale vont s'identifier et reste dans la lignée de ce que le public connaissait :

852 *Ibid.*, p. 162-163.

> Uma tradição literária que se preocupava em criar modelos de comportamento para o homem de corte e que atentava para a formação do príncipe[853].

Amadis de Gaula ne fut que rarement étudié. Plus court, doté d'une seule intrigue, il s'identifie bien plus à un auto vicentin que ne l'est *Dom Duardos*. Les deux *Amadis* prônent la nouveauté. En la proposant en phase avec son public, il advient logiquement que sa réception fut un succès.

IV.5 Des ouvrages aux trajectoires différentes

De nos jours, si les romans de chevalerie de l'époque médiévale sont encore présents dans la mémoire du public et la culture populaire (littérature fantastique, films, jeux vidéos, etc.), Amadis est tombé dans l'oubli, montrant que malgré son appartenance à cette période au premier abord, ce héros est d'une autre époque et renvoie à une autre vision du chevalier que sont Roland, les chevaliers de la Table Ronde, etc.

Amadis de Gaule est un témoin et un marqueur historique de son temps. Le contenu externe de l'œuvre se place dans toutes les actualités. Littéraire avec l'émergence du français. Linguistique par l'écriture de Herberay des Essarts. Théorique avec le nouveau statut du traducteur. Politique par la volonté royale, le besoin de surclasser les autres pays. Géographique par la réussite des traductions à l'étranger car l'ouvrage devient une référence en tant que premier des *Amadis*, poussant dans l'oublie l'œuvre de Montalvo. Sociale en s'adaptant à l'évolution du lectorat. Historique en transvasant le côté épique et le côté sentimental dans les questions et sujets d'actualité et par les différences dans les multiples préfaces et écrits liminaires. Morale en devenant un manuel de bonne conduite notamment avec les éditions des *Thrésors* par les éditions Plantin[854]. Économique par ses ventes et de sa publicité chez les imprimeurs, éditeurs et libraires. Infidèle en donnant à tous les ouvrages une même origine et éclipsant les auteurs précédents. Le contenu interne marque la transition entre l'époque médiévale et la Renaissance :

> L'*Amadis* dépasse le Moyen-Âge sans le renier : il débouche en pleine Renaissance, ou, si l'on préfère, établit entre les deux types de civilisation une sorte de trait d'union. On peut

853 M. R. C. Muniz, *Cenas corteses*, Feira de Santana, Université Estadual de Feira de Santana, 2008, p. 18.

854 L'éditeur ajoute même en préambule à son ouvrage : « pour servir d'exemple, à ceus qui desirent apprendre à bien écrire missives, ou parler françois, avec une table, dont l'epitre suivante enseigne l'usage, et rend raison de l'orthographe ».

> et doit voir là la cause principale de son succès européen au cours du XVI[e] siècle. Il a, en effet, le mérite d'offrir de la tradition romanesque médiévale une heureuse synthèse, mais il s'inspire aussi de réflexes que le public du temps pouvait facilement reconnaître pour siens[855].

La modernisation et la nouvelle narration des thèmes des romans de chevalerie donne un dernier éclat aux ouvrages des siècles précédents, un hommage qui laissera sa place aux nouveaux courants littéraires. Le succès fulgurant et sa chute abrupte témoignent également de la rapidité de l'évolution et du changement en France au XVI[e] siècle, faisant d'*Amadis de Gaule* une œuvre de 24 livres résolument de son époque:

> The enthusiasm with which Amadis was at first received diminished sharply. Here we will examine two causes of this change in some detail : social and legal changes (1560-1580) with respect to the status of clandestine marriage ; and changes in the conduct of war ; especially as it concerned the nobleman[856].

Pour terminer cette étude, il faut aborder le cas de *Amadis de Gaula*. Tombé en désuétude suite aux différends politiques et à l'unification temporaire de la péninsule ibérique, Gil Vicente est « redécouvert » par les romantiques portugais du XIX[e] siècle. Il en résulte malgré tout le constat que le héros chevaleresque conserve l'identité territoriale que lui a conférée Gil Vicente :

> Se o Amadis deixou de pertencer a Portugal, continuou, ainda assim, a ser português pelo lirismo tão bem reveladona combinação preciosa entre a alma suave e a valentia heróica[857].

Les vicentistes vont avant tout accentuer leurs travaux sur les autos écrits en portugais au détriment des écrits espagnols. En Espagne, les autos de Gil Vicente en espagnol sont étudiés mais face à Montalvo, la pièce de théâtre de Gil Vicente est délaissée, laissant une œuvre estimée par les spécialistes. Si cet auto possède sa part d'études, il en est sans doute l'un des moins étudiés en rapport à ce qu'il véhicule[858].

---

855 Pierre Le Gentil, « Pour l'interprétation de l'*Amadis* », *Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh*, tome II, Paris, Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, 1966, p. 53.

856 Marian Rothstein, *Reading in the Renaissance, Amadis de Gaule and the Lessons of Memory*, Newark, University of Delaware Press, 1999, p. 125.

857 Préface de Carolina Michaëlis de Vasconcellos, *Le roman d'Amadis de Gaule*, *op. cit.*

858 Des vicentistes se sont penchés sur l'auto mais peu ont établi un travail de profondeur, l'ancrant davantage dans des études globales sur l'auteur comme António José Saraiva dans *O Crepúsculo da Idade Média em Portugal*, vol. I, Lisbonne, Gradiva, 1996, ou Paul Teyssier dans *Gil Vicente – o autor e a obra*, *op. cit.*

→ Conclusion

Tout comme la définition de son théâtre et l'étude de ses autos, la biographie de Gil Vicente s'est modulée au fil des ans et des avancées scientifiques. Les travaux successifs des vicentistes ont permis d'élaborer des paliers successifs, sur lesquels les mythes et les légendes entourant le dramaturge ont perdu de leur vitalité et ont disparu pour la plupart. Pour ce qui est de la vie de l'auteur, les études ne peuvent aller plus loin que ce qui a été accompli, faute de nouveaux documents. C'est par son théâtre et les traces tangibles de son œuvre que le personnage de Gil Vicente se dévoile. Difficile à interpréter avant la nouvelle parution de *Copilaçam*, son génie littéraire et créatif fit rapidement consensus auprès des critiques et des biographes :

> Gil Vicente sut racheter le choix burlesque de ses sujets, imputables au mauvais goût du temps, par une verve comique et une richesse d'imagination qui n'eurent guère de rivales parmi les auteurs de moralités et de mystères chez les autres nations. […] Le talent de Vicente est, d'ailleurs, plutôt dans l'étude des caractères que dans l'agencement des intrigues et l'intérêt du drame. Les morceaux lyriques dont toutes ses pièces sont semées sont également remarquables pour l'harmonie des vers et l'élégance du langage[859].

Bien qu'il fût en partie modifié par Luís Vicente dans une quantité indéfinissable, le texte source est le lien d'étude le plus pertinent concernant le dramaturge. Néanmoins, cette redécouverte fut salvatrice, car « les œuvres de Gil Vicente étaient à peu introuvables il y a 30 ans »[860].

C'est au Portugal que débutèrent les études françaises concernant Gil Vicente et son théâtre. L'évolution de celles-ci permirent d'affiner le flou autour du génie vicentin, comme en témoignent les publications de I. S. Révah et de Paul Teyssier. Même si toutes les hypothèses esquissées ne se révélèrent pas être vérifiables voire erronées, l'interprétation est une constante dans les travaux scientifiques. Elle a su faire évoluer la compréhension du jeu dramatique et à quel point la pluralité des sens était présente, spécialement dans les farces et les comédies. Les travaux d'Olinda Kleiman constituent une avancée majeure à ce sujet. Le pacte de connivence, le jeu des équivoques et les sous-entendus graveleux et érotiques donnent une dimension spectaculaire au théâtre vicentin. L'interprétation permet de faire évoluer le débat et d'envisager de nouveaux modes de compréhension du texte :

859 Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*, tome 15, *op. cit.*, p. 988-989.
860 Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*, tome 3, Paris, Larousse et Boyer, 1867, p. 499.

> Commenter, c'est se vouer à *justifier* le texte tel qu'il est comme le plus parfait possible, en méconnaissant délibérément la part pourtant inévitable du hasard aussi bien que les imperfections locales manifestes, les indéniables moments d'arbitrage et les vraisemblables compromis, bref : les aléas de toute création[861].

Le théâtre de Gil Vicente est soumis à une réception historique, géographique et contextuelle. Présent dans les autos, le bilinguisme luso-castillan le positionne dans la culture de deux pays. Finalement, en prenant en considération les modalités d'écriture, le contexte de représentation et la perception de ces deux idiomes à la cour du Portugal au XVI[e] siècle, Gil Vicente est définitivement un auteur portugais, ancré dans la littérature portugaise, dont les autos en castillan sont une partie intégrante de l'histoire du Portugal et de son évolution. Véritables marqueurs socio-historiques, le bilinguisme de Gil Vicente démontre la multiculturalité ambiante dans un pays qui atteignait son âge d'or :

> Dans le langage ordinaire, l'identification se construit sur la reconnaissance de caractéristiques ou d'une origine commune avec une autre personne, avec un groupe – ou avec un idéal –, et sur l'aboutissement naturel de la solidarité et de l'allégeance établis sur ce fondement. S'éloignant de cette définition « naturaliste », l'approche discursive considère l'identification comme une construction, un processus jamais achevé, toujours « en cours »[862].

Pour Gil Vicente, ce changement de considération prend racine dans l'évolution des méthodologies des recherches littéraires, permises grâce à l'arrivée de nouvelles théories et aux dispositions novatrices d'interagir avec le texte et de tenir considération des acteurs qui gravitent autour de lui. La prise en compte du lecteur modifie le rapport à ce théâtre qui instaure un jeu avec ce type de public. En élargissant les champs d'investigations, en faisant appel à de nouvelles disciplines, essentiellement par le moyen de l'interdisciplinarité, le noyau que représente *Copilaçam* s'agrémente de nouveaux satellites. La thèse de Maria José Palla en est le meilleur exemple : elle est la première à parvenir à offrir une vision imagée de la scène et des costumes lors de la représentation des autos. Au vu des tendances actuelles, l'hyper-focalisation laisse une place pour des études permettant une complémentarité au sein de la recherche littéraire.

861 Marc Escola, « Littérature seconde : le commentaire comme réécriture », in *Nouveaux regards sur le texte littéraire*, *op. cit.*, p. 130.
862 Stuart Hall, *Identités et cultures. Politique des Cultural Studies*, Paris, Éditions Amsterdam, 2017, p. 377.

L'isolement dans lequel Gil Vicente semblait se situer est relatif. Si aucun autre dramaturge lusophone de son temps ne parviendra à la même postérité, le Plaute portugais s'inscrit dans un milieu culturel effervescent qui traverse toute l'Europe. La réécriture du roman *Amadis de Gaula* en est un exemple probant. Les œuvres circulent, comme ce fut le cas de *Jubileu de Amores* à Bruxelles en 1531. Il amorce la fin du Moyen-Âge et se présente au seuil de la Renaissance, amorçant des innovations qui modifieront le paysage dramatique européen. Le génie vicentin n'est plus à prouver. Son manque de reconnaissance internationale est lié à l'histoire de son pays. Le déclin qu'a subi le Portugal et le rayonnement moindre de sa culture en Europe expliquent en partie pourquoi ce dramaturge reste encore peu connu au milieu de ce qui constitue l'universalité des études littéraires. Toutefois, tous ceux qui se sont penchés sur son œuvre reconnaissent « Un harmonieux équilibre qui fait de ce théâtre un cas unique en son genre, un phénomène exceptionnel, destiné à rester sans lendemain »[863].

863 Paul Teyssier, *La langue de Gil Vicente*, *op. cit.*, p. 518.

Chapitre IV

Culture d'accueil et approches multiples d'une réception pluridisciplinaire : Gil Vicente en France

→ Introduction

Les traductions et les travaux universitaires ne sont pas les seuls témoins du transfert de Gil Vicente en France. Dans les années 1950-1960, l'arrivée des premières vagues de l'immigration portugaise en France permit de créer un intérêt en faveur de la connaissance d'une culture étrangère. Cet intérêt pour la culture portugaise a permis une entrée du dramaturge et de son œuvre dans le domaine de la représentation théâtrale à l'étranger. Gil Vicente est également présent dans les médias, majoritairement celui de la radio, ainsi que dans les arts (musique, poésie, etc.) et dans l'enseignement. Le dramaturge se retrouve ainsi représenté au sein du champ culturel français, que ce soit par des événements communautaires liés à l'immigration, ou par des événements visant un public élargi.

L'œuvre vicentine tente d'exister pour le grand public et se confronte à de nouveaux horizons d'attente. Ceux-ci sont étroitement liés à la réception qui en sera faite par ce nouveau public. L'audience, qui va faire face à ces diverses tournures des autos, possède la particularité d'être en grande partie néophyte de l'œuvre théâtrale de Gil Vicente. C'est dans une attente neutre que leurs jugements vont se fixer. La critique du texte vicentin évolue face à ces nouvelles arrivées dans cet autre contexte socio-culturel et historique :

> Ce qui fait le prix d'un texte critique, ce n'est donc pas qu'il nous dise comment il faut apprécier, mais qu'il nous indique des voies possibles d'une attention esthétique satisfaisante ou qu'il nous amène à nous demander si nous ne nous contentons peut-être pas de satisfactions bien maigres[864].

Dans l'appropriation de l'héritage vicentin, cette intégration dans une nouvelle culture de réception est à même de créer une situation de dérivés, positifs ou négatifs. Ainsi l'art musical ou poétique, présent dans *Copilaçam*, va tenter de subsister par lui-même et de se trouver un public dédié. Ces nouveaux modes de présentation de l'œuvre de Gil Vicente permettent d'élargir sa visibilité. Il reste à déterminer si ces percées dans d'autres arts vont

864 Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art*, Paris, Gallimard, 1996, p. 247.

favoriser l'éclosion d'un intérêt supplémentaire, permettant alors de définir un autre moyen d'existence pour Gil Vicente, qui s'affranchirait de l'espace inscrit que représente la page :

> Seul peut rendre concevable une si grande liberté de choix le fait que les signes se trouvent *tenus ensemble* (plus encore qu'assemblés ou réunis) dans un espace déterminé. Leur association crée le contexte à partir duquel une signification émergera de préférence à d'autres qui auraient été possibles elles aussi. C'est cet espace qui, en définitive, assure le sens et, littéralement, le *transmet*. C'est pourquoi, pour en revenir à elle, qui reste l'horizon présent de cet apparent détour, la page, celle de nos manuscrits ou de nos livres, peut nous donner l'impression paradoxale de n'avoir pas d'existence. Ce en quoi elle *manque* et s'absente, c'est cela qu'elle apporte, en fait, de plus positif à l'écriture[865].

C'est une confluence de multiples nouveaux éléments qui doit être prise en compte. Ceux-ci sont liés à la littérature et à une multitude d'autres facteurs pluridisciplinaires dans le cadre de l'analyse de la réception de Gil Vicente en France.

I/ L'arrivée de l'immigration portugaise en France. L'importation de la culture lusophone et de Gil Vicente

I.1 Le contexte socio-historique et la perception de l'autre

Mises en place par António de Oliveira Salazar, la politique dictatoriale de l'*Estado Novo* (1933-1974) vont être à la base d'une vague d'émigration sans précédent dans l'histoire du Portugal. Dans un premier temps, ce sont les exilés politiques qui fuient leur patrie et trouvent refuge dans d'autres pays, comme la France[866]. En rupture avec l'ordre établi au Portugal, ils quittent leur patrie pour une nouvelle, dans laquelle ils perdent souvent le statut qu'ils possédaient. Ensuite, ce sont les crises économiques successives qui vont provoquer un exode massif de la population portugaise. Le plus souvent illégal, ce moyen d'échapper au

865 Anne-Marie Christin, « Espaces de la page », in *De la lettre au livre. Sémiotique des manuscrits littéraires*, Louis Hay (dir.), Paris, Éditions du CNRS, 1989, p. 160.

866 Une grande partie de la nouvelle scène théâtrale portugaise dut s'exiler : « de jeunes acteurs comme Eunice Muñoz, Rui de Carvalho ou Maria Barroso qui à la fin de la saison 1947-1948 dut quitter les scènes portugaises, pour des raisons politiques ; sans donner la liste exhaustive de ces jeunes comédiens, ajoutons encore le nom de ceux qui feront une carrière remarquée : Carmen Dolores, João Perry, João Mota, Rogério Paulo, Helena Felix et Teresa Motta qui vint s'installer en France et créa avec Richard Demarcy le "Naïf théâtre" » indique Graça Dos Santos dans « Chapitre V. Rattraper le temps perdu : le théâtre portugais de 1945 aux années 1960 »*, Le spectacle dénaturé : le théâtre portugais sous le règne de Salazar (1933-1968)*, Paris, CNRS Éditions, 2002, url : http://books.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/editionscnrs/39032.

régime en place devient la norme[867]. La majorité des Portugais qui s'exilent ira principalement s'installer en France :

> Les années 1962-66 connurent le premier essor spectaculaire de l'immigration portugaise, malgré un certain ralentissement en 1967 et 1968. La France devint à partir de ces années-là, et jusqu'aux années quatre-vingt, la première destination des émigrés portugais au détriment du Brésil. Aucune autre des nombreuses destinations des émigrants portugais durant cette vingtaine d'années n'eut -et de loin- l'importance de la France où ils devinrent en une dizaine d'années le groupe étranger le plus nombreux. En 1968 il y avait 500 000 Portugais en France[868].

Arrivé en situation irrégulière, le contingent portugais se réunit en communautés, vivant dans de nombreux bidonvilles. Généralement non diplômés, « la qualification de l'immigration portugaise des années 20/30 et des années 60 [est] essentiellement rurale »[869] . Ils fournirent une base ouvrière[870] qui s'assimila rapidement à la société du pays et restaient regroupés entre eux. Si bien que durant de nombreuses années, « les responsables administratifs, les élus municipaux et nationaux, l'ensemble même de la société française, ignorèrent presque totalement l'existence de ces milliers de nouveaux immigrés »[871]. Mis sous les projecteurs au début des années 1970, cet intérêt s'évapora rapidement[872]. Peu enclins à afficher leur mode de vie en dehors des lieux dans lesquels ils se regroupaient, la culture portugaise ne franchit pas le cap de ceux qui la transportaient, mettant déjà en évidence les problèmes synergiques de l'intégration et du multiculturalisme :

> Le terme « multiculturel » est utilisé comme adjectif. Il décrit les caractéristiques sociales et les problèmes de gouvernance soulevés par toute société dans laquelle différentes communautés culturelles sont obligées, du fait des circonstances historiques, de vivre

867 Appelé « le saut », ce passage entre le Portugal et la France fut l'objet d'un long métrage français, permettant au spectateur de découvrir cette fuite et la réalité des conditions de travail des émigrés portugais. Intitulé *O Salto - Le Saut*, il est réalisé par Christian de Chalonge en 1968.

868 Marie-Christine Volovitch-Tavarès, « Les phases de l'immigration portugaises, des années vingt aux années soixante-dix », *Actes*, vol. 1, 2001. Article en ligne disponible à l'url : http://barthes.enssib.fr/clio/revues/AHI/articles/volumes/volovitch.html .

869 Marie-Christine Volovitch-Tavares, « Du XIX[e] siècle aux années 1950, les débuts de l'immigration des Portugais en France », in *La communauté silencieuse. Mémoires de l'immigration portugaise en France*, Manuel Diaz Vaz (dir.), Bordeaux, Elytis, 2014, p. 42.

870 Les hommes s'orientèrent principalement vers les métiers du bâtiment et des Travaux Publics, tandis que les femmes se tournèrent vers les secteurs du ménage et de la conciergerie.

871 Marie-Christine Volovitch-Tavarès, « Les phases de l'immigration portugaises, des années vingt aux années soixante-dix », *Actes*, vol. 1, *op. cit.*

872 « Em 1976, pode dizer-se, sem ser simplista, que a França deixara de se interessar por Portugal » écrit Daniel-Henri Pageaux, dans *Imagens de Portugal na cultura francesa*, Lisbonne, Biblioteca Breve, 1984, p. 36.

> ensemble et d'essayer de construire une vie commune, tout en continuant à marquer leurs différences[873].

Contrairement aux autres nationalités qui affluèrent en nombre conséquent, notamment du Maghreb, la venue des Portugais fut rapidement assimilée par la population française[874]. Ce fut à un point tel que « le concept d'invisibilité est devenu une vulgate reprise jusque dans les journaux nationaux »[875]. Cette nouvelle frange de la population se comporte de deux manières distinctes, entre sphère publique et sphère privée :

> Entre eux, la majorité des immigrés portugais sont sans doute plus proches de la société portugaise que de la société française. Publiquement pourtant, ils chercheront à gommer toute appartenance communautaire, et surtout à effacer tout ce qui pourrait révéler leur qualité d'« immigré » ou d'« étranger », c'est-à-dire de «non-Français». C'est comme s'ils fonctionnaient communautairement (comme des Portugais) au niveau privé et, individuellement (comme des Français) au niveau public. Peut-être n'y a-t-il là rien de bien particulier aux immigrés portugais, mais, actuellement, dans aucune autre population étrangère en France le clivage entre ces deux pôles est si fort[876].

Il devient dès lors difficile d'exporter la culture portugaise vers le public français. Façonner un intérêt pour ce qui compose l'art lusophone se retrouve lié d'une double difficulté, entre le manque de visibilité d'une population arrivante, conjugué au repli sur soi de cette même population.

La condition du développement de cette exportation artistique étant peu fournie, il convient d'étudier par quels moyens l'œuvre théâtrale de Gil Vicente parvint en France, par cette seconde voie, après celle des universitaires. Cette perception de l'autre, vers laquelle tente de se rapprocher le Portugais exilé, se confronte à son attachement pour un pays qu'il a quitté par nécessité. Refusant de sacrifier sa culture mais effectuant le nécessaire pour que lui et sa famille soient intégrés et perçus comme français dans la sphère sociale, il en résulte ce sentiment de n'être portugais qu'auprès des siens. En comparaison avec d'autres communautés immigrées, le manque de clivage avec la France a permis aux Portugais de recréer un environnement lusophone indépendant des autres cultures présentes dans le pays :

---

873 Stuart Hall, *Identités et cultures. Politique des Cultural Studies*, *op. cit.*, p. 510.

874 Lire à ce sujet l'article de Albano Cordeiro, « La communauté portugaise dans la société française », in *La communauté silencieuse. Mémoires de l'immigration portugaise en France*, *op. cit*, p. 71-83.

875 Jean-Baptiste Pingault, « Jeunes issus de l'immigration portugaise : affirmations identitaires dans les espaces politiques nationaux », *Le mouvement social*, vol. 4, n° 209, 2004, p. 71.

876 João Fatela, « Les Portugais. Entre l'ouverture et le repli », *Esprit*, vol. 6, n° 102, 1985, p. 128.

> En raison de leur afflux important au début des années 60, Espagnols et surtout Portugais ont constitué, d'après les chiffres officiels, la colonie la plus importante de France, considérés comme de « bons immigrés » en raison du préjugé favorable dont ils bénéficiaient dans l'opinion. Même entrés clandestinement, même massivement présents, un accueil bienveillant leur fut réservé. […]
>
> Appréciés de leur patron ou de leur chef d'équipe, les Portugais donnaient l'impression d'un communauté discrète et laborieuse, ne refusant jamais d'aider les membres de leur famille ou leurs amis français. Leur système de valeur et leurs « stratégies de l'invisibilité » étaient appréciés : en Auvergne, par exemple, les Portugais faisaient preuve d'une « remarquable assimilation aux mœurs françaises ». Leur sens de la solidarité se retrouvait dans leur dynamisme associatif : clubs de football, activités culturelles[877].

La culture portugaise se développe au sein d'elle-même et se fixe ses propres limites. Le milieu associatif concentre les activités rappelant le pays d'attache. Les troupes de théâtre créées, ou en tournée depuis le Portugal, se destinent à un public exclusivement lusophone. Face au peu de connaisseurs de la langue de Camões, l'exportation d'un auteur vers un public élargi ne peut réussir. La plupart des enfants nés de cette vague d'immigration ont d'ailleurs pour première langue le portugais, affinant leur apprentissage du français à l'école : « les immigrés venus du Portugal ont très rarement grandi dans un environnement francophone (7%) »[878]. Dans l'ensemble du territoire français, il est possible de parler de sous-culture en observant ce que cette communauté est parvenue à mettre en place :

> On appelle « sous-culture » le système des modèles, rôles, sanctions, valeurs et symboles par lesquels se distingue, au sein d'une société globale, un groupe particulier présentant une identité collective propre. Par rapport à la culture de la société globale, la sous-culture de tel ou tel groupe manifeste ainsi une certaine capacité de résistance à l'intégration ; par rapport aux membres de ce groupe, elle manifeste sa puissance intégrative[879].

Les quartiers portugais au sein des espaces urbains contiennent les composants de cette dénomination. Que ce soit l'utilisation de la langue, le mode de vie, l'art culinaire ou la résurgence des éléments folkloriques, c'est tout un microcosme qui se compose et dans lequel chacun conserve une part de son lieu d'origine. Ce sentiment de faire vivre l'orgueil national est permanent. Il est davantage renforcé dans un mode de vie en commun :

877 Yvan Gastaut, *L'immigration et l'opinion en France sous la V^e^ République*, Paris, Seuil, 2000, p. 94-95.
878 Institut National de la Statistique et des Études Économiques, *Les immigrés en France*, Paris, Insee, 2005, p. 90.
879 Michel Bourse et Halime Yücel, *Les Cultural Studies. Essai*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 165.

> Le jeu, c'était l'intégrateur d'expérience. La fête, c'est l'intégrateur d'ambiance : le moment d'exception, où le groupe réuni, fort de sa surexistence d'un moment, sort renforcé dans sa certitude d'être et le sentiment de sa valeur[880].

I.2 Les théâtres associatifs et les représentations de Gil Vicente

Les composants favorisant ce sentiment de surexistence se reflètent à travers les manifestations, qu'elles soient sportives[881] ou culturelles. Les compagnies de théâtre se multiplient. Fondé en 1962 par Benjamim Marques, le *Théâtre Portugais de Paris* ouvre la voie. D'autres compagnies suivront, les plus connues étant : le *Théâtre Populaire Portugais*, le *Théâtre Atelier Portugais de Paris*, et le *Théâtre Ouvrier de Paris*. Par le nombre d'émigrés qui y résidaient en périphérie, la majorité de ces théâtres se retrouve dans la capitale. Il faut aussi y ajouter la présence des artistes situés à cet endroit, ce qui était moins le cas dans d'autres villes de France. Au vu du mode de vie et de leur fonctionnement, il apparaît logique qu'en ce qui concerne les productions de la troupe :

> Tous ces spectacles se réaliseront en langue portugaise, devant un public essentiellement composés d'émigrés portugais ; se mêlaient alors théâtre, action culturelle et politique. Au lendemain du 25 avril, la plupart de ces « faiseurs de théâtre » rentreront au Portugal, certains retrouveront leur métier de comédiens. […] Ces associations, avant tout récréatives, possèdent parfois des troupes de théâtre amateur créant des spectacles le plus souvent en langue portugaise et pour le public communautaire[882].

Un changement va modifier cette progression de la culture portugaise en France. Le coup d'état du 25 avril 1974 favorise le retour de l'élite portugaise, des érudits et des artistes[883]. N'appartenant pas à ces catégories ou ayant trouvé un cadre de vie qui leur

880 Michel Verret, *Culture ouvrière*, Saint-Sébastien, ACL Édition, 1988, p. 99.

881 Ce constat est encore actuel, les descendants des émigrés portugais perpétuant ce sentiment d'orgueil envers la nation d'origine de leurs ancêtres. D'ailleurs ces générations se considèrent tant françaises que portugaises. Les manifestations en lien avec le football peuvent être citées, comme lors de la finale de l'euro 2016, gagnée par les lusitaniens. Toutefois c'est par leur pays d'origine que sont reconnus ces supporters, comme si le clivage entre les nations était perpétuel. Se référer à l'article de Frantz Vaillant, « Euro 2016 : en photos, la nuit folle des Portugais à Paris », *Tv5Monde*, le 11 juillet 2016, url : https://information.tv5monde.com/info/euro-2016-en-photos-la-nuit-folle-des-portugais-paris-117445.

882 Graça Dos Santos, « Présences Portugaises », *Théâtre/Public*, n° 118-119, 1994, p. 58.

883 Durant la période de l'*Estado Novo*, « si les commissions de Censure, instituées en 1933, contrôlent l'ensemble de la vie culturelle portugaise, des organes préposés à la répression du théâtre sont créés pendant toute la période dictatoriale » indique Marie-Amélie Robilliard, « Le théâtre portugais et la Révolution des Œillets (1968-1978) : de l'euphorie au désenchantement ? », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 367, 2012, p. 195. La révolution portugaise redéfinira la place de la culture dans la société, favorisant le retour au pays des émigrés engagés dans ce secteur : « désormais, la rue engendre la culture, il n'est plus besoin, pour exister, de savoir lire et écrire. […] Si l'art est expression populaire, Lisbonne est devenue la plus grande ville d'art du monde » écrit Olivier Valmy, dans « Champ Culturel », *Le Monde*, article paru le

convenait, la majeure partie des émigrés restera[884]. Si l'ensemble du public du milieu associatif demeure, les théâtres associatifs ne perdureront pas pour autant. La plupart des émigrés ont connu un cycle scolaire court au Portugal, s'arrêtant souvent à l'école élémentaire. S'ils se rendent aux manifestations culturelles en lien avec leur pays, ils ne seront pas souvent les instigateurs des projets artistiques. La possibilité d'amener un nouveau public à connaître Gil Vicente, par l'installation sur le long terme d'éléments permettant un accès à l'art dramatique lusophone, ne se concrétisa pas. Ces représentations qui se destinaient à un public-cible, n'eurent que peu l'occasion de s'étendre vers de nouveaux horizons de réception, compromettant la découverte de nouveaux auteurs dans la culture littéraire de leur terre d'accueil.

Durant leur existence, les troupes de théâtre s'attellent fort logiquement à produire le registre national[885]. Le but premier était de plaire à sa propre communauté :

> Une tendance importante en France - et probablement dans d'autres pays -, est le fait que les Portugais recherchent de l'appui au sein même de la communauté, non seulement, comme nous l'avons vu pour la recherche de travail, mais aussi pour une recherche de contacts linguistiques, sociaux et culturels.[…] Ces associations se sont, quasi-exclusivement, constituées avec des objets récréatifs (groupes folkloriques, sportifs, culturels,…)[886].

Gil Vicente fut le premier auteur dramaturge portugais joué. Sa représentation s'inclut dans une programmation de quatre pièces en un seul acte, dont les archives se limitent à quelques notices et extraits[887]. Aucune archive de ce spectacle n'a pu être retrouvée. Cela peut se justifier par le coût de l'ensemble de la production, qui aurait été divisé entre les différentes troupes de théâtre :

---

12 décembre 1976.

884 Les conditions de vie sur le territoire français étaient bien meilleures, surtout qu'une grande partie de cette émigration, estimée au total à un million de personnes, provenait des campagnes dans lesquelles « on ne décompte dans les professions agricoles que 37%, 35% et 20% de salariés et encore 52%, 58% et 78 % de travailleurs familiaux non salariés. Ces chiffres révèlent que ces régions pourvoyeuses d'hommes sont encore des sociétés paysannes telles qu'elles sont définies par Henri Mendras : le travail non salarié domine et donc le "chômage" y est impensable » énonce Victor Pereira dans « Entre modernisateurs et conservateurs : les débats au Portugal sur l'émigration portugaise en France, 1958-1974 », *Actes*, vol. 3, 2003. url : http://barthes.enssib.fr/clio/revues/AHI/articles/volumes/per.html.

885 Les différentes compagnies ne jouaient pas uniquement des pièces lusophones. Elles mirent en scène également des pièces de théâtre françaises, comme celles de Molière par exemple.

886 Jorge Rodrigues Ruivo, *Portugais et population d'origine portugaise en France*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 114-115/

887 La notice de la BNF à ce sujet indique : « Faisant partie d'un spectacle composé de 4 pièces en 1 acte et intitulé : "Le Trèfle à quatre feuilles". Au même progr. : "Les Célibataires", d'Ahmed Krashi ; "Le Maître chanteur" de Pedro Salina ; "La Barque de l'Enfer", de Gil Vicente : "La Farce du pâté et de la tarte" de Stéphane Ariel. url : https://data.bnf.fr/fr/39467680/la_barque_de_l_enfer_spectacle_1966/.

> Si au Portugal la censure demeurait pour le théâtre l'ennemi n° 1, en France la clé des salles coûtait cher. Il fallait prévoir les dépenses de deux mois de répétitions, la location d'un théâtre, les frais d'affichage, les décors et les costumes, et le reste. Un directeur acceptait certes plus volontiers une pièce étrangère, pourvu qu'il pût en consigner l'adaptation, à cause du pourcentage sur les droits d'auteurs[888].

Aucune indication ne permet de savoir comment cet auto fut incorporé à cet ensemble. Il est possible de supposer qu'il s'agit d'une mise en scène contemporaine, étant donné que les trois autres pièces proviennent d'auteurs du XX^e^ siècle. Toutefois le choix de Gil Vicente, seul auteur d'un autre siècle, permet de démontrer l'importance qu'il possède. Les traces mentionnant cette représentation se réduisent à quelques mentions :

> O *Teatro Português de Paris* foi formado inicialmente por un núcleo de jovens actores, estudantes de teatro, de arquitectura e de desenho gráfico, uma actriz profissional e uma operária alentejana. […] O primeiro texto era « *O Auto da Barca do Inferno* » de Gil Vicente, sob a responsabilidade de Benjamim Marques. […] O seu teatro destinava-se a um público de trabalhadores emigrantes portugueses[889].

D'autres pièces du répertoire de Gil Vicente furent représentées devant ce nouveau public-cible. Parmi les pièces jouées se retrouvent les autos les plus célèbres du dramaturge. *O Auto da Índia* fut représenté par la troupe Les Martimores du Raincy, à Pontault-Combault, en langue portugaise. José Valentim Lemos met en scène *Visitation de l'Inde*, au théâtre La Galerie de la Cité Universitaire de Paris, le 18 mars 1981. Si le titre suggère une représentation française de la farce, aucune source ne permet de corroborer cela. Il paraît probant d'affirmer que ces pièces furent jouées en portugais. Le titre en français serait en adéquation pour l'affichage de la programmation, dans le but d'attirer un nouveau public. Joué en portugais, l'auto correspondrait aux expectatives du spectateur lusitanien et à son besoin de nourrir le sentiment nostalgique envers son pays :

> Cada época cria a necessidade de uma memória que vamos mantendo e renovando. No caso de Gil Vicente, contudo, é preciso mencionar um fator especial. A sua voz vem do século XVI e os portugueses gostam (e precisam) da ampla e minuciosa "reportagem" que ele lhes oferece desse tempo mítico. Não interessa tanto conhecer os acidentes particulares que encontram eco no teatro vicentino. É possível que o fidalgo D. Anrique ou o frade da Barca do Inferno se inspirem em modelos reais, hoje desconhecidos. Mas

888 Claude-Henri Frèches, « Le théâtre portugais au XX^e^ siècle », *L'enseignement et l'expansion de la littérature portugaise en France*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1986, p. 255.

889 António Cravo, *Subsídios para a história do teatro português em França*, Paris, Coordenação das Colectividades Portuguesas de França (CCPF), avec le soutien de INATEL, 1996, p. 11-12.

> para além dessas referências concretas, sobressai o teatro das atitudes e dos valores. Importa a maneira de ser e de estar próprios de um período que, porventura mais do que qualquer outro, condicionou a nossa identidade. Não há dúvida: de uma maneira ou de outra, os portugueses gostam especialmente de espreitar o que se passa no primeiro terço do século XVI [890].

Gil Vicente n'a pas eu de successeur littéraire ni de dramaturge équivalent en son temps. Il s'inscrit dans une temporalité qui s'achève avec ses écrits. Un nouveau mouvement théâtral s'est défini avec lui mais n'a pas perduré de manière constante[891]. Le théâtre vicentin doit répondre aux nouveaux défis d'aujourd'hui et parvenir à combler deux types de spectateurs en France : le spectateur portugais, à la recherche de cette histoire passée, tant dans l'écriture que dans le symbole que représente le dramaturge, et le spectateur nouveau, dont l'horizon d'attente n'est pas totalement défini. La langue choisie pour jouer un auto a logiquement son importance. Bien que la traduction de *La Barque de l'Enfer* par Claude-Henri Frèche fut jouée à Paris en 1955, il paraît peu probable qu'elle fut connue par ces troupes de théâtre associatif. À ce sujet, Anne-Marie Quint avance un avis tranché : « Rien n'a été joué en français, car les traductions étaient peu connues »[892].

La conservation de la langue originale lors des représentations va de pair avec les modalités de l'immigration portugaise en France. Ces théâtres associatifs étant gérés entièrement par des Portugais, l'ouverture vers les autres n'est pas nécessaire et permet de conserver la culture portugaise dans un microcosme privé. De plus, du fait que les autos de Gil Vicente mettent en scène la vie de son époque, le dramaturge portugais est considéré comme un homme proche du peuple. Cette vision érigée par les romantiques portugais perdure. Gil Vicente représente une partie de l'âme de la nation et est un symbole de la gloire portugaise, à la fois par l'époque durant laquelle il vécut et parce qu'il en est le plus grand auteur dramatique. En effet, « le XVIe siècle est pour les Portugais ce que le siècle de Louis XIV est à la France »[893]. Il rappelle la nostalgie d'un pays envers lequel tous sont encore

890 José Augusto Cardoso Bernardes, « É preciso rever a forma como Gil Vicente é mostrado aos alunos »,entretien de Sérgio Almeida, *Companhia dos Livros*, 14 janvier 2018, url :https://www.jn.pt/artes/especial/gil-vicente-9047493.html .

891 Sur ce sujet, Gustavo de Matos Sequeira émet une hypothèse selon laquelle la renommée de Gil Vicente aurait pu perdurer et ne pas être restreinte aux champs d'action étudiés : « Si, au lieu d'écrire en portugais ou en castillan, – idiomes peu connus des érudits de la Renaissance, langues qu'Érasme et Luther ne comprennent pas, – Gil Vicente avait employé le latin, son action se serait universalisée sur le champ ; on l'aurait placé parmi les soldats les plus énergétiques de la Réforme, on le comparerait à Térence, on le dirait supérieur à Plaute », dans *L'universalité de Gil Vicente*, *op. cit.*, p. XIII.

892 Anne-Marie Quint, conférence sur Gil Vicente donnée le 27 février 1997 au centre de la Fondation Calouste Gulbenkian, à Paris. Cette affirmation s'avère exacte si les représentations de Gil Vicente durant des festivals théâtraux internationaux ne sont pas pris en compte.

893 Émile Lefranc, *Histoire élémentaire et critique de la littérature*, *op. cit.*, p. 481.

attachés et qu'ils cherchent à faire revivre par tous les moyens. Les théâtres associatifs permettent cela et « la langue de Gil Vicente n'évoque pas seulement la façon de parler et d'écrire de ses contemporains : elle exprime tout un univers »[894] qui fait sens pour le spectateur lusitanien du XX^{e} siècle. À l'instar de la communauté portugaise, Gil Vicente est reconnu et apprécié dans son pays tout en demeurant inconnu aux yeux de l'Europe populaire. Le choix de l'auto sélectionné dans l'optique d'être représenté est forcément réfléchi. Non seulement il s'agit de mettre en scène une des ses plus célèbres pièces, mais également de reproduire une partie du folklore portugais, avec cette galerie de personnages qui défilent et prêtent à diverses émotions.

Le choix d'un auto célèbre permet d'éviter d'entrer dans un monde qui serait obscur pour le public. De ce fait, la pluralité des sens y est moins cachée que dans d'autres autos. La connaissance au préalable de l'intrigue de la pièce permet que le texte soit accessible même pour ceux qui ne sont pas familiers avec la technicité de l'auteur. Par exemple, dans le cas de la première pièce portée sur les tréteaux, *Auto da Barca do Inferno*, le comportement des personnages sur scène encourage à la surenchère, en concordance avec le texte de l'intrigue et la visée de l'auto. De plus, l'aspect religieux très présent chez les portugais[895] et sur lequel se base l'intrigue, permet de conclure sur une approbation générale au sujet d'un divertissement réussi. Cet élément que représente le rire est un supplément à la cohésion d'une communauté qui restait profondément attachée à son pays et au regroupement parmi les siens :

> La famille portugaise semblait soudée, très solide avec un attachement à son pays mis en relief par Plant : les déplacements entre le Portugal et la France étaient vus comme le moteur de la vie des migrants[896].

Faute d'archives, les conditions de représentations et des mises en scène des autos ne sont pas connues. Le nombre total d'autos vicentins représentés sur les planches ne peut être répertorié. Les centres de documentation situés à la Bibliothèque Nationale de France, à la fondation Calouste Gulbenkian et quelques documents Internet sur des sites spécialisés sont

894 Paul Teyssier, *La langue de Gil Vicente*, *op. cit.*, p. 516.

895 « Parmi les émigrants portugais des années soixante, la plupart étaient catholiques » note Marie-Christine Volovitch-Tavarès dans « les incertitudes et les contradictions d'une "bonne intégration" », *Cahiers de la Méditerranée*, n° 78, 2009, p. 159. Elle explicite son propos en citant Aníbal de Almeida : « Quand les travailleurs portugais et leurs familles arrivaient en France (dans les années soixante), il aurait semblé vain de leur demander s'ils étaient catholiques. La question ne se posait même pas. On se serait plutôt demandé comment ils auraient pu ne pas l'être » p. 158. Lire également à ce sujet l'entretien du père Jean-Claude Lucquin par Jacques Hauser et Hafid Mahfoudi dans « Catholique et portugais, toujours ? », *Hommes et migrations*, n° 1123 – L'immigration portugaise en France, 1989, p. 65-67.

896 Yvan Gastaut, *L'immigration et l'opinion en France sous la V^{e} République*, *op. cit.*, p. 96.

les principales sources d'informations. Lors de ses premières représentations en France, le théâtre de Gil Vicente fut joué dans sa langue d'origine[897], afin de correspondre à ce rassemblement communautaire qui régissait la vie privée des immigrés.

Le théâtre portugais en France se révèle être intracommunautaire. Il s'ouvre peu aux autres cultures et langues. Les différentes communautés portugaises disséminées en Europe partagent ce même mode de fonctionnement au sein des spectacles itinérants : « a participação dos portugueses continua noutros festivais, agora de carácter intercomunitário »[898]. Ces manifestations culturelles sont assurées par les troupes venues du Portugal, en tournée dans les principaux foyers de regroupement. Tout comme pour les représentations effectuées par les troupes portugaises implantées en France, il existe peu d'archives à ce sujet. Les autos archivés peuvent se diviser en deux groupes. Ceux à destination d'un public général, correspondant aux autos joués lors de festivals[899] et ceux à destination d'un public lusophone ou lusitanien, joués dans des théâtres où les communautés portugaises, étaient en nombre important. Les autos destinés principalement au public immigré sont les suivants[900] :

_ *A Farsa de Inês Pereira* par la compagnie Filandorra, au théâtre de la Commune Pandora, Aubervilliers.

_ *O Pranto de Maria Parda*, Lyon, Foyer Montchat. La pièce fut de nouveau jouée à Grasse par les mêmes comédiens.

_ *Auto da Feira* par la compagnie du Teatro da Cornucópia (1988).

_ *Triunfo do Inverno* par la compagnie du Teatro da Cornucópia[901], au théâtre de la Commune Pandora, Aubervilliers (1995).

_ *O Pranto de Maria Parda* par le Teatro A Barraca de Lisbonne, au théâtre de la Commune Pandora, Aubervilliers (9 novembre 1995).

---

897 La question de la langue reste primordiale car ce sont les autos en portugais ou bilingues qui ont été mis en scène. Les autos exclusivement en castillan ne sont pas pris en compte ; les théâtres s'adaptent au public. Leur expectative est de représenter ce qui fait la gloire du Portugal. Cela passe par une occultation d'une partie des œuvres de *Copilaçam*.

898 António Cravo, *Subsídios para a história do teatro português em França*, *op. cit*, p. 47.

899 Le public-cible de l'auto joué lors des festivals n'étant pas celui de la population portugaise, l'étude de la réception de ces pièces de théâtre est effectuée dans la sous-partie dédiée à la réception des autos vicentins pour un public élargi lors des festivals.

900 Les dates des deux premières représentation citées sont inconnues et aucune des archives consultées n'a permis de les connaître.

901 Dissoute en décembre 2016, cette troupe fut l'une des plus prestigieuses compagnies du théâtre portugais sous la direction de Luís Miguel Cintra.

_ *Auto da Índia* par la compagnie Os Martimores da Comunidade Portuguesa, Pontault-Combault, 4ème festival du théâtre portugais (4-26 novembre 1995)[902].

Le lien avec le Portugal perdure. La présence portugaise en tant que culture autre prévaut par les diverses actions intracommunautaires. Malgré la volonté marquée de s'intégrer sans distinction avec la population française, le désir de conserver un espace culturel non assimilable persiste et est même parvenu à une reconnaissance officielle :

> La démocratisation de la société portugaise, à partir des années 1980 et 1990, a permis des collaborations et des échanges au long cours entre les scènes portugaise et française. Plus récemment, l'échange entre Paris et Lisbonne est devenu plus visible lorsque Emmanuel Demarcy-Mota, après qu'il ait été nommé à la tête du Théâtre de la Ville de Paris (2007), ait intégré à sa programmation des artistes portugais[903].

I.3 Amener la culture dans un nouveau champ de réception

Dans le cadre du transfert des autos de Gil Vicente en France, le sens final de la réception est donné par le spectateur. Celui-ci se révèle être portugais, marquant l'échec de la culture amenée dans un nouveau territoire. L'arrivée des *Cultural studies* permet cette analyse entre culture, littérature et histoire[904] afin de mieux appréhender la réception de Gil Vicente en France de nos jours[905] :

> Les *Cultural Studies* sont profondément actuelles. Actuelles : 1) parce qu'elles sont l'émanation d'un contexte scientifique et d'une conjoncture sociohistorique, 2) parce qu'elles produisent une réflexion sur ce même sujet, et 3) parce qu'elles appréhendent, tout en les théorisant, les changements qui interviennent dans nos pratiques et

902 Ce festival se destine avant tout à un public portugais et l'audience fut presque intégralement composée de lusophones. C'est pour cela qu'elle est mise avec les autres représentations effectuées envers la communauté portugaise. Se reporter à António Cravo, *Subsídios para a história do teatro português em França*, *op. cit*, p. 85.

903 Graça Dos Santos, « Scènes portugaises. XXe-XXIe siècles. Des contemporanéités en résonance avec le passé », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 272, trimestre 4, 2016, url : https://sht.asso.fr/introduction/#_ftnref.

904 Il pourrait même être question de « cultural memory studies » dans cette étude, dans le sens de « example for interdisciplinarity and transnational approach to the study of a culture », tel qu'il est donné par Sibylle Baumbach, Beatrice Michaelis et Ansgar Nünning, dans l'article « Introducing Travelling Concepts and the Metaphor of Travelling : Risks and Promises of Conceptual Transfers in Literary and Cultural Studies », in *Travelling Concepts, Metaphors, and Narratives*, *op. cit.*, p. 7.

905 Les résultats concernant la réception de Gil Vicente par le prisme des *Cultural studies* sont également mis en adéquation avec les méthodologies de recherches françaises : « Studies of who read what at different times fall into two main types, the macro- and the microanalytical. Macroanalysis has flourished above all in France, where it feeds on a powerful tradition of quantitative social history », explique Robert Darnton, « First steps toward a history of reading », in *Reception Study : from literary theory to cultural studies*, James L. Machor et Philip Goldstein (éd.), New-York, Routledge, 2001, p. 162.

> représentations, et parfois même les anticipent. Actuelles, de surcroît, parce qu'elles sont déterminées à agir *hic et nunc*[906].

La provenance sociale de la majorité des immigrés explique le peu d'engouement envers le théâtre portugais et, par voie de conséquence, envers Gil Vicente. Les marqueurs sociaux et de vie quotidienne (religion, mode de vie, folklore, etc.) renvoient au passé et à la tradition d'un pays qui ne suscite pas encore suffisamment d'intérêt :

> Si les *Cultural Studies* prennent des formes diverses en fonction des territoires, on peut toutefois relever trois caractéristiques communes à leurs modalités d'expression internationale : le type d'acteurs qui contribuent à leur développement, la réflexion sur les échelles d'analyse et enfin la critique de la modernité[907].

Les principaux acteurs qui contribuèrent au développement de la visibilité de Gil Vicente en France, ne proviennent pas des cercles portugais. Il faut attendre les actions de la fondation Calouste Gulbenkian et des éditions Chandeigne, ainsi que l'ajout de l'apprentissage du portugais dans les établissements scolaires : « les *Cultural Studies* constituent ainsi un mode de recueil des traces des identités, des mobilisations et plus largement des processus culturels contemporains, mais aussi une manière de repenser le savoir et la politique depuis leurs marges »[908]. Les immigrés n'étant pas des penseurs en mouvement, c'est par les canaux universitaires ou la fondation Calouste Gulbenkian que Gil Vicente trouve un véritable terrain d'expression en France. Ce sont ces deux vecteurs qui ont le mieux réussi à concrétiser la territorialisation et déterritorialisation des savoirs critiques. Les domaines d'insertion de Gil Vicente en France étant délimités dans des aires spécifiques, ces conjonctures sont devenues locales et tentent d'offrir un autre schéma que celui mis en place par l'ethnocentrisme des communautés portugaises. En extrapolant les œuvres vicentines de leur milieu, celles-ci peuvent se forger une nouvelle réception localisée au sein des travaux scientifiques et des événements culturels. Ces éléments entérinent le passage d'une conception verticale à une conception multipolaire des échanges culturels et des relations franco-lusitaniennes. En France, Gil Vicente ne peut occuper une place prépondérante dans le paysage littéraire :

---

906 Anne Chalard-Fillaudeau, *Les études culturelles*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2015, p. 14.
907 Maxime Cervulle et Nelly Quemener, *Cultural Studies. Théories et méthodes*, Paris, Armand Colin, 2018, p. 135.
908 *Ibid.*, p. 149.

> Si l'on prend en considération l'édition et la réception de livres venus d'autres domaines linguistiques au cours de ces trois dernières décennies, nous ne manquons pas de constater que ce sont les changements politiques qui font augmenter l'intérêt pour tel ou tel pays et pour sa situation politico-culturelle. […] Les idées préconçues habituelles sur le Portugal – le fado, Fatima et les caravelles –, que le tourisme de masse a contribué à diffuser, persistent, situation commune à presque tous les pays. Il y a peu de temps encore les pays voisins du Portugal parlaient du « pays à la remorque de l'Europe », aujourd'hui les Portugais ne sont plus disposés à entendre un tel discours car celui-ci relève une arrogance « eurocentriste » criante envers le « petit » pays et sa « petite » langue. Les idées préconçues se retrouvent également dans l'attente des éditeurs et des lecteurs de ces livres[909].

Dans la relation avec le monde du théâtre il y a un lien spécifique entre d'une part la nature de ce genre littéraire et le but de la pulsion qu'il provoque, et d'autre part le sujet et l'objet. Le théâtre exerce une action sur le but de la pulsion et le sujet est aussi constitué par le choix qu'il opère. Dans le rapport au savoir, le multiculturalisme devient le but à atteindre :

> Le multiculturalisme, qui vise à la coexistence pacifique entre cultures dans un espace mondial où chacune serait reconnue dans son identité, au prix d'ajustements juridiques, institutionnels et sociaux (la « conquête des droits » des minorités), en reste à cette vision de la culture comme totalité organique, tirant sa substance de ses racines […] Ce ne sont sans doute pas « les cultures » tout entières qui se traduisent, mais plus vraisemblablement certains objets, textes ou discours, faisant partie de l'une de ces cultures, et jugés caractéristiques[910].

Cette volonté marquée de rester ancré dans la langue du terroir a une autre explication, supplémentaire à celle du repli communautaire et de la conservation d'un lien avec son pays d'origine. La notion de fidélité envers ce qui provient du pays quitté est cruciale. Représenter Gil Vicente dans une autre langue modifierait la perspective de ce qu'est venu chercher le public-cible :

> Traduire pour la scène : cas bien particulier de traduction où dominent les critères de la mise en scène et de la mise en bouche, dans le respect du rythme de la parole originale. Or une pièce plusieurs fois traduite pour des metteurs en scène ou par eux, livre du texte original des variations qui actualisent des visions scéniques différentes et parfois divergentes […]. La traduction et la mise en scène opèrent une transposition transformatrice toujours incomplète : le texte théâtral n'est qu'une partie d'un tout, sans

909 Merin Ray-Güde, « Quelques observations sur la médiation de livres dans le monde lusophone. L'édition d'Auteurs Portugais à l'étranger », *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*, vol. XLVII, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 2004, p. 172-173.

910 Serge Rolet, « À propos de la "traduction des cultures" », *La lettre et l'esprit : entre langue et culture*, *Revue des Études slaves*, tome 83, Paris, 2012, p. 884-885.

> la représentation qui lui donne pleine vie, et la traduction n'actualise qu'une partie de l'original. Comme la mise en scène, les traductions sont toujours à recommencer[911].

Cette population portugaise exilée est à la recherche d'authenticité pour ce qui est des réminiscences avec son passé. Adapter Gil Vicente reviendrait à dénaturer la culture portugaise. La question ethnique a peu été un sujet pour ce qui est de l'immigration portugaise, notamment par le fait que celle-ci s'est rapidement assimilée et qu'elle diffère moins que les autres cultures immigrantes. Le public s'est peu intéressé à des éléments trop proches culturellement et dont l'origine n'éveillait pas une curiosité en particulier :

> On a l'impression que pour que l'attraction de l'exotisme s'exerce, il faut que l'Autre ne soit pas trop proche géographiquement, comme si le rêve, pour se nourrir, avait besoin d'une absence. D'ailleurs, dans certaines études de groupes exotiques à Paris, il s'agit de groupes non, ou peu, intégrés à la société globale, qui conservent leurs traditions et sont donc relativement repliés sur eux-mêmes[912].

En comparaison avec les origines des autres vagues d'immigration, le Portugal était à la fois trop proche de la culture française et souffrait d'un manque d'éclat international, dû à un passé récent moins universellement connu que ne le fut celui de la France. Certes le Portugais est perçu comme autre, mais la condition sociale de la majorité des immigrés n'est pas à même de provoquer un intérêt, surtout vers les différents domaines artistiques qu'il a pu amener en France. Cet autre qu'il représente n'est pas suffisamment exotique pour marquer une différenciation nette et précise. Trop rapproché du type français, occupant des activités non qualifiées, c'est finalement par les stéréotypes véhiculés, ainsi que les typologies

911 Danielle Risterucci-Roudnicky, *Introduction à l'analyse des œuvres traduites*, *op. cit.*, p. 201-202.

912 Maurice Duval, « L'Autre en question », in *Les formes de reconnaissance de l'autre en question*, Ahmed Ben Naoum, Alain Girard, Jean-Louis Olive, Jean Pavageau et Philippe Schaffhauser (éd.), Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2004, p. 393.

morphologiques et sociétales, que l'immigré portugais existe aux yeux des autres[913]. L'étranger ne l'est que par ce qui est visible et la classe sociale à laquelle il appartient :

> Pour ainsi dire, sans norme sociale, il ne saurait y avoir d'anomie. Outre le dualisme vaguement processuel, se pose ici la question de la collusion entre regard et point de vue éthique : l'autre est à inclure ou à maintenir dans l'espace où se tient celui qui en parle. […] Sous l'angle interactionniste et vaguement pragmatiste, l'exclusion n'est pas alors un état mais un agir, ce qui suppose qu'il n'y ait pas d'exclusion en soi, mais des effets pratiques plus ou moins attendus et relatifs à l'idée *d'exclusion sociale* à un moment donné, dans une société donnée. L'exclu tient de l'altérité, ce qui est somme toute une façon classique d'envisager la problématique de l'identité comme centralité et l'altérité comme périphérie[914].

L'espace est défini par celui qui le régit, en fonction de sa position envers cet autre. La question de la représentation culturelle dans ce lieu se pose et montre clairement que la dramaturgie portugaise ne possède pas d'ascendant en France. Les rapports au pouvoir, la perception liée à la classe sociale, la visibilité de l'autre et le repli communautaire ont favorisé la méconnaissance. Ces éléments ont uniquement laissé visibles les premières impressions envers ceux qui échappaient à la situation causée par la dictature salazariste. Ces éléments furent un frein à l'expansion de la culture portugaise vers un nouveau public. Il faut également mentionner la promiscuité avec le voisin espagnol dont l'assimilation est récurrente : un imaginaire collectif lie les deux cultures en un seul ensemble, à cause de la similarité entre les deux idiomes. De plus ils forment la péninsule ibérique, région de l'Europe barrée des autres pays par la chaîne des Pyrénées. La taille du Portugal et sa localisation dans cette péninsule font qu'il est perçu comme un double de l'Espagne dans une association dont il peine à se démarquer. Le rapport d'inégalité instauré dès le départ fut un frein pour l'accessibilité générale de ce que pouvait offrir le Portugal. Il devient aisé de comprendre

913 Graça Dos Santos évoque ce sujet ainsi que les clichés qui accompagnent les immigrés : « une série de clichés apparaissent, du plus grossier au plus sophistiqué : face à la Maria femme de ménage affublée d'un système pileux surdéveloppé, accompagnée de sa valise en carton et qui répond au téléphone « la Madame elle est *ch*ortie », à son mari (Manuel ou José) maçon de petite taille qui se nourrit de sardines grillées ou de morue et qui forment un couple de catholiques fervents dont les seules distractions sont le foot et le folklore, d'inlassables travailleurs menant ici une vie pingre afin d'économiser pour acheter là-bas la maison », dans « Entre saudade poétique et préjugé social l'image du Portugal en France », *Post-scriptum*, n° 1, décembre 2002, url : https://post-scriptum.org/01-02-entre-saudade-poetique-et-prejuge-social/. L'association du site internet *préjugés.com* traite des stéréotypes auxquels font face chaque nation dont le Portugal. url : https://www.prejuges.com/portugal.html. Des initiatives sont régulièrement mises en place afin de lutter contre ces préjugés et faire avancer les mentalités. C'est le cas de l'exposition photographique de Mariana Mendes et Catarina Antunes : « Au-delà des clichés : portrait de femmes portugaises » débutée à Nyon en mars 2016.

914 Philippe Schaffhauser, « Commentaire à propos du regard de l'autre et des regards sur l'autre », in *Les formes de reconnaissance de l'autre en question*, *op. cit.*, p. 26-27.

pourquoi Gil Vicente ne réussit pas à s'imposer dans l'imaginaire collectif comme dramaturge majeur[915] :

> Le contexte relationnel est ce qui va du milieu environnant, le sujet, aux acteurs privilégiés qui font partie de sa vie quotidienne, ainsi que les dispositifs institutionnels auxquels il est lié. Ces dispositifs appartiennent au système hiérarchique. […] A priori, il est relativement conditionné à « infériorisier » l'agent du dessous. À la limite on pourrait dire que ce mode d'organisation le plus répandu dans le monde s'avère exercer des pressions qui favorisent une méconnaissance de l'autre. Nous sommes obligés de reconnaître justement que les formes de connaissance de l'autre sont beaucoup moins fréquentes que celles de méconnaissance[916].

L'échange des savoirs ne s'effectue que dans un seul sens, avec le Portugais qui souhaite s'assimiler et paraître français. Il se produit une iniquité dans les rapports à autrui, dans cet échange inégal voire inexistant. La communauté portugaise n'a pas tenté non plus de véhiculer sa culture en dehors de ses propres cercles, ce qui conduit à un double échec du processus des deux côtés. Comme il se socialise, l'immigré n'est pas marginal et n'invite pas à plonger dans sa culture, d'autant plus marqué par le manque d'intérêt de la population française, en dehors de quelques universitaires et associations. Malgré tout, la culture portugaise possède une vraie identité dont l'attachement inconditionnel s'observe au sein des communautés réparties en France. Ces dernières forment un sous-groupe dans l'ensemble culturel français :

> La culture se définit comme l'ensemble des connaissances et des comportements qui caractérisent une société humaine ou un groupe humain à l'intérieur d'une société. Or, il faut signaler que les modèles culturels ne sont pas totalement partagés par tous les individus. C'est pour cette raison que l'on observe des sous-groupes qui constituent des cultures particulières. On parle par exemple de culture populaire, de culture des masses, de cultures ethniques[917].

La culture portugaise s'est rangée dans ces sous-groupes en France. Le regard de l'autre sur la culture portugaise peut se définir, mais la réponse est complexe, car elle touche à

915 Cette explication n'est pas le seul paramètre explicatif, mais sans doute le principal. Si Camões a réussi à gagner une place dans l'Histoire Européenne de la Littérature, le fait que son œuvre majeure soit une épopée peut expliquer cette réussite. De plus, la langue portugaise est renommée en utilisant son nom, lui permettant ainsi de devenir le porte-étendard d'une nation. Si Gil Vicente parvient à exister dans les anthologies de littérature espagnole, le fait qu'il soit un dramaturge explique aussi les difficultés qu'il a pour percer en tant qu'auteur portugais, d'autant plus qu'il n'est pas entouré d'autres dramaturges portugais de son temps.

916 Colette Berger-Forestier, « Reconnaissance de l'autre et rapports de force », in *Les formes de reconnaissance de l'autre en question*, *op. cit.*, p. 160.

917 Maria Fernanda Arentsen, « Les chemins de l'exclusion : entre les sociétés sacrificielles et les sociétés de normalisation », in *Trans, multi, interculturalité, trans, multi, interdisciplinarité*, *op. cit.*, p. 206.

une multitude de domaines. Il en résulte néanmoins que, malgré sa volonté aboutissant à la réussite de s'être intégré à ce nouvel espace, la communauté portugaise a toujours gardé un lien profond et étroit avec son pays[918].

Les nécessités de communication et de création de canaux y favorisant l'accès sont mis en place. La culture amenée se confronte à la question de l'étranger. Elle se pose face à la volonté pour le nouveau venu de faire vivre au sein de sa communauté les éléments propices à raviver la flamme nostalgique de son pays. L'analyse de la culture amenée doit se mettre en place dans un nouvel espace suggérant l'assimilation de nouvelles données, répondant ainsi à ce qui est dénommé comme les « travelling concepts » :

> 'Travelling concepts' are : concepts move from A to B, cross certain borders, enter new territory – like somebody who is on a journey. If one extends the metaphor, it can also imply: concepts change along their way, they can travel back and forth and sometimes there are detours and dead ends. However, concepts travel in a different way from that of human beings[919].

Le problème majeur est que cette culture portugaise, notamment en ce qui concerne la réception de Gil Vicente au XX^e^ siècle en France, implique un nombre de connaissances que ne possède pas le public francophone. Ce dernier, en tant qu'entité différente, ne dispose pas du même savoir ni des mêmes appréhensions face à un texte venant d'une époque dont il ne connaît généralement que peu d'éléments. Les autos vicentins ont été amenés de différentes manières à la connaissance du grand public. Les traductions, les représentations théâtrales, etc., ont pour but initial de s'adresser à un large public. Du fait du faible rayonnement de la culture portugaise en France, de la perception de l'immigré portugais et du manque d'attrait médiatique pour sa littérature (en dehors de Camões ou Saramago et, dans une moindre mesure, Pessoa), la réception de Gil Vicente tente de s'implanter au sein d'une culture dans laquelle le dramaturge ne peut pas simplement être déposé : « Tant que les journalistes littéraires laisseront dans une espèce de ghetto la littérature portugaise on aura du mal à l'imposer auprès du public »[920]. Le concept que représente l'œuvre du dramaturge, ainsi que

---

918 Chaque année, l'immense majorité des immigrés repartent en vacances au Portugal, principalement auprès de leurs familles. Cet attachement familial et patriotique est devenu un rituel qui perdure encore aujourd'hui. Conférer à ce sujet Jorge Rodrigues Ruivo, *Portugais et population d'origine portugaise en France*, *op. cit.*, p. 113.

919 Jonas Ivo Meyer, « The story of the Journeys of the Story : a critical perspective on the travelling of the narrative concepts », in *Travelling Concepts, Metaphors, and Narratives*, *op. cit.*, Tier, GCSC, 2012, p. 179.

920 Anne-Marie Métailié, « Table ronde sur les problèmes actuels de la diffusion, traduction et édition d'ouvrages portugais en France », *L'enseignement et l'expansion de la littérature portugaise en France*, *op. cit.*, p. 277.

toute l'histoire et le pan culturel qu'il possède doit être réadapté à ce nouvel environnement. Le simple fait de le représenter dans les théâtres français, de la même manière qu'il le fut au Portugal, ne peut être suffisant pour amener un nouveau public à se familiariser à un auteur qui lui était inconnu :

> The concept of 'travelling concepts' can be a useful tool to describe interdisciplinary exchanges of knowledge in a simple and metaphorical way, but it is necessary to be aware of the fact that it is only a heuristic construction, since the resulting meta-narrative can never be as complex and heterogeneous as the actual process[921].

Au sein de leur communauté de groupe, entachés du stéréotype d'être peu cultivé et n'ayant pas de dramaturges ayant été exposés pérennement à l'international, les Portugais peinent à exister, d'autant plus qu'ils sont moins exposés que d'autres populations immigrantes. La perspective dans laquelle s'inscrit Gil Vicente se situerait dans une champ de visibilité restreint. La lisibilité de son texte l'est également, comme étudié dans les chapitres précédents. Dès lors, il devient ardu de se reconnaître dans cette culture et plus spécifiquement dans le théâtre vicentin. La construction culturelle que devait être les représentations des autos ne l'est qu'envers un public dédié, au sein duquel l'horizon d'attente, bien que situé dans un nouvel espace géographique, répond aux mêmes attentes que celles du public-cible moderne portugais :

> Un contenu émotionnel est partiellement mis à l'écart par l'art parce qu'il circonscrit l'émotion qu'il suscite, en plongeant le spectateur dans un contexte particulier, celui de la représentation[922].

L'élément représenté possède avant tout une valeur nostalgique et patriotique au regard du public qui compose l'audience. Représenté par le biais des productions théâtrales, cet écran ne fonctionne pas dans le cadre du théâtre portugais joué en France, dans l'inclusion de l'autre à une nouvelle connaissance. Le dialogue qui aurait permis à deux sociétés de se parler par le moyen interposé de la scène ne trouve d'écho qu'auprès d'un public spécifique :

> L'écriture pour l'Autre, principe de l'interaction par excellence, est le lieu où constructions et représentations s'interpellent et se complètent. Ce triple paramètre –

921 Jonas Ivo Meyer, « The story of the Journeys of the Story : a critical perspective on the travelling of the narrative concepts », in *Travelling Concepts, Metaphors, and Narratives*, *op. cit.*, p. 189.

922 Béatrice Bloch, « Suspense, colère, indignation, ou comment la littérature plonge le lecteur dans des états passionnels intenses », in *Effets de lecture. Pour une énergétique de la réception*, *op. cit.*, p. 251.

> interaction, représentation et construction (représentant respectivement interlocuteurs, énoncé et énonciation) – est un axe principal dans l'analyse qui explore à la fois la situation de discours, les conditions de production, le rapport de places, la *doxa* et l'interdiscours, l'*ethos*[923].

Gil Vicente ne s'apparente pas à la vision qui caractérise la population portugaise aux yeux du public français. Les facteurs étudiés expliquent comment l'accroissement qu'aurait pu provoquer l'afflux massif d'une nouvelle population ne réussit pas à fonctionner. Les nouveaux liens qui devaient être tissés entre le Plaute portugais et ce public ne purent jamais vraiment exister au sein des actions entreprises par la communauté portugaise. Les prérequis dans la culture d'arrivée n'ont favorisé l'inclusion que de la partie sociale et travailleuse des immigrés, au détriment de leur culture. La vision de l'autre bloque la construction au cœur des échanges culturels. Les transferts discursifs et institutionnels restent limités sans connaître un grand rayonnement d'exposition. L'objet de transport n'a pas su dépasser sa condition initiale, ni ouvrir suffisamment de lieux de médiation pour offrir l'attrait nécessaire à la réussite de la réception des autos. L'ensemble littéraire et culturel que représente ce dramaturge n'a pas suffisamment su encourager de spéculation autour de ce qu'il pouvait apporter. La réception de Gil Vicente se caractérise par la perte dans son cheminement, par la communauté portugaise. Celle-ci est double. D'un côté, la perte du pays aimé et la tentative de garder le lien en mettant en scène des événements promptes à raviver la nostalgie. De l'autre côté, la perte d'informations que reçoit le nouveau public, avec ce manque de l'instantané lié à la conservation du langage original, à la décontextualisation et la fin du jeu des sonorités.

I.4 Rapprochements avec la culture portugaise dans l'espace public

Le décentrement linguistique, langagier, culturel et identitaire tente d'être moins accentué par les décisions politiques. La volonté d'ancrer la culture portugaise commence à voir le jour avec l'instauration de cours de portugais dans le milieu scolaire, prélude idéal vers de possibles études universitaires lusophones déjà existantes. Cela permet de poser un premier jalon vers l'intéressement à la littérature portugaise et son patrimoine dramaturgique. Ces débuts se firent en marge de l'espace communautaire, grâce à l'école publique :

923 Sylvie Housiel, « De la micro-analyse à l'analyse globale des correspondances : lettres de combattants pendant la Grande Guerre », *Argumentation et Analyse du Discours*, 1, 2008, url : https://journals-openedition-org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/aad/288.

> Pour le portugais, il s'agissait, en 1973, lors de l'introduction de son enseignement dans le système éducatif français, d'une aventure, d'une découverte : la découverte d'une langue, mais aussi de la découverte des cultures portugaises et brésiliennes, puis, plus tard, de la « lusophonie » élargie aux pays d'Afrique.
>
> Le Portugal, la langue portugaise et sa diffusion mondiale, étaient en effet très mal connus en France, lorsque, en 1973, commença l'aventure de l'enseignement du portugais-langue étrangère dans le second degré, même si l'enseignement du portugais existait déjà à l'université[924].

Cependant le simple fait d'instaurer des cours de portugais ne fut pas suffisant, d'autant plus que l'attrait pour cet idiome ne concernait majoritairement que les enfants issus de l'immigration :

> Les enfants de ces immigrés constituent les trois quarts des effectifs des cours de portugais dans le second degré. Pour les universités je ne dispose d'aucune statistique précise. Mais un nombre très important de nos étudiants ont la même origine. […] En ce qui concerne l'organisation des enseignements, le portugais a d'abord été une discipline d'appoint pour l'espagnol ; et il l'est en partie resté. Même quand il a atteint son plein développement dans le premier et dans le second cycle, il est toujours lié administrativement à l'espagnol[925].

Il apparaît que l'élan qui aurait pu permettre d'accéder à la culture lusophone ne parvient pas à atteindre son but. Cette volonté d'intégrer la langue portugaise dans le parcours scolaire ne séduit pas suffisamment et cette nouvelle langue se révèle, dans les consciences, être trop proche de l'espagnol et pas assez exotique pour susciter une appétence. Au sein des universités, si des étudiants possèdent déjà des notions de portugais, il est probable d'estimer que le nombre de non-lusophones fût plus nombreux que celui des écoles : la première chaire d'enseignement date d'avant les vagues d'immigration. Elle fut instaurée en 1919 par Georges le Gentil[926]. Toutefois, le manque de moyens mit à mal ce dispositif :

.

> Les principaux obstacles qui freinent le développement du portugais dans le système éducatif sont de trois ordres : une connaissance très lacunaire et stéréotypée des pays lusophones, notamment une ignorance de la diffusion mondiale du portugais et donc de l'intérêt de son apprentissage ; des ambiguïtés nées de la cohabitation de plusieurs types d'enseignement et de plusieurs publics ; une information officielle sur le portugais insuffisante, voire absente, dans le cadre du ministère de l'Éducation Nationale[927].

924 Solange Parvaux, « Langue et littérature, l'exemple du Portugal en France », *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, vol. XLVI, 2003, p. 111.

925 Paul Teyssier, « La langue et la littérature portugaises dans l'enseignement universitaire français : passé, présent, avenir », *L'enseignement et l'expansion de la littérature portugaise en France*, *op. cit.*, p. 18-19

926 Consulter à ce sujet l'article d'Adrien Roig, « Histoire de l'enseignement de la littérature portugaise en France », *L'enseignement et l'expansion de la littérature portugaise en France*, *op. cit.*, p. 21-36.

Il n'est pas possible de définir de quelle manière Gil Vicente a pu être introduit dans les collèges et les lycées, ni comment il fut étudié en université[928]. Au regard du profil des vicentistes, il est certain que le dramaturge portugais fut étudié. Mais la réception qui en découle des étudiants semble s'être limitée au domaine universitaire, au vu des travaux et actions réalisés. En dehors des premiers vicentistes et des successeurs directs de Paul Teyssier, l'œuvre littéraire de Gil Vicente n'a pas trouvé de nouveau terreau sur lequel s'implanter. La seule trace trouvée sur ce dramaturge fait mention d'une représentation théâtrale. Cet événement se situe dans la suite logique de la traduction de *Auto da alma* par Anne-Marie Quint :

> Représentation scénique de la pièce de G. Vicente par les étudiants du groupe de théâtre et langue dans le cadre d'une Unité de Valeur optionnelle « pratiques théâtrales et enseignement de la langue portugaise » en 1993 à U.F.R Études Ibériques – Section portugaise (Université de Paris III). Les étudiants ont aussi ébauché une traduction sous la direction de Mme Anne-Marie Quint, traduction à paraître aux éditions Chandeigne[929].

Les travaux universitaires permettent une répercussion distincte de ce que les théâtres associatifs et la culture de masse portugaise ont pu amener. Non seulement la visibilité de Gil Vicente est apparue sous un angle analytique, mais il en est logiquement de même pour la culture portugaise. Par exemple, la *Revue des revues* s'est régulièrement intéressée à la culture portugaise, surtout de 1964 à 1966. Les revues permettent cet aperçu ponctuel sur un point précis à mettre en évidence et de rendre compte des centres d'intérêt dans un univers scientifique[930].

---

927 Solange Parvaux, « Langue et littérature, l'exemple du Portugal en France », *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*, *op. cit.*, p. 116.

928 Les plaquettes de cours ne sont pas archivées. Quelques événements universitaires ont existé, dont le plus documenté est celui de : « M. Agostinho de Campos, de l'Académie des Sciences de Lisbonne [qui] a organisé, à l'occasion du Centenaire, une série de séances littéraires commémoratives : Influence du Théâtre castillan et français dans l'œuvre de Gil Vicente ; Aspects linguistiques de son œuvre ; Universalité de son génie ; Gil Vicente et la Femme ; Gil Vicente et les médecins ; Gil Vicente et les juges ; Gil Vicente et la Réforme ; Gil Vicente trouvère et contrôleur des monnaies ; l'œuvre de Gil Vicente au point de vue ethnographique ; les Vicentistes », dans *Articles sur le quatrième centenaire de la mort de Gil Vicente*, *op. cit.*, s/p. Certaines conférences universitaires ayant pour thème Gil Vicente furent également présentées, toujours par Agostinho de Campos. C'est le cas par exemple de celle du 14 mai 1937, à l'Amphithéâtre Richelieu de la Sorbonne, intitulé : *Le comique et la satire dans le théâtre de Gil Vicente*.

929 Teresa Mota Demarcq, « Une lecture de l'*Auto da alma* de Gil Vicente : prélude à une mise en scène », *Les langues Néo-Latines*, *op. cit.*, p. 202.

930 La revue se définit ainsi : « La revue est un support qui favorise la diffusion de la littérature sous la forme diversifiée du texte court – le poème, la nouvelle – ou de l'extrait d'une œuvre longue dont il est possible de donner un avant-goût au lecteur épris de nouveauté ou d'inédit. Elle est aussi un vecteur de diffusion du discours critique sur la littérature. Une revue littéraire se définit avant tout par la place qu'occupent la littérature primaire et la littérature secondaire : soit exclusivement l'une ou l'autre, soit une combinaison variable des deux. De plus, la revue est indicateur culturel qui rend compte des forces dominantes du champ

Le théâtre de Gil Vicente s'imbrique dans de nouveaux types de réception. Bien différente de la réaction spontanée produite par les planches, cette sphère réflexive introduit l'agent vicentin comme référence et l'établit dans le domaine littéraire. Ce déplacement permet de favoriser l'émergence de nouvelles données et de mieux en comprendre son univers, tout en l'intégrant dans une autre dimension. Reprenant un article du journal portugais *Público*, du 12 janvier 1990, dans lequel l'auteure Emília Monteiro annonçait que la mairie avait refusé la tenue de *Auto da India* dans une école, car la pièce était jugée pernicieuse par son contenu, Olinda Kleiman met en avant ce rôle que peut jouer le monde universitaire dans l'actualisation de Gil Vicente : « C'est en cela que consiste notre rôle d'exégètes et d'universitaires : essayer de restituer à l'œuvre littéraire sa saveur originelle »[931]. Le lieu et le domaine d'exploitation des autos de *Copilaçam* permettent d'apporter un autre point de vue sur un élément culturel étranger :

> Lorsque l'objet n'appartient pas à la culture française mais constitue une valeur sûre dans celle-ci, cela ne signifie pas qu'il ait le même statut dans son pays d'origine ; et, même si c'est le cas, cela ne veut pas dire que la fonction et la spécificité de l'objet soient identiques dans les deux cultures[932]. […]
> Ces déplacements d'une discipline à une autre, ou d'une communauté intellectuelle à une autre, sont également influencés par les valeurs : c'est la conception qu'on a de la recherche et du rôle social des chercheurs qui détermine sur quel aspect du travail on mettra l'accent[933].

Les représentations théâtrales ne sont pas antinomiques avec les travaux universitaires. Ces derniers ont mis en avant ce pan de la littérature et de la culture portugaise, par le biais des cours prodigués et des publications scientifiques. À l'occasion, les éditions Chandeigne et la fondation Calouste Gulbenkian ont permis le rapprochement de ces deux univers. Les traductions effectuées par des universitaires ont été mises en scène et représentées pour des événements spécifiques. Ce fut le cas lors de la représentation théâtrale de *O Pranto de Maria Parda*, le 9 novembre 1995[934]. Les deux univers se rejoignent et permettent conjointement de donner une ampleur supplémentaire à la visibilité et la

littéraire, des tendances contemporaines et changeantes de la critique », selon Danielle Risterucci-Roudnicky, *Introduction à l'analyse des œuvres traduites*, *op. cit.*, p. 103.

931 Olinda Kleiman, « »¿Qué más India que vos ? : la *Farce de l'Inde* de Gil Vicente : dominante ludique ou visée édifiante ? », in *Vents du large : hommage à Georges Boisvert*,*op. cit.*, p. 78.

932 Annick Louis, « Valeur littéraire et créativité critique », in *La valeur littéraire en question*, *op. cit.*, p. 47.

933 *Iibid.*, p. 52.

934 « no Théâtre de la Commune Pandora de Aubervilliers, seguido de um debate com Paul Teyssier, Olinda Kleiman e Maria Lourdes Belchior », António Cravo, *Subsídios para a história do teatro português em França*, *op. cit.*, p. 70.

connaissance du théâtre vicentin auprès du public. Cette inclusion de la culture portugaise, et par voie de conséquence de Gil Vicente, constitue sans doute le mode de réception le plus abouti dans cette inclusion de tous les univers culturels ayant trait à Gil Vicente en France.

Sur ce thème de l'inclusion, la fondation Calouste Gulbenkian a mis régulièrement en place des conférences, présentations et lectures de Gil Vicente. L'année 1995 fut la plus riche à ce sujet. Les événements organisés le sont régulièrement en collaboration avec d'autres manifestations culturelles en rapport avec le dramaturge. Ainsi, lors de la présentation de traductions ou de spectacles théâtraux, la fondation Calouste Gulbenkian a permis de réunir différents acteurs ayant travaillé sur Gil Vicente et provenant de divers horizons[935]. La conférence sur les traductions de Gil Vicente aux Éditions Chandeigne a également été organisée par la fondation. Cet événement a permis de réunir autour du dramaturge les universitaires, un public lusophone, mais aussi élargi, ainsi que les acteurs du livre[936]. La mise en commun de ces trois univers a démontré la volonté conjointe de ces acteurs de diffuser, dans la mesure de leurs moyens, le théâtre vicentin. Ils mettent en avant un pan supplémentaire de la culture portugaise :

> La complexité de la diversité culturelle et de l'altérité exige le développement d'un interculturel complexe et critique qui tranche avec les dérives culturalistes et avec un interculturel atone qui masque les tensions, folklorise les contacts culturels et fige les cadres de référence[937].

C'est par ce biais que les vicentistes ont pu collaborer avec les troupes théâtrales. Ce fut le cas pour l'unique représentation de *Triunfo do Inverno*. Cette pièce luso-castillane n'avait pas encore été portée sur scène à cause de son bilinguisme. Le choix de ce travail commun pour cet auto s'explique pour deux raisons. La première est que l'ouvrage a été traduit et permettait à un public non lusophone d'assister à ce spectacle. La seconde est expliquée par Paul Teyssier :

> Ces pièces de Gil Vicente sont très éloignées de notre société, de nos idées, de notre langue d'aujourd'hui,... Il y a un archaïsme en elle [*Triunfo do Inverno*], qui fait un obstacle à l'intelligence surtout dans les publics tout-venants. Pour les publics spécialisés

935 Ces événements sont listés dans l'annexe *Événements de la fondation Calouste Gulbenkian sur Gil Vicente*.
936 Conférence tenue le 27 février 1997, comprenant les interventions d'Olinda Kleiman, d'Anne-Marie Quint et de Paul Teyssier.
937 Driss Alaoui et Frédéric Tupin, « De la diversité culturelle à l'interculturel critique », in Instruction, socialisation et approches interculturelles : des rapports complexes, Yves Lenoir et Frédéric Tupin (dir.), Paris, L'Harmattan, 2013, p. 149-150.

> on comprend qu'ils puissent percevoir tout cela mais on comprend mal que le public normal puisse suivre ces pièces dans leur intégralité. Et voilà le problème qui est posé : comment faire pour les rendre sensibles ? Ce à quoi Luís Miguel Cintra, après avoir cherché chez Gil Vicente, dit qu'il a choisi dans les pièces les moins connues. Car les autres ont déjà été renouvelées et ne présentaient plus un grand intérêt. Le but est de montrer comment elles recèlent des trésors qu'on peut montrer à un public large. Il stipule que *Auto da Feira* fait référence au sac de Rome. […]. Il suffit de le représenter en accentuant les traits de ce sujet et d'en informer le public pour renforcer le sens de la pièce et la rendre intéressante. Il a agi de manière analogue pour le *Triunfo do Inverno & do Verão*, où Gil Vicente est volontiers flagorneur. C'était normal dans la société du temps, probablement. La façon dont on parle du Portugal s'effectue de manière idyllique. Nous connaissons la suite, jusqu'en 1995. Nous pouvons percevoir la réalité à travers cette pièce idyllique. C'est pour cela qu'à la fin il a mis en projection les grands personnages de l'histoire portugaise après Gil Vicente, comme le roi Sébastien, le marquis de Pombal,… Cette façon de recréer une atmosphère historique, permet de redonner un intérêt extraordinaire à la pièce, c'est une façon de la rapprocher du public[938].

La volonté de porter Gil Vicente à la connaissance du large public se trouve définie. Le décalage temporel entre le temps de l'écriture et celui de la représentation est pris en considération. L'accent historique est mis en lumière à la fin de l'auto. Il permet de resituer le contexte de l'œuvre sans avoir besoin de le manifester au sein de la pièce de théâtre. Le fait qu'il s'agit d'une représentation effectuée une unique fois renforce le lien avec les représentations vicentines effectuées auprès de la cour, même si les causes diffèrent[939]. Comme dans le cas de toutes les traductions éditées, le but est de faciliter la rencontre entre le dramaturge et le spectateur moderne :

> Il a transformé [la scène des matelots] et il a probablement eu raison car le spectateur moderne n'aurait sans doute pas perçu assez facilement la signification des *gourmetes* si il avait mis des gamins, comme c'est le cas dans l'*auto*. Au contraire, la signification du grotesque apparaît en pleine lumière en les remplaçant par des gros bons hommes, semblables à des clowns. De la part du metteur en scène, il y a cet effort pour rapprocher la pièce du point de vue moderne. Mais il y a l'autre côté qui consiste à étudier la pièce pour nous rapprocher d'elle, à faire le schéma inverse, c'est-à-dire étudier[940].

938 Paul Teyssier, Conférence *Le théâtre au temps de Gil Vicente*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 26 janvier 1995.

939 Consulter à ce sujet l'article encyclopédique au sujet de Gil Vicente : « Almost all of Vicente's plays were intended for a single performant at court, often as only one element, perhaps a subordinate one, in some court entertainment […] In the absence of the kind of satge machinery […] Vicente had to rely on verbal descritpion. The procession of courtiers and their ladies transformed into fishes and other sea creatures in *Cortes de Jupiter* (*Jupiter's Court*) was not staged but merecely described ; the description accounts for nearly half the total number of lines in the play », in *Medieval Iberia : an Encyclopedia*, E. Michael Gerli (éd.), New-York, Routledge Revivals, Taylor & Francis Books, 2016, p. 835.

940 Paul Teyssier, Conférence *Le théâtre au temps de Gil Vicente*, *op. cit.*

S'il est vrai que de nombreuses pièces de Gil Vicente « sont très éloignées de notre société »[941], il fallait se résoudre à porter sur les planches un auto qui ferait sens et trouverait une réception favorable pour le public[942]. *Triunfo do Inverno* permet cela :

> Sur la représentation de *Triunfo do Inverno & do Verão* on avait deux hypothèses. Ou bien c'était du réalisme, avec un bateau sur scène pour la scène des matelots par exemple, ou bien c'était imaginaire, comme dans Shakespeare, on mettait un écriteau et on faisait confiance à l'imagination des spectateurs. C'est cette seconde hypothèse qui est privilégiée[943]. Maintenant dans les farces on avait des scènes multiples, c'est-à-dire qu'on voyait simultanément l'intérieur et l'extérieur de la maison, il y a beaucoup d'exemples où c'était cette scène multiple, typique du théâtre médiéval. Pour les acteurs il n'y avait pas de femmes, ce n'était que des hommes, comme au temps de Shakespeare. On n'en sait pas plus, on se doute que Gil Vicente jouait de temps en temps[944].

Cette jonction des différentes sphères publiques et privées démontre que Gil Vicente n'a pas pu obtenir une réception qui s'adresse aux nouveaux publics auxquels son texte se destine. Respectant le sens de l'auto, la mise en scène s'adapte au public, afin de tenter d'obtenir les mêmes effets et ressentis proches de l'alacrité. Le public de la cour possédait des attentes différentes du public du XX^e^ siècle. La modification des décors en prévision de cette nouvelle audience, tout en préservant l'authenticité du texte, permet d'offrir une compréhension de l'auto en accord avec les nouveaux prérequis du spectateur moderne. Les traductions rendent accessible à tous cet élément visuel. Par le biais des représentations au sein des communautés portugaises, des directives gouvernementales, ou des publications scientifiques, la culture portugaise n'a pas réussi à avoir une visibilité pérenne. À certains moments, comme dans le cadre du mélange des univers portant un intérêt à Gil Vicente, les propositions effectuées à plus petite échelle ont réussi à transposer les autos dans un nouvel espace social, historique et géographique :

---

941 Si le lieu de l'action est certes archaïque, certaines thématiques et manières de provoquer le rire possèdent des ressorts susceptibles de fonctionner avec le public d'aujourd'hui. Le décalage temporaire de l'action ne serait alors qu'une transposition d'un univers dans un monde imaginaire mais réaliste pour le spectateur ou le lecteur.

942 Les intrigues des autos sacramentaux de Gil Vicente paraissent moins propices à être adaptés à un public élargi de nos jours, en comparaison des farces, comédies et tragi-comédies présentes dans *Copilaçam*.

943 Finalement ce fut la première hypothèse qui fut retenue le jour de la représentation. Paul Teyssier s'exprime à ce sujet : « L'autre jour nous avons joué à Paris le *Triomphe de l'Hiver*, une représentation de Luís Miguel Cintra, où de nombreuses idées de cet auto ont été exprimées. Pour la scène de la tempête, il a mis un vrai bateau, il a probablement eu raison. Tous les personnages, hormis un, sont ridicules dans ce bateau. Pour la scène de la Vieille nous ne sommes pas tout à fait d'accord. J'y vois beaucoup plus que lui. J'y vois du Shakespeare. Ce mythe se retrouve un peu partout dans l'humanité. Cette Vieille est à la fois ridicule et tragique, pitoyable et grandiose, à la fois une scène comique et un mythe cosmique absolument extraordinaire », lors de la Conférence *Le théâtre au temps de Gil Vicente*, *op. cit.*

944 Paul Teyssier, Conférence *Gil Vicente*, *op. cit.*

> Voyez tout ce qu'il est possible de faire [concernant les possibles interprétations du texte] pour faire le cheminement qui va de nous à la pièce. D'un côté Luís Miguel [Cintra] va d'ici à là, de l'autre il y a nous qui allons d'ici à là. Et au milieu on se retrouve et on arrive à mieux comprendre, mieux sentir ces vieilles pièces[945].

II/ Manifestations vicentines hors des sphères universitaires et communautaires

II.1 Se confronter à de nouveaux horizons

L'arrivée du théâtre de Gil Vicente en France doit être perçue comme une confluence de plusieurs manifestations (traductions, théâtre, musique, retombées médiatiques, etc.) et comme un miroir dynamique des multiples enjeux de réception, afin d'accéder à une meilleure compréhension d'un phénomène si singulier. Si la plupart des milieux dans lesquels le dramaturge est présent sont réservés à un public dédié, comme pour les représentations en portugais par des troupes portugaises ou les publications universitaires, Gil Vicente a également été porté à une dimension plus populaire, à une échelle presque nationale. Il faut prendre en considération que, portée à un rayonnement plus élargi, la littérature portugaise se retrouve face à des idiomes qui ont déjà les faveurs du public et face à auxquels son existence est compromise[946]. En France, la littérature anglophone l'emporte sur l'ensemble des littératures étrangères :

> Les cultures et les langues sont inégales face au problème de l'encombrement. Alors que la littérature de langue anglaise jouit d'une grande visibilité, […] les littératures provenant de pays périphériques et de langues minoritaires en sont les premières victimes. […] Sans doute faudrait-il envisager la mise en place de dispositifs de sensibilisation à ces littératures dès le lycée, afin d'ouvrir les horizons des lecteurs à ces autres cultures et de rompre avec les représentations stéréotypées[947].

945 Paul Teyssier, Conférence *Le théâtre au temps de Gil Vicente*, *op. cit.*

946 Anne-Marie Quint écrit à ce sujet : « On se met à traduire des textes en portugais en Italie, en Espagne, en France et même en Angleterre. Mais il s'agit d'un intérêt essentiellement politique et économique […]. Si brillante soit la production littéraire portugaise de cette période, elle intéresse moins le public international, en particulier le public français, que sa production scientifique et historique », dans « Textes portugais traduits en France aux XVIe et XVIIe siècles », in *La France et le monde luso-brésilien : échanges et représentations (XVIe-XVIIIe siècles)*, *op. cit.*, p. 161.

947 Gisèle Sapiro, « Gérer la diversité : les obstacles à l'importation des littératures étrangères en France », in *Traduire la littérature et les sciences humaines. Conditions et obstacles*, *op. cit.*, p. 230.

Le dispositif de sensibilisation préconisé par Gisèle Sapiro dans cet article n'a pas obtenu les résultats espérés et ce n'est pas par le dispositif de l'enseignement scolaire que le portugais est parvenu à s'ouvrir à une plus large assistance. Pris dans la seule considération de sa singularité, la culture portugaise ne parvient pas à s'extirper de sa position initiale. Elle empêche Gil Vicente d'obtenir la reconnaissance que lui confèrent ceux qui véhiculent son œuvre. La figure du dramaturge et celle de son texte sont liées à ce que la culture portugaise renvoie dans l'imaginaire collectif au sein de ces nouvelles ères et aires de réception :

> Il n'y a pas de correspondance directe et immédiate entre la culture et la langue. On ne devrait pas conclure que tout fait linguistique doive être *ipso facto* mis en corrélation avec le fait social. Cependant force est de constater que la langue est un phénomène social ; cela entraîne une certaine correspondance entre l'expérience sociale et le lexique[948].

Pour sortir de cette exposition sur le prisme unique de la provenance géographique, trois possibilités d'action sont mises en application : la confrontation aux autres nations par le biais des festivals de théâtre internationaux, l'image et la réputation qui vont en jaillir dans les médias, et les autres formes d'art en dehors de la littérature, dans lesquelles le texte vicentin peut exister selon une conception renouvelée. En agissant dans le monde communautaire lusophone ou dans des études dédiées à Gil Vicente, cette nouvelle réception des autos modifie les schémas de perception, d'interprétation et de compréhension du texte[949]. Les nouvelles sphères et conditions de représentions dans lesquelles l'œuvre vicentine va évoluer, créent de nouvelles perceptions et définitions de l'auteur et du texte mis en scène. Ces nouvelles données modifient la finalité de l'auto envers le récepteur qu'est le spectateur :

> Nous pouvons répondre à l'aide du seul Gil Vicente : théâtre de cour, théâtre de ville et théâtre de rue appartiennent plutôt au domaine de la réception qu'à celui de la création et de la transmission[950].

948 Fattah Amoi, *Le vocabulaire de la vie sociale dans l'œuvre de Gil Vicente*, *op. cit.*, p. 224-225.

949 D'autant plus que l'analyse des travaux vicentins n'a que rarement été effectuée dans une vision globale de sa production. José Carodoso Bernardes énonce à ce sujet : « Cette diversité [de l'œuvre de Gil Vicente] invite plutôt à des visions fragmentaires qu'à des visions globales ; cela ne surprend même pas que la plus grande partie de la bibliographie critique soit consacrée à des genres isolés ou à des groupes de textes reliés par le même thème, c'est-à-dire séparés de la globalité cohérente dans laquelle ils s'intègrent », dans « Échos de la tradition française dans le théâtre de Gil Vicente », in *La France et le monde luso-brésilien : échanges et représentations (XVIe – XVIIIe siècles)*, *op. cit.*, p. 241.

950 Luciana Stegagno Picchio, « Gil Vicente et le théâtre portugais : quarante après », in *Théâtre de cour, théâtre de ville, théâtre de rue. Actes du colloque international, 26-27-28 novembre 1998, Maison de la Recherche, Université de Lille 3 et Villa Mont-Noir*, *op. cit.*, p. 185.

Le risque encouru est minime pour les pièces issues de *Copilaçam* : le dramaturge étant peu connu dans les sphères médiatiques et populaires, ces moyens de visibilité ne peuvent atténuer l'aura qu'il possède. Le théâtre reste un des derniers genres dans lequel le Portugal n'a pas su fournir un auteur contemporain reconnu internationalement[951]. Il faudra néanmoins que celui qui est considéré comme le fondateur du théâtre portugais parvienne à se dissocier de son pays et exister par lui-même :

> L'explication qui vient à l'esprit se traduit par l'obsession de ne pas dissocier Gil Vicente de l'espace culturel portugais ; on craint, peut-être, que son rattachement à une tradition plus vaste puisse diminuer son essence portugaise, sa nature pittoresque, et appauvrir le vérisme *quasi* documentaire qui, à ce que l'on suppose, se dégage de son œuvre. N'oublions pas que l'auteur fut redécouvert par les romantiques, qui virent en lui, de bonne heure, l'interprète d'une certaine *vox populi*, le cultivateur des énergies folkloriques qui résistait et réagissait à l'élitisme humaniste en provenance d'Italie[952].

Le défi auquel est confronté Gil Vicente est celui d'être associé aux dramaturges européens, dits classiques, afin de réussir à durer par lui-même dans des lieux de réception internationaux, comme peut l'être son compatriote Camões. En France, il est tantôt lié à la littérature espagnole, tantôt à la littérature portugaise. Il est présenté, à juste titre, comme objet patriotique et patrimonial, mais son œuvre ne fait pas référence par elle-même, à l'instar des métonymies sur des auteurs tels que Racine, par exemple. Pourtant il possède la légitimité pour être associé aux grands noms de la dramaturgie européenne :

> Si l'on étudie son œuvre théâtrale après avoir lu celle de ses grands successeurs – Calderon, Lope de Vega, Shakespeare, Molière – on se trouvera en face de vieilles connaissances, car Gil Vicente leur aura créé des précédents, les devançant de plus d'un siècle. […] Gil Vicente fait partie intégrante de l'histoire du théâtre européen de par son œuvre. Il fait partie des auteurs à la genèse du théâtre post-médiéval[953].

951 Le XX^e^ siècle a vu les romans de José Saramago récompensé par le prix Nobel de littérature. La poésie fut l'apanage de Fernando Pessoa, qui ne se vit pas récompensé du Nobel car ses œuvres furent publiées après sa mort. Se reporter à l'article de Kjell Espmark sur le site *Nobel Prize* : « The Nobel Prize in Literature. A Study of the Criteria behind the Choices », publié le 3 décembre 1999, url : https://www.nobelprize.org/prizes/uncategorized/the-nobel-prize-in-literature-2/.

952 José Augusto Cardoso Bernardes, « Échos de la tradition française dans le théâtre de Gil Vicente », in *La France et le monde luso-brésilien : échanges et représentations (XVIe-XVIIIe siècles)*, *op. cit.*, p. 243-244.

953 Agostinho de Campos, *Gil Vicente : un précurseur des Lope de Vega et des Molière*, *op. cit.*, p. 15-16.

II.2 Les représentations lors des festivals de théâtre internationaux

Les festivals ont constitué la première opportunité de confronter un public non lusitanien aux autos vicentins, en tant que premier spectateur-cible. Six événements de ce genre se sont tenus et ont fourni un indicateur de la manière dont le théâtre de Gil Vicente a été réceptionné par ce public élargi :

_ le Festival International d'Art Dramatique, au Théâtre-Hébertot, à Paris, le 22 juin 1955, avec la représentation de *La Barque de l'Enfer* par la troupe du Théâtre Dona Maria II.
_ le Festival International de Théâtre Universitaire à l'Exposition Internationale, à Bruxelles, en 1958, avec la représentation de *Trilogie des Barques*[954].
_ le Festival Théâtre des Nations, Théâtre de Lutèce, à Paris, le 9 septembre 1962, avec la représentation du *Monologue du Vacher*, par la compagnie du Teatro Moderno de Lisbonne.
_ le Festival Mondial du Théâtre Universitaire, à Nancy, le 3 mai 1965, avec la représentation de *Breve sumário da história de Deus*, par la troupe du Teatro dos Estudantes da Universidade[955].
_ le Festival Théâtre des Nations, à Paris, novembre 1967, avec la représentation de *Auto de São Martinho*, par la troupe du CITAC (Círculo de iniciação teatral da Academia de Coimbra)[956].
_ le 9° festival de Théâtre de Nancy, théâtre de la Pépinière, le 27 avril 1973, avec la représentation de *Para Onde Is*, par le Teatro da Comuna de Lisbonne.

Si les deux premières représentations sont effectuées en langue française, les autres le furent dans la langue d'origine de la pièce. Les enjeux de réception sont différents des deux premiers événements. Le texte traduit permet une compréhension immédiate des enjeux et de l'intrigue. Il faut prendre en considération que ces traductions ont été effectuées dans le but de

954 Aucune archive sur cet événement n'a été trouvée ou n'est consultable. De ce fait, il ne sera pas analysé en détails car les autos joués sont ceux traduits par Andrée Crabbé Rocha.

955 La seule archive consultable sur cet événement consiste en une simple feuille, présentant rapidement l'auto et la distribution des rôles. L'archive est consultable dans le recueil *Généralités sur le théâtre, Portugal. Documents d'actualité [Documents d'archives]*, 1963-1976, p. 29. Elle est disponible en consultation à la BNF, site Richelieu.

956 Dans le cadre de ces festivals internationaux ayant eu lieu à Paris, le Portugal ne fut convié que trois fois et présenta donc, à chaque invitation, un auto de Gil Vicente. La représentation de l'auto de *São Martinho* n'est recensé qu'au travers d'une fiche disponible dans les archives de la BNF. La date exacte de représentation durant ce festival n'est pas mentionnée. Les archives existantes et consultables du Festival des Nations ne fournissent pas davantage de précision.

ces représentations. Le public-cible est connu à l'avance. Le texte en langue française peut trouver des adjuvants en la présence des acteurs et des éléments scéniques. Si la traduction ne parvient pas à restituer un élément, ce vide pourra être comblé. La rencontre entre le texte de l'auto et le public moderne a comme point de jonction le travail du traducteur :

> Pour les traducteurs eux-mêmes, traduire est et reste de l'ordre du particulier, du cas d'espèce, de l'adaptation au coup par coup, texte par texte. Les « solutions » sont empiriques, rarement transposables, liées à la culture, à la sensibilité, à l'histoire individuelle du traducteur, à sa connaissance de l'auteur, au hasard des rencontres et des associations d'idées, des lectures dans la langue de départ, et plus encore dans celle d'arrivée[957].

Dans le cadre des festivals de théâtre, Gil Vicente représente le Portugal et tout un pan de son histoire[958] au sein d'une Europe en pleine mutation au XVI^e^ siècle[959]. De ce fait, son aura est associée à tout un pays et la dissociation entre le dramaturge et le Portugal paraît impossible. Le public est indissociable du ressort de l'écriture des autos. Il l'associe logiquement à l'expérience à laquelle il est rattaché. La finalité du sens donné à l'auto en sera modifiée. Le milieu socio-culturel, dans lequel Gil Vicente a généré son texte, avait pour acte initial un horizon d'attente qui ne correspond plus à celui de l'exhibition représenté par les festivals organisés en France. Manifesté par les compétences lisibles et interprétatives du texte édité, l'acte de création se révèle face à une production nouvelle et non prévue par l'auteur. Les différents enchâssements de l'écriture sont soumis à de nouvelles influences extra-textuelles, voire même intra-textuelles lors de certaines représentations :

> Il fallait au-delà de la recherche purement historique reconstruire une nouvelle lecture qui, toujours dans cette perspective serait le résultat de notre recherche collective : par là émergerait une nouvelle lumière, une nouvelle circulation de savoirs qui, à partir des confrontations entre l'ancien et le nouveau, nous offrirait un modèle singulier de transposition scénique[960].

---

957 Valérie de Daran, *« Traduit de l'allemand (Autriche) » étude d'un transfert littéraire*, *op. cit.*, p. 2.

958 « No mesmo ano em que Gil Vicente desapareceu da cena […] concluía-se assim um capítulo do nacionalismo da história portuguesa, política et literária, o capítulo do nacionalismo anti-romano », écrit Luciana Stegano Picchio, *História do Teatro Português*, Lisbonne, Portugalia Editora, 1969, p. 43.

959 « Todo o mundo medieval formava ainda um todo indissolúvel cultural, com uma cultura europeia unitária, fortemente influenciado pela igreja una e universal da confissão católico-romana. […] O Tempo Novo virá precisamente a introduzir,[…] uma consciencialização fortemente nacional e nacionalista », écrit Hendrik Houwens Post dans l'article « As obras de Gil Vicente como elo de transição entre o drama medieval e o teatro do renascimento », *Arquivos do Centro Cultural Português, vol. IX. Homenagem a Marcel Bataillon*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1975, p. 102.

960 Teresa Mota Demarcq, « Une Lecture de l'*Auto da Alma* de Gil Vicente. Prélude à une mise en scène », *Les Langues Néo-Latines*, *op. cit.*, p. 200.

La mise en scène s'effectue hors de la présence de l'auteur, selon les propres idées et conceptualisations d'un nouveau metteur en scène, qui met ses idées au services d'un autre public-cible. Ce public visé, qui ne connaît pas ou peu l'auteur[961], se confronte à ce jeu inédit des niveaux de lecture d'un univers qui lui est inconnu, dans lequel le je et le jeu de Gil Vicente se confondent dans un manque d'informations contextuelles. Réceptionnaire de l'œuvre théâtrale jouée à un degré personnel mais également politique, le miroir déformé, que représentait nombre d'autos de l'univers vicentin, ne correspond plus à la vision sociétale de l'audience. Les conséquences de l'acte joué, qui s'exprime dans l'immédiateté[962], peuvent entraîner une modification de la perception de la pièce, couplées au fait qu'elle ne se dissocie pas de la nation portugaise. Ces changements peuvent expliquer que l'horizon d'attente, qui sera généralement neutre suite à cette méconnaissance du texte vicentin, puisse ne pas déboucher sur une accentuation de l'intérêt fourni envers le théâtre portugais et son fondateur. D'autant plus que le sens donné s'effectue sans les clefs de lecture face à ce public néophyte. Le spectateur va obligatoirement effectuer une interprétation de l'auto qu'il aura vu. Par ce fait, les conclusions tirées vont fournir un terreau réflexif qui aboutira à une interprétation ne prenant pas en considération la globalité de la pièce de théâtre :

> Tous les types d'interprétation sont intentionnels, bien que ce fait ne dise rien sur la nature de l'agent de l'intention, sur les preuves à consulter, sur la nature à suivre. *L'intentionnalisme n'est pas une méthode interprétative mais un fait sur l'interprétation, et un fait affirmé à un niveau si général qu'il laisse toutes les questions interprétatives empiriques (les seules véritables questions interprétatives) ouvertes*[963].

Les autos vus par le public ne possèdent pas les mêmes jeux d'équivalence et d'équivoque que certaines pièces vicentines, nécessitant des compétences particulières, afin de pouvoir les comprendre dans leur ensemble, comme *Pranto de Maria Parda* ou *Auto da Feira*. Si *Moralité de la Barque du Purgatoire* et *Moralité de la Barque de la Gloire*, qui composent les deux derniers volets du triptyque de *Trilogie des Barques*, ne possèdent pas matière à provoquer le rire ou à choquer, il est possible d'affirmer que les ressorts comiques

961 Les festivals étant ouverts à tous les types d'audience, le public lusophone n'était pas spécialement ciblé par les organisateurs, bien qu'il soit logique qu'il en constitue une bonne partie des spectateurs dans leurs prévisions.

962 Contrairement à la lecture réflexive des traductions qui permet de mieux appréhender l'œuvre et de la resituer plus aisément, afin d'en comprendre les mécanismes et les ressorts de lecture de l'écriture car : « probablement, une simple traduction n'arrivera jamais à rendre la pittoresque expressivité, l'audace et la poésie de son œuvre ». Conférer la préface de *Trilogie des Barques*. Trad. Andrée Crabbé Rocha, *op. cit.*, p. V.

963 Stanley Fish, *Quand lire c'est faire, l'autorité des communautés interprétatives*, *op. cit.*, p. 103.

présents dans le premier auto aient pu atteindre leurs objectifs. Cet auto est représenté dans les deux festivals. Du fait du changement de traducteurs, les textes varient légèrement. Toutefois, le jeu scénique et le vocabulaire utilisé, comme lors de la rencontre entre le Diable et Joane, permet au rire d'exister[964]. Le contraste langagier entre l'acteur et le quotidien du spectateur met en place un décalage grotesque et absurde, dans lequel le public, spectateur impuissant, se plaît à être choqué. En choisissant de présenter une version en adéquation avec la langue de son public, le metteur en scène permet ainsi de faire revivre un texte dans un contexte culturel ciblé, entraînant *de facto* une découverte de nouveaux horizons d'attente :

> L'impossibilité de comprendre les mots du texte pourrait jouer comme un masque, « étrangéiser » la représentation et permettre d'en aborder intrinsèquement les éléments visuels et sonores : décors, éclairages et couleurs, costumes, jeu de l'acteur – interprétation du personnage, profération et gestuelle – sons, rythme, émotion produite,… La critique française des années 50 n'en est pas là, surtout devant des œuvres inconnues[965].

Gil Vicente n'a résisté qu'un temps avant de revenir dans sa langue d'origine auprès des spectateurs. L'avantage de jouer le texte en français permet une meilleure intégration du spectateur dans le monde représenté par le dramaturge. Il n'a nul besoin de recourir à la lecture ou à l'audio de la traduction en même temps que le déroulé de la pièce. L'immersion lui permet de mieux s'approprier l'élément théâtral. Si conserver la langue de Gil Vicente favorise une plus fidèle reproduction de l'auto, il manquera la substance textuelle et toutes les nuances qu'elle peut apporter. Les stratégies de fonctionnement de la pièce de théâtre nécessitent une logique visuelle et rythmique, afin que l'articulation entre le discours et le déploiement des sens réussisse à concorder. La représentation scénique permet d'instaurer une didactique de l'interprétation et d'aiguiller le public :

> People, objects and events need to be monitored for clues to comprehension. […] In the diagram, the « situational knowledge » box represents a virtual store comprising all accessible local knowledge which may be activated by the interpreter […]. In the absence of clear evidence that hearers do *not* in any circumstances use any one of these sources to interpret discourse, the potentially useful input would seem to be abundant, and probably, in most circumstances, redundant[966].

964 Passages situé pages 21-22 de la traduction de *La Barque de l'Enfer* par Claude-Henri Frèches, *op. cit.*, et pages 10-11 de *Moralité de la Barque de l'Enfer* par Andrée Crabbé Rocha, *op.cit.*

965 Odette Aslan, *Paris capitale mondiale du théâtre*, Paris, CNRS Éditions, 2009, p. 121.

966 Robin Setton, *Simultaneous Interpretation*, vol. 28, Amsterdam/Philadephia, John Benjamin Publishing Company, 1999, p. 73.

Cependant c'est l'écriture qui est prépondérante chez le dramaturge portugais. Le texte fournit la principale source de compréhension de l'œuvre. La mise en scène ne peut pas être tributaire de l'ensemble de l'intelligibilité de l'auto, mais elle permet de pallier certains problèmes d'équivalence laissés par la traduction. D'autant plus que le texte vicentin est peu explicite sur les mouvements scéniques, dû au manque de didascalies dans certains autos. C'est au metteur en scène qu'incombe la liberté de fournir ces ajouts supplémentaires, visuels et sonores, afin de compléter la vision qu'il a de l'œuvre. Dans les représentations contemporaines de Gil Vicente, les décors permettent d'atténuer le choc historique et culturel que peuvent véhiculer certains autos :

> Si vous transposiez dans la France d'aujourd'hui certaines des situations que vous trouvez dans Gil Vicente, tout le monde se voilerait la face et se dirait : « c'est pas possible ! ». C'est bien pire que les *Guignols de l'Info* par exemple. Prenons l'exemple de *Auto da* Feira, Rome, la ville du pape, est une putain. Imaginez dire cela aujourd'hui. Cette satire est énorme et d'une violence extrême et n'a pas de limite sauf en ce qui concerne le roi et la famille royale. Il ne faut pas y toucher ! Mais tout le reste y passe[967].

Ce problème d'adaptation est récurrent. Jouer un auto dans sa langue originale permet de conserver l'authenticité du texte. Cependant, dépourvu d'explications sur l'ensemble des éléments scéniques et théâtraux[968], les éléments sensoriels ne sont pas forcément identiques à ceux du XV^e^ et du XVI^e^ siècle. L'équipe technique ajoute un surplus de sens qui sera différent selon les choix effectués. De ce fait, il paraît plus approprié de jouer Gil Vicente dans la langue du public, afin que le processus d'immédiateté se réalise et que l'immersion soit spontanée, tout comme l'interaction. C'est un travail de recherche et de création qui attend ceux qui souhaitent jouer sur les planches les autos vicentins :

> Une question très importante qui nous a guidés dès cette première approche a été comment articuler les multiples couches de sens lorsqu'on quitterait le travail autour de la table pour mettre le texte en mouvement dans l'espace. […] En 1993, il s'agissait de remettre des silences, des gestes, des intentions là où les mots de l'auteur permettaient des suspensions, créatrices de nouveaux plans de sens[969].

967 Paul Teyssier, Conférence *Le théâtre au temps de Gil Vicente*, *op. cit.*

968 D'autant plus qu'au temps de Gil Vicente, le lieu de représentation était en concordance avec l'auto joué : « Na verdade, Gil Vicente fez representar os seus autos em hospitais, igrejas, capelas, na câmara da rainha doente, nos paços do rei, ora nesta cidade, ora naquela vila, ora num convento ora noutro. Adaptava-se ao público e ao lugar onde então este se encontrava » explique Mário Martins dans *Teatro quinhentista nas naus da Índia*, Lisbonne, Brotéria, 1973, p. 9.

969 Teresa Mota Demarcq, « Une Lecture de l'*Auto da Alma* de Gil Vicente. Prélude à une mise en scène », *Les Langues Néo-Latines*, *op. cit.*, p. 199-200.

Certes les tenants et aboutissants ne peuvent être tous reproduits, mais ils permettent de matérialiser et d'accorder en un seul composant le texte joué. Dans ce type de pièce de théâtre, les éléments visuels et sonores sont plus des adjuvants que des faiseurs de sens. Ils favorisent l'immersion et sont des indications. Ils ne peuvent suffire à véhiculer le pacte tacite entre l'auteur et son public :

> L'acteur, dès qu'il entre en scène, est caractérisé par son vêtement qui manifeste ce qu'il est ou ce qu'il prétend être. La scène est un lieu où se croisent code social et convention théâtrale que le spectateur est supposé déchiffrer s'il appartient à l'univers de ce code et de ces conventions[970].

Cet univers dans lequel l'auto est reçu s'intègre au sein d'une multitude d'autres représentations. Gil Vicente est à l'honneur, en étant choisi pour incarner le Portugal. Toutefois ce pays sera moins mis en avant que d'autres nations ayant un plus grand rayonnement, comme l'Angleterre, ou possédant un lien fort avec le théâtre dans l'imaginaire collectif, comme la Grèce. Le cadre que représentent les festivals, dans lesquels le dramaturge portugais est présenté pour la première fois en France, s'inscrit dans une programmation éclectique. Les pays européens y sont sélectionnés en majorité. Les pièces jouées sur scène appartiennent tant au patrimoine littéraire (*Hécube* d'Euripide) qu'à l'histoire théâtrale contemporaine (*The plough and the stars* de Sean O'Casey). Les festivals Théâtre des Nations ne mettent pas en avant de thème ou de ligne directrice. Chaque pays vient avec ses propres choix. La veine théâtrale portugaise n'a jamais été constante. Au vu de l'importance de Gil Vicente dans l'histoire du pays, il fait sens de le proposer à chaque édition.

En ce qui concerne la représentation de *La Barque de l'Enfer*, une seule archive[971] détaille la prestation effectuée par la troupe du théâtre de Dona Maria II. Il s'agit de l'ouvrage *Festival International d'Art Dramatique*[972]. A.-M Julien, directeur général du théâtre, explique avoir réuni 21 nations dans le but de « contribuer à une meilleure compréhension des différentes cultures nationales, c'est-à-dire servir, modestement mais efficacement, au rapprochement des peuples »[973]. L'événement réunit environ 96 000 spectateurs et fut un succès. Les représentations avaient lieu dans deux théâtres. La troupe portugaise joua dans la

970 Maria José Palla, *Le corps et le vêtement : mythes, rituels et saisons. Étude lexicale de la mise en scène de l'habit et de la parure dans Gil Vicente*, Lisbonne, Centro de História da Cultura, 2013, p. 13.

971 La représentation fut documentée à la radio et dans des hebdomadaires, mais aucune archive à ce sujet n'a été retrouvée. Tout comme il n'existe plus aucune trace des conférences tenues par la troupe portugaise exceptée la date à laquelle elles se sont déroulées.

972 Ouvrage collectif, *Festival International d'Art Dramatique*, tome I et tome II, Paris, Willy Fisher, 1955.

973 *Ibidem*.

plus petite des deux (630 sièges pour le Théâtre-Hébertot contre 1500 sièges pour le théâtre Sarah Bernhardt). Dirigée par Amélia Rey Colaço et Manuel Robles Monteiro, presque inconnue en dehors de son pays, la troupe Dona Maria II, issue du théâtre lisboète du même nom, a réussi « à rendre vigueur et nouveauté aux chefs-d'œuvre du théâtre portugais classique (en particulier aux "Autos" de Gil Vicente), et à la poésie, par des séries de conférence et récital »[974]. Ces deux artistes sont parvenus à ranimer le monde du théâtre portugais, en alternant entre répertoire national et international, tout en essayant de donner un nouveau souffle à la production théâtrale avec leur mouvement « Teatro Jovem » :

> Évoquer le Teatro Nacional de São Carlos (TNSC) et le Teatro Nacional D. Maria II (TNDM II), les deux scènes nationales situées à Lisbonne et emblématiques tant d'une centralité géographique que culturelle, c'est questionner quelques aspects du processus de construction du caractère national de ces espaces souvent vus comme représentatifs des choix de l'État quant à l'art lyrique (TNSC) et l'art dramatique (TNDM II). Pour l'un comme pour l'autre, il faut remonter loin dans le temps pour en comprendre les connections structurelles. Ainsi le premier est-il porteur d'une histoire de ramifications de longue durée sur le système de communication entre l'opéra et la société portugaise qu'il faut revenir à l'époque de Gil Vicente pour en saisir les particularités : le fondamentalisme religieux a définitivement éliminé un théâtre de cour en langue portugaise[975].

Les acteurs de la troupe venue à Paris figurent parmi les plus célèbres artistes portugais. C'est le cas pour Raul de Carvalho, homme de théâtre et de cinéma, ou pour Erico Braga (décoré de la Légion d'honneur), ou encore Luz Veloso. C'est tout le prestige du théâtre portugais qui s'exporte dans un nouveau pays le temps de la représentation[976].

Ce sont quelques années avant la première importante vague d'immigration que le théâtre portugais intéresse l'univers de ce genre littéraire et tente sa première percée internationale en France. La troupe Dona Maria II effectua deux représentations. La première fut *Tá Mar* d'Alfredo Cortez (pièce de 1936 qui reçut le prix Gil Vicente). La seconde est l'auto de Gil Vicente. Ce dernier est officiellement présenté dans les programmes comme « le créateur du Théâtre portugais au XVI^e^ siècle »[977]. I. S. Révah signe la présentation de ce

974 *Ibidem*.

975 Graça Dos Santos, « Introduction », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 272, 2016, url : https://sht.asso.fr/introduction/.

976 La réputation des troupes de théâtre restaient constantes car « les comédiens qui ont débuté leurs carrières dans les années 70 restaient liés aux troupes de théâtre par des contrats "à vie" », garantissant une certaine stabilité pour la compagnie à laquelle ils étaient rattachés. Se reporter à l'ouvrage de Vera Borges, *Les comédiens et les troupes de théâtre au Portugal. Trajectoires professionnelles et marché du travail*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 9.

977 Ouvrage collectif, *Festival International d'Art Dramatique*, *op. cit.*, s/p.

spectacle par le biais d'une biographie assez complète de Gil Vicente, retraçant la vie et les autos écrits par le dramaturge, ainsi que par l'explication de l'auto joué et du déroulé de son intrigue. Il n'est pas possible de savoir quel impact eut la représentation de Gil Vicente, ni quelles en furent les répercussions sur l'audience. Néanmoins, il apparaît que c'est la pièce d'Alfredo Cortez qui retint davantage les faveurs du public. En effet les extraits des articles de *O Século* par Cristovam Aires, du *Colonia* par Armando Ferreira, et du *Diário de Lisboa* par Norberto Lopes, mettent en avant la direction artistique et les décors[978] de *Tá Mar* :

> Mais do que Gil Vicente, ao comentar assuntos e caracteres que naturalmente se perderam na mutação de ambientes – a diferença que há entre a França e Portugal – Cortez triunfou de uma forma decisiva […].
> O público, constituído pela colónia portuguesa e pelo « tout Paris », prestou grande acolhimento à representação de Portugal, anotando, em especial, a sinceridade e o realismo da representação e, da « mise-en-scène »[979].

Si l'archive consultée expose en détail Gil Vicente et son auto, il n'en est pas de même pour la pièce de Cortez. Aucune présentation n'est faite de cet auteur et la pièce est sommairement expliquée. À la différence de *La Barque de l'Enfer*, un passage traduit de la pièce est fourni. Dans celui-ci une mère (Ti Augusta) et sa fille (Maria Bem) dialoguent d'un problème conjugal. Le succès de cette pièce contemporaine, par rapport à celle de Gil Vicente, a plusieurs explications. Tout d'abord, la pièce contemporaine suscite davantage d'intérêt qu'un auto qui rend hommage au passé glorieux du Portugal. De plus, la pièce d'Alfredo Cortez réussit à faire ce que Gil Vicente effectuait en son temps. Par le choix de la mise en scène, le public se laisse emporter par la contamination du réel suscité par l'imaginaire de la pièce. Le public contemporain réagit favorablement à cette histoire de pêcheurs, qui vivant près de l'océan, renvoie à un sentiment de liberté tout en restant victimes des tourments que rencontre chaque être humain[980].

---

978 *Iibidem*. Mettant en avant la vie des pécheurs de Nazaré, petite ville sur le littoral portugais, et leur difficile quotidien entre la pêche, les tempêtes et les histoires humaines, les décors utilisés n'appartiennent pas à l'univers du théâtre, ils « ont été acheté d'occasion dans une boutique de Nazaré et portent encore les traces d'usure des familiers des mariniers et des poissonnières ».

979 Noberto Lopes, « Subiu 18 vezes o pano de teatro de Paris onde ontem se apresentou a companhia do Nacional », *Diário de Lisboa*, Lisbonne, le 22 juin 1955, p. 9, url : http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=06524.062.14513#!9. L'édition du lendemain ne fait aucune mention du festival et fait l'impasse sur l'impact qu'eut pu obtenir la représentation de l'auto vicentin.

980 À en juger par les archives publicitaires de l'époque, le Portugal faisait partie des nouvelles destinations pour les vacanciers. Les affiches vantaient les mérites d'un endroit paradisiaque dans lequel les plages et la ruralité authentique des habitantes renvoient à un onirisme bucolique.

L'empreinte mineure laissée par les représentations en langue française de Gil Vicente met en évidence un problème dans le cadre de la réception théâtrale du dramaturge : le manque de contextualisation. Au lieu d'apparaître dans le macrocosme théâtral, le Plaute portugais se retrouve isolé dans ces festivals. En étudiant l'aspect international de ces rencontres, il aurait été pertinent de tenter de montrer l'harmonisation du théâtre européen et des transferts culturels, en fournissant un fil directeur lors de chaque saison. Ainsi Gil Vicente aurait pu obtenir l'attention qu'il mérite dans l'histoire littéraire :

> Un autre embranchement – s'il fallait dresser toute la carte de l'expression théâtrale de l'inquiétude européenne – irait de Gil Vicente à Shakespeare, de Gil Vicente à Molière à travers Lope et Calderon, en descendant et en remontant l'échelle des grands noms du théâtre selon le cours de nos lectures et les différences de nos regards, tel ces flèches lumineuses que l'on emploie au cinéma pour rendre évidente la courbe des raids aériens. Pourvu que le point de départ soit toujours Gil Vicente. En effet, il commande le réseau des lignes qui amènent chez l'homme moderne la substance même du comique. […] L'œuvre de Gil Vicente se présente comme l'embouchure du Moyen-Âge et de la Renaissance, avec les plus savoureuses alternatives d'évasion d'un âge sur l'autre[981].

Gil Vicente demeure isolé. De plus, il est représenté par son pays et non pas sous le prisme d'un théâtre universel et européen, ou par les thèmes et les sujets qui se retrouvent dans les autos. Il est cantonné à être l'auteur du pays le plus à l'ouest de l'Europe et dont le théâtre est situé entre deux périodes historiques[982], le Moyen-Âge et la Renaissance, qui sont distinctes dans l'imaginaire collectif. Les vicentistes et spécialistes de l'histoire du théâtre mettent régulièrement en avant ce lien culturel entre Gil Vicente et l'Europe. Les personnages issus du théâtre vicentins sont des types, issus d'une tradition comique européenne et non propre au Portugal, même si certains personnages sont inspirés de sujets du royaume :

> Il nous reste à savoir si le théâtre de Gil Vicente utilise ce tissu « commun » sur lequel se fondera le théâtre de la Renaissance européenne […]. Je tiens à souligner d'emblée que, à mes yeux, l'œuvre du dramaturge portugais s'inscrit à part entière dans l'idéologie de l'humanisme et de la Renaissance, qui s'est affirmé en Europe entre le XV^{e} et le XV^{e} siècles et que le Portugal, aire latérale, n'est pas resté, comme cela s'est produit parfois, en marge de la pensée européenne[983].

981 Vitorino Nemésio, « La forêt d'illusions : Gil Vicente annonce Molière », *Études portugaises. Gil Vicente,Herculano, Antero de Quental. Le symbolisme*, *op. cit.*, p. 6-7.

982 Sur le sujet du siècle de Gil Vicente, Vitorino Nemésio, dans « La forêt d'illusions : Gil Vicente annonce Molière », *Études portugaises. Gil Vicente, Herculano, Antero de Quental. Le symbolisme*, *op. cit.*, p. 7-8, reprend les hypothèses d'Aubrey Bell, qui émet l'idée que Gil Vicente a inspiré une partie du théâtre européen mais a sombré dans l'oubli car il était trop précurseur sur son temps.

983 Ugo Serani, « Gil Vicente ou la *Commedia dell'arte* au service de la cour », in *Théâtre de cour, théâtre de ville, théâtre de rue. Actes du colloque international, 26-27-28 novembre 1998, Maison de la Recherche, Université de Lille 3 et Villa Mont-Noir*, *op. cit.*, p. 60.

Lors de la première apparition au Festival Théâtre des Nations en 1962, la représentation en langue portugaise de Gil Vicente n'aura des répercussions qu'uniquement sur l'assemblée venue voir l'auto. Noyé dans la programmation[984], le passage de la compagnie du Teatro Moderno de Lisbonne ne retint pas l'attention autour d'elle :

> **Le théâtre moderne de Lisbonne** veut faire connaître le premier texte du Portugais Gil Vicente écrit en 1502, *Le Monologue du vacher*, et une pièce espagnole moderne, *O Tinteiro* (*L'Encrier*) de Carlos Muñiz, une satire de la bureaucratie où l'employé Crock est aux prises avec des robots cracheurs d'encre. Monté par Rogério Paulo, *O Tinteiro* a été joué avec ferveur au Portugal. Cette courageuse petite troupe de comédiens sans moyens ne peut se produire dans son pays que dans des cinémas entre deux séances et n'utilise donc presque pas de décors. Ils sont venus à Paris en autobus. Le spectacle passe quasi inaperçu. Plus s'accroît le nombre des spectacles et plus décroît l'attention accordée par la presse à de jeunes troupes ou à des spectacles considérés comme mineurs[985]

La sobriété des décors dont est coutumière cette troupe de théâtre va de pair avec le choix de représenter le premier auto joué par Gil Vicente. *Le Monologue du vacher*, mis en scène par Rogério Paulo, est interprété en première partie par Ruy de Carvalho, au théâtre de Lutèce. Ce choix est avant tout symbolique[986]. Si la salle est comble, elle est composée majoritairement de lusitaniens demeurant à Paris[987]. La représentation de l'auto dans sa langue d'origine n'a pas su convaincre un public néophyte du théâtre ibérique de s'intéresser à cette représentation, malgré les moyens mis en place, afin de pallier cet écueil idiomatique :

> Lors de chaque saison, on recrute sur audition des speakers de radio bilingues ou des comédies, qui, sans jouer les situations (le jeu étant réservé à la scène), savent suggérer le changement de personnage d'une réplique à l'autre tout en conservant à la fois un certain tonus et un ton confidentiel. Chaque scène d'une œuvre dramatique est traduite intégralement, le spectateur choisissant de suivre ou non en continu[988].

C'est dans ce nouveau schéma qu'intervient la réception de Gil Vicente. Sur les deux éditions du Festival Théâtre des Nations durant lesquels les autos sont joués, le dramaturge ne parvient pas à susciter d'intérêt particulier pour le public, concluant à un nouvel échec de la réception.

---

984 Au total, 41 spectacles sont joués. Représentés par 23 nations, ils sont répartis sur trois scènes.
985 Odette Aslan, *Paris capitale mondiale du théâtre*, *op. cit.*, p. 179.
986 Se référer à l'article paru le 5 avril 1962 dans le *Diário Popular*.
987 Se référer à l'article paru le 10 avril 1962 dans le *Diário de Noticias*.
988 Odette Aslan, *Paris capitale mondiale du théâtre*, *op. cit.*, p. 122.

Les dernières opportunités théâtrales, pour permettre à Gil Vicente de réussir à pénétrer dans l'espace littéraire en France, se déroulent lors des deux festivals ayant eu lieu à Nancy. Contrairement à ceux de Paris, ces festivals fonctionnent par thème. Les événements organisés veulent faire du théâtre un lieu de contestation :

> Le Festival de Nancy se veut d'abord rebelle et expérimental. […] Ici, dans le travail des troupes étudiantes puis professionnelles, le public découvre *un déroutant jeune théâtre*, qui se dresse contre les formes institutionnelles de sa propre culture, un théâtre en rupture dans le contexte de l'effervescence qui précède Mai 1968[989].

Une aire différente s'ouvre pour le théâtre vicentin. Il se trouve doté d'un nouvel horizon d'attente et se politise dans le contexte du XX[e] siècle. La finalité de l'œuvre est modifiée. Ce processus était déjà employé sous la dictature de Salazar par la troupe qui fut invitée lors du festival de 1973 :

> João Mota crée la troupe des Bonecreiros en 1971 puis celle de la Comuna en 1972, année de la fondation du Teatro da Cornucópia par Luís Miguel Cintra et Jorge Silva Melo. Marqué par la pensée marxiste, leur travail annonce puis accompagne les bouleversements révolutionnaires. Leurs premiers spectacles, fondés sur un répertoire classique jugé inoffensif par la censure, visent ainsi à critiquer le régime dictatorial. C'est le cas du montage de pièces de Gil Vicente, intitulé *Para onde is ?* (*Où allez-vous ?*) et présenté par João Mota en 1972, ainsi que du *Misanthrope* de Molière et du montage formé par *L'Île des Esclaves* et *Le Legs* de Marivaux, deux spectacles du Teatro da Cornucópia joués en 1973 et en mars 1974, quelques semaines avant la Révolution[990].

La pièce jouée est une reprise de deux extraits de deux autos divisés en deux tableaux. La première partie s'inspire de *Auto da alma* et la seconde de *Barca do Inferno*. Le texte vicentin a été dénaturé de sa fonction originelle, afin de servir le but du metteur en scène. Le dramaturge sort de cette position figée dans laquelle il est situé et paraissait intouchable, afin de permettre d'élever une autre voix. Considéré comme un auteur proche du peuple et appartenant au patrimoine portugais, le régime en place a laissé faire cette nouvelle appropriation du texte. De connivence avec la pensée de l'auteur-metteur en scène, le sous-texte permet un jeu de compréhension à plusieurs niveaux, comme le furent les autos au temps de Gil Vicente. Cette forme insolite de présenter Gil Vicente permet de favoriser de

989 *Ibid.*., p. 261-263.

990 Marie-Amélie Robilliard, « Le théâtre portugais et la Révolution des Œillets (1968-1978) : de l'euphorie au désenchantement ? », *Annales historiques de la Révolution française*, *op. cit.*, p. 199.

nouveaux champs de réception dans un contexte qui est résolument différent de celui de la cour du XVI[e] siècle :

> Les effets structuraux […] à la faveur de l'ignorance, rendent possibles toutes les transformations et les déformations créées à des usages stratégiques des textes et des auteurs, peuvent s'exercer en dehors de toute intervention manipulatrice. Les différences sont si grandes entre les traditions historiques […] que l'application à un produit culturel étranger des catégories de perception et d'appréciation acquises à travers l'expérience d'un champ national peut créer des oppositions fictives entre des choses semblables et de fausses ressemblances entre des choses différentes[991].

En agissant de la sorte, João Mota fait perdurer le travail de Gil Vicente en lui offrant une résonance contemporaine. La lecture qu'il effectue à travers ses autos lui permet de partager ses idéaux. Le texte devient autre et il le façonne en fonction du résultat qu'il souhaite obtenir :

> La lecture littéraire, ainsi définie comme un échange, contribue à l'élaboration active de la propre vie culturelle et émotionnelle du lecteur, tandis que celui-ci dépasse évidemment le respect de l'œuvre pour y inscrire sa lecture personnelle, souvent étrange et étrangère, parfois en phase avec les propositions de l'œuvre, en réalité, toujours libre et nomade[992].

Cette nouvelle proposition de lecture réintègre l'univers fictionnel vicentin dans un nouvel imaginaire. Le metteur en scène s'approprie le texte et en modifie sa didactique, tout en gardant les éléments d'écriture qu'il souhaite conserver : « Il existe une réalité objective du texte, à l'origine des lectures que l'on produit et que l'on peut décrire au moins partiellement. Si le texte a une valeur, c'est d'abord en tant qu'autre »[993]. Afin d'intégrer les deux tableaux dans un seul élément, João Mota opte pour le mélange des époques. Si le décor est identique à la représentation de l'époque portugaise de Gil Vicente, le jeu scénique et les éléments qui le composent appartiennent à une ère plus moderne. Ainsi le diable utilise une poubelle, Brisida Vaz (*Barca do Inferno*) est dans un fauteuil d'infirme, etc. Ce mélange des époques n'est pas si éloigné d'une certaine continuité de la construction présente dans certains autos du théâtre vicentin, et des visions qu'il est possible d'avoir à ce sujet :

991 Pierre Bourdieu, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », *RZLG*, n° 14, 1990, p. 5-6.
992 Marie-José Fourtanier, Catherine Mazauric, « Présentation », in *Le texte du lecteur*, *op. cit.*, p. 23.
993 Vincent Jouve, « Du miroir au mirage », in *Le texte du lecteur*, *op. cit.*, p. 59.

> En inscrivant son œuvre dans ce triple héritage [représentations liturgiques, théâtre de Cour et tradition du spectacle populaire], Gil Vicente contribua à dessiner une dramaturgie multiple qui mêle le profane et le sacré, le tragique et le trivial, utilise les allégories non sans une certaine ironie et s'inscrit profondément dans son temps en proposant une vision acerbe et critique de la société portugaise contemporaine. Autant de caractéristiques que l'on retrouvera dans le développement du théâtre populaire au Portugal[994].

Toutefois la valeur de ce nouveau genre théâtral est effectuée envers un public qui comprend l'actualité portugaise. Jouée dans sa langue de conception, la visée de la pièce peut échapper au public présent lors de ce festival. Le tire *Onde is ?* se réfère à cette volonté d'échapper au joug du régime. L'innocence du citoyen (dans le premier tableau, allégorie de l'âme) est anéantie par la politique salazariste qui condamne toute la population (les personnes qui se présentent devant la barque). João Mota établit une inversion des personnages : Brisida Vaz, vaniteuse et arrivant avec ses malles dans l'auto de 1517, est ici une femme infirme qui tente de survivre face à l'assujettissement dont elle est victime. Le discours prend une autre tournure. Lorsque chez Gil Vicente, Brisida refuse d'entrer, car elle se considère trop bien pour la barque : « Nom é 'ssa barca que eu cato »[995], ici la supplique d'une personne infirme qui ne peut contrôler son destin, montre le côté implacable des actions politiques se déroulant au Portugal. La mise en scène et le jeu des acteurs prend une dimension fondamentale dans la réécriture et la réinterprétation de ces deux autos :

> Input from a Speaker […] The interpretation of non-verbal signs from Speaker involves the integration of images, as well as affect and instinct, with conceptual and propositional representations; to simplify, this complex process is shown in the diagram as a channel feeding directly into the Executive where all input to the SI (Simultaneous Interpretation) act converges for selection and commands to the production system[996].

À la manière dont les acteurs interprètent leurs rôles, le spectateur prend conscience de la tournure générale de la représentation[997]. Le rire n'est plus de rigueur et ce sont tous les éléments scéniques qui permettent de dériver le sens du texte, tout en conservant les passages

994 Simon Berjeaut, *Le théâtre de Revista : un phénomène culturel portugais*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 23.

995 Paul Teyssier traduit le vers 486 par : « Cette barque n'est pas pour moi », dans *La Barque de l'Enfer*, *op. cit.*, p. 78.

996 Robin Setton, *Simultaneous Interpretation*, *op. cit.*, p. 72-73.

997 Le rôle de l'acteur revêt une forme particulière dans le théâtre de Gil Vicente car c'est avec lui que commence la professionnalisation de ce métier. La manière de jouer et d'interpréter le texte sur les planches est soumise à la direction artistique préparée en amont par le dramaturge : « surgen ante nosotros tanto un nuevo autor como un actor que no sólo explican las posteriores prácticas escénicas, sino que constituyen el comienzo de la profesión. Gil Vicente no es un poeta sino un dramaturgo en constante desarollo, con plena conciencia de que sus obras se escriben para ser representadas » indique Tatiana Jordá Fabra, « Actores y técnicas de representación en tiempos vicentinos », in *Compêndio de Gil Vicente*, *op. cit.*, p. 465-466.

écrits qui constituent le montage final de *Onde is ?*. L'ordre théâtral de *Copilaçam* n'est pas établi au point qu'il est impossible de s'approprier l'œuvre et de l'adapter à un contexte contemporain. Il est possible de fusionner des autos vicentins et d'offrir une cohérence dramatique à la nouvelle intrigue qui en jaillit. Une multiplicité de variantes est envisageable. Ainsi ces modifications au sein de l'œuvre de Gil Vicente peuvent offrir une nouvelle lecture, tout en conservant des formes d'écriture et en les assemblant dans un nouveau schéma. Cette disposition à modifier le texte, à l'établir en tant qu'autre, favorise une multitude d'interprétations. Il s'agit ensuite de permettre au public de comprendre le projet et d'extraire le but de cette démarche :

> An interpreter does not have access to the Speaker's 'conceptualiser', communicative intentions, or even his sentence plan. To form successive sentences fluently, she must approximate to projected meaning as she goes, by using generic terms and simple presuppositions, and in so doing inevitably introduces or loses layers of meaning. […] The nature of SI therefore requires constant on-line compensation: interpreters must augment and complete referents which have been approximated to, or meanings which have come too late for ideal integration[998].

Les interprétations structurelles du texte sont mises à jour et observent un nouveau schéma historique et sociologique. Ce schéma se limite à une époque, à un lieu et à un contexte particulier. Les revendications exercées par le travail de João Mota ne vont pas avoir le même impact dans le cadre d'une représentation en France. Il n'aura pas d'effet supplémentaire sur ce que l'opinion publique connaissait ou pouvait supposer sur le régime politique au Portugal.

Si les différents festivals de théâtre ont mis en avant une variété de moyens d'aborder Gil Vicente, il en résulte que la réception de ce dramaturge reste limitée. Les médias ne lui ont offert une tribune que lors de certaines représentations. Le cas de Gil Vicente pose le problème entre le succès d'un auteur et le rôle des médias. Le capital symbolique et à la place peu favorisée du dramaturge, à l'intérieur du champ littéraire, fournissent là un exemple pour illustrer le rapport entre l'attention des médias et l'attention du public.

998 Robin Setton, *Simultaneous Interpretation*, *op. cit.*, p. 235.

II.3 Retombées et présences médiatiques

Au vu de l'importance des festivals, les représentations de Gil Vicente ont été médiatisées. Les autos joués s'inscrivent dans l'actualité théâtrale, d'où leur référencement. Ainsi *Le Triomphe de l'hiver* mise en scène par Luís Miguel Cintra bénéficie d'un article dans la revue *Télérama* du 1er novembre 1995[999]. Le journal *Libération* a également traité cet événement. Le journaliste René Solis explique ce que représente Gil Vicente :

> Le théâtre de Gil Vicente est passionnant du point de vue de l'histoire du théâtre : nourri de l'époque qui précède celle des mystères religieux et des farces de foires il introduit des personnages, des intrigues et des thèmes sérieux mais profanes. Il est tout aussi passionnant du point de vue de l'histoire du Portugal: Gil Vicente est contemporain des débuts du déclin portugais. […] Gil Vicente témoigne déjà de la nostalgie d'un âge d'or, un thème que le Portugal ressasse avec délice depuis ces temps lointains[1000].

Le rôle de Gil Vicente est prépondérant dans l'histoire du théâtre portugais, mais le problème majeur est souligné lorsque René Solis écrit : « Il n'est pas sûr cependant que la poésie naïve du spectacle, avec ses danses et ses chansons, touche autant les spectateurs français que les portugais »[1001]. Si Gil Vicente possède les éléments textuels et la matière à fasciner le monde littéraire, il ne correspond pas aux exigences et aux attentes du public français, peu habitué à ce type de représentations, détonant avec un théâtre aux formes plus classiques.

La presse écrite francophone ne s'est intéressée à Gil Vicente que ponctuellement. Ce fut le cas lors des festivals. C'est le manque de surprises dans les propositions du théâtre portugais qui est mis en avant. Il n'a pas réussi à surpasser d'autres nations par les choix proposés. Lors du festival de 1962, André Camp souligne que :

> Les acteurs portugais du Teatro Moderno de Lisbonne ont fait, quand même, une excellente entrée sur la « petite scène » du Théâtre des Nations. Ils ont voulu lier le passé au présent en ressuscitant un monologue portugais de Gil Vicente. […] Du *Monologue du Vacher*, créé par Gil Vicente lui-même le 8 juin 1502 pour célébrer la naissance du prince Dom Joao, futur Jean III du Portugal, il n'y a pas grand-chose à dire. Sinon qu'il constitue un document poétique et naïf, aux savoureuses intonations, sur les origines d'un art qui devait, par la suite, susciter tant de chefs d'œuvre[1002].

999 url : http://inatheque.ina.fr/doc/ECRIT/DE_1-19950111/telerama-du-14-au-20-janvier-1995?rang=2.
1000René Solis, « Vicente, un souffle d'air frais. "Triunfo do Inverno" », publié le 10 janvier 1995. url : https://www.liberation.fr/culture/1995/01/10/vicente-un-souffle-d-air-frais-triunfo-do-inverno_120457/.
1001*Ibidem*.
1002André Camp, « Compte-rendu », *Rédaction centrale des missions extérieures*, 11 avril 1962.

De son côté, le communiqué du Théâtre des Nations diffusé le 8 avril 1962 sur France I & France III parle d'« une pièce classique commune au répertoire ibérico-portugais ». En adéquation avec ce que renvoie la culture portugaise et sa place durant ce festival, les rédactions sont similaires aux réactions du public. Dans la presse francophone étrangère, *La Tribune de Genève* publie deux articles sur le théâtre portugais. Le titre du premier est sans appel : « L'apport portugais au Festival des Nations n'emporte pas la conviction »[1003]. Le second ne se réfère pas directement à ce festival. Le journaliste profite du fait que le Portugal fut présenté au festival Théâtre des Nations. L'article « Le Molière portugais, Gil Vicente »[1004] permet de jeter la lumière sur le dramaturge et le fait « qu'il y a quatre cent ans, en 1562, paraissait pour la première fois à Lisbonne une édition d'ensemble des œuvres des Gil Vicente ». En comparaison, les médias portugais ont une autre perception de l'impact de la troupe du Teatro Moderno de Lisbonne. Le journal *Comércio do Porto* indique à ce sujet : « Um espectáculo emocionante do nosso Teatro Moderno, na sala de Lutèce » dans laquelle « *O Auto do Vaqueiro* e a peça *O Tinteiro* obtiveram grande êxito »[1005].

La notion d'art du spectacle ne se limite pas à l'aspect visuel de la représentation et de la critique qui en est effectuée. Dans une époque en pleine mutation et dont les moyens technologiques sont utilisés par une grande partie de la population, les émissions radiophoniques permettent au théâtre vicentin d'intéresser un nouveau public. Ainsi celui-ci peut se prêter à découvrir une œuvre uniquement par l'ouïe. La première pièce diffusée est *Le Mystère de la sybille Cassandre*[1006]. Cet auto, écrit en castillan, est diffusé le jour de Noël 1954, pour la même occasion pour laquelle Gil Vicente l'avait fait joué pour la première fois[1007]. La découverte de l'auteur s'effectue avec le point commun de cette fête chrétienne.

C'est également par ce média que les auditeurs ont pu découvrir, en même temps que les spectateurs, l'auto joué lors du festival Théâtre des Nations de 1962. Présenté par un animateur francophone doté d'un fort accent portugais, l'enregistrement permet d'entendre le

1003Denis Bablet, « L'apport portugais au Festival des Nations n'emporte pas la conviction », *Tribune de Genève,* 25 mai 1962.

1004Irène de Albuquerque, « Le Molière portugais, Gil Vicente », *Tribune de Genève*, 26 octobre 1962.

1005Melo, « Teatro », *Comércio do Porto*, 26 avril 1962.

1006url : http://inatheque.ina.fr/doc/TV-RADIO/PH_PHD89013229/le-mystere-de-la-sybille-cassandre?rang=4. Le document étant en attente d'archivage, il n'a pas pu être consulté.

1007La figure de la Sibylle s'inscrit dans un auto religieux, composé en espagnol. Il s'agit du réemploi d'un modèle antique et de la récupération d'une thématique païenne dans une perspective chrétienne. L'intrigue porte sur la Sibylle Cassandre, qui est convaincue d'être celle qui a été choisie pour être la mère du Christ. De ce fait, elle refuse toute proposition de mariage. Cette pièce de théâtre établit un lien avec le *Cantique des cantiques* tout en dénotant d'une attitude critique envers l'Église.

monologue de l'acteur, ainsi que le son des planches qui grincent sous ses sauts[1008]. Le spectacle s'exporte hors du théâtre. Il met cette nouvelle audience dans le même contexte que le public. Cependant la diffusion en langue originale s'adresse à un public dédié. Ce fut le même cas lors de la diffusion de *Onde Is ?*, en direct du théâtre de la Pépinière le 27 avril 1973[1009]. Toutefois, les commentateurs ajoutent des informations en français en même temps que la diffusion (mouvement des acteurs, ressentis, etc.). Les entretiens après la représentation mettent en avant le public lusophone. Cette utilisation du média permet de retrouver l'oralité du théâtre vicentin, même si c'est avant tout le travail de João Mota qui est mis en avant, au vu de l'agencement de sa pièce[1010].

L'auditoire français est quand même pris en considération et a pu savourer l'œuvre vicentine par le biais des lectures des traductions. Sans introduire les autos ou Gil Vicente, France Culture diffuse la traduction *La tragi-comédie de Don Duardos* de Paul Teyssier en 1983[1011], et des extraits de la traduction de *Auto de la Barque du Paradis* de Paul Teyssier, en 1993[1012]. D'autres émissions se consacrent à Gil Vicente. La spécificité littéraire et théâtrale de l'auteur s'insère au sein des productions médiatiques. Lors de deux émissions radiophoniques, I. S. Révah peut mettre en avant la figure de Gil Vicente. Ce sont les deux seuls moments durant lesquels Gil Vicente est mis sous les projecteurs et que l'animateur opère une visée didactique de son sujet. En janvier 1959, France III Nationale lance une série sur le théâtre espagnol du siècle d'or. Gil Vicente y est présenté comme précurseur de ce théâtre. Il est ainsi introduit en tant qu'auteur portugais dont l'influence s'étend sur l'ensemble de la péninsule ibérique et met en place le paradoxe du théâtre portugais : « le théâtre portugais constitue un cas peut-être unique dans l'histoire des littératures dramatiques : celui d'un théâtre qui atteint son apogée avec son fondateur »[1013]. Révah

1008url : http://inatheque.ina.fr/doc/TV-RADIO/PH_PHD89037787/monologue-du-vacher-o-tinteiro?rang=5.

1009url : http://inatheque.ina.fr/doc/TV-RADIO/PH_PHD99221826/le-festival-de-nancy?rang=56.

1010L'entretien avec le metteur en scène met surtout en avant son but d'une création collective et son souhait de mettre en perspective la vie de l'être humain. Aucune question en rapport avec le caractère politique de la pièce n'est posée. url : http://inatheque.ina.fr/doc/TV-RADIO/PH_PHD99221456/du-cote-de-la-place-stanislas?rang=109.

1011url : http://inatheque.ina.fr/doc/TV-RADIO/PH_PHD98024345/la-tragicomedie-de-don-duardos?rang=39.

1012La lecture est lancée en préambule de l'émission littéraire portant sur le thème de la Renaissance. Il n'y a pas d'introduction au texte, l'émission commence avec la lecture du début de l'auto. Le personnage de la Mort est jouée par une actrice, tout comme celui de l'Ange. Le reste est lu par des hommes. L'extrait s'arrête lorsque la Mort sort, après avoir amenée le Comte. Aucune indication ne permet à l'auditeur de savoir qu'il s'agit d'une pièce de Gil Vicente. La suite de l'émission laisse directement place à un autre extrait du texte original de Roland Auguet : « Journal d'un humaniste flamand ». Puis la discussion commence sur la Renaissance aux Pays-Bas, sans effectuer de retour sur l'auto vicentin. url : http://inatheque.ina.fr/doc/TV-RADIO/PH_00770186/a-vous-le-ciel-a-nous-la-terre-chronique-de-la-renaissance-1466-1522?rang=57.

1013I. S. Révah, « Auto da Índia », *France III Nationale*, 23 janvier 1959. url : http://inatheque.ina.fr/doc/TV-RADIO/PH_PHD89031412/auto-de-india?rang=6.

présente le théâtre vicentin, et l'auditeur se retrouve dans des conditions qui pourraient évoquer un cours magistral universitaire[1014]. S'ensuit la lecture française de l'auto, sans qu'il soit mentionné qu'il s'agit de la traduction effectuée par Claude-Henri Frèches.

Après cette première émission consacrée au théâtre profane de Gil Vicente, le 23 janvier 1959, le théâtre religieux est mis à l'honneur lors de l'émission du 30 janvier 1959, avec les présentations de *Auto da Sibila Cassandra* et de *Auto da Barca do Inferno*[1015]. Moins pédagogique que l'émission précédente, Révah profite de ce temps d'antenne pour décrire les autos sacramentaux de Gil Vicente. La lecture de *Barque de l'Enfer* conclut l'émission, sans qu'il soit précisé qu'il s'agit également de la traduction de Claude-Henri Frèches. Il est impossible de savoir l'impact de ces émissions sur la réception de Gil Vicente. Au vu de la manière dont sont réceptionnés les médias autres que ceux du livre, du théâtre ou de l'enseignement, les émissions radiophoniques se placent dans la même perspective d'une réception qui se destine à un public dédié. L'auditoire de ces stations de radio (France III Nationale et France Culture) est identifiable et fait partie des cibles qui peuvent se retrouver dans les autres domaines dans lesquels Gil Vicente est présent en France. La réception esthétique dans la constitution du phénomène artistique ne parvient pas à créer un essor nouveau. Envers ce nouveau public, la littérature vicentine ne semble intéresser que durant le temps de sa présence.

En ce qui concerne les émissions populaires et télévisuelles, deux archives mentionnent Gil Vicente. Le théâtre du dramaturge n'est pas présenté à aucun de ces moments. La première s'attarde sur la Custódia de Belém que le narrateur annonce comme : « attribuée à Gil Vicente, poète, dramaturge et, croit-on, orfèvre. Il réunit et symbolise les deux pôles essentiels de l'époque des conquêtes : exportation de la religion chrétienne, l'unique vérité, importation de l'or, le fabuleux métal »[1016]. La seconde intègre Gil Vicente dans un jeu télévisuel mettant en avant le patrimoine de la ville de Guimarães. Il s'agit du

1014Révah développe la division en trois groupes des pièces du dramaturge : poésies, farces et moralités. Il met en avant la culture commune aux deux cultures au 16ème siècle. Dans son exposé, il divise le théâtre de Gil Vicente en deux sections : religieux et profane. En mentionnant *Auto da Índia*, il la définit comme la « première farce littéraire de la péninsule, un véritable chef d'œuvre. D'emblée l'auteur accède à un niveau de technique théâtrale élevé, ce qu'on appelle la farce d'intrigue, avec un nœud, un dénouement et une situation qui mettent à l'épreuve les types comiques. On reste confondu devant une telle perfection. Il faudra attendre 1523, avec *Auto de Inês Pereira*, pour trouver une farce vicentine dont on puisse dire, sans crainte d'erreur, qu'elle est supérieure à *Auto da Índia*. Le coup d'essai a donc été un coup de maître ».

1015I. S. Révah, « La Barque de l'enfer », *France III Nationale*, 30 janvier 1959. url : http://inatheque.ina.fr/doc/TV-RADIO/PH_PHD89031413/quot-la-barque-d-enfer?rang=1.

1016Michel Beaune, « Les grandes villes du monde. Lisbonne », *France 3*, 23 mars 1983. url : http://inatheque.ina.fr/doc/TV-RADIO/DA_CPC80055345/lisbonne?rang=89.

programme *Jeux sans frontières*, qui correspond à la version internationale du célèbre jeu populaire *Intervilles*. Le dramaturge est présenté lors de l'épreuve « les bateaux de Gil Vicente » dont le but est de tirer une barque après avoir pris une boule numérotée, celle de l'enfer étant la plus lourde et celle du paradis la plus légère[1017].

Les diffusions radiophoniques et télévisuelles de Gil Vicente rencontrent moins de succès que les représentations théâtrales. Du fait de sa position, le dramaturge est complexe à présenter, et surtout, il ne s'inscrit dans aucune continuité littéraire pour un public néophyte. Une nouvelle fois, l'accueil de Gil Vicente est confronté à une réception qui ne l'attendait pas. La création de divers horizons de perception n'a pu s'extirper de l'événement auquel le dramaturge est relié.

II.4 Précédentes exportations de l'œuvre vicentine dans un autre domaine artistique

Au vu de la manière dont Gil Vicente est présenté en France, ses premières incursions dans d'autres arts, en-dehors de la littérature, peuvent paraître surprenantes au premier abord. Avant qu'il soit mis en scène ou même connu par l'édition de Hambourg, une forme de l'art du théâtre vicentin est parvenue dans l'Hexagone : le genre musical. La musique est omniprésente dans l'œuvre de Gil Vicente[1018], s'inspirant de la tradition présente dans le théâtre ibérique, notamment celui de Juan del Encina[1019]. Gil Vicente s'inspire de ce qui existe en Europe et n'est pas nécessairement le créateur des éléments musicaux des autos :

> A défaut des musiques originales de G. Vicente, qui apparaîtront peut-être quelque jour au détour d'un chansonnier oublié, il nous reste les formes poétiques qui reçoivent ces musiques et les citations de chansons extérieures à son œuvre que G. Vicente introduit fréquemment dans son théâtre[1020].

1017 Des erreurs sont présentes lors de l'introduction de Gil Vicente. Le présentateur, Gorges Beller l'appelle Gil Vincent et présente comme une seule pièce de théâtre la trilogie des barques : « il en a écrit une, qui est très jolie, qui s'appelle *Le Paradis, l'Enfer et le Purgatoire*. Les *Barques du Paradis, de l'Enfer et du Purgatoire*. Le jeu fait référence à ça ». url : http://inatheque.ina.fr/doc/TV-RADIO/DA_CPB90007370/jeux-sans-frontieres-emission-du-23-aout-1990?rang=58.

1018 José Camões conclut à ce sujet : « no elenco das peças de Gil Vicente a música ocupa um lugar de protagonista », dans « O papel da música no teatro de Gil Vicente », in *Compêndio de Gil Vicente*, *op. cit.*, p. 446.

1019 María José Martínez, « Música y baile en las frases de Diego Sánchez de Badajoz », in *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*, Virginie Dumanoir (org.), Madrid, Casa de Velázquez, 2003, vol. 81, p. 81.

1020 Danièle Becker, « De la musique dans le théâtre religieux de Gil Vicente », *Arquivos do Centro Cultural Português*, *op. cit.*, p. 462.

L'éclectisme est une des conditions de son théâtre : « il y a donc en Gil Vicente trois poètes : le troubadour, le poète du terroir, le poète de la Renaissance »[1021]. Son universalité se poursuit dans des domaines artistiques qui, réunis dans le monde de théâtre, peuvent être utilisés individuellement dans d'autres circonstances. La musique reste associée au déroulé de l'action ou en concordance avec les actions d'un personnage[1022], permettant ainsi de fournir une piste d'interprétation qui se pose comme adjuvant au texte et au jeu des acteurs[1023]. Cet art est une partie intégrante de l'écriture de Gil Vicente et s'inscrit dans l'étude de son théâtre. Toutefois, il reste difficile à déterminer quelle est la part de modifications et de création qui fut effectuée, pour l'ensemble du répertoire musical présent dans *Copilaçam* :

> L'*Auto da Alma*, que Gil Vicente faisait représenter en 1507, est donc exactement contemporain de cette nouvelle source de diffusion de la litanie dans la péninsule. On ne s'étonne donc pas qu'elle y soit introduite. […] Il est difficile de faire des hypothèses au sujet de la version que Gil Vicente a pu faire chanter. Nous n'avons pas comme pour le *Salve Sancta Facies*, de livres quasi liturgiques à présenter, où se retrouverait une transcription musicale du texte[1024].

Dans la mesure où Gil Vicente ne serait pas l'auteur des chants repris dans les partitions musicales, les extraits choisis ne serviraient qu'à illustrer le chant et les chansons d'une époque, en utilisant les autos comme sources. Le fait de pouvoir être en mesure d'ajouter la musique à la lecture de l'auto, permet d'offrir une dimension supplémentaire à une œuvre lue, que ce soit dans le cas de *Copilaçam* ou des traductions. L'immersion en est plus aisée pour le lecteur qui souhaiterait se projeter dans cet univers. De ce fait, la lecture d'un auto s'appuyant sur la musicalité offre une autre réception que son écoute, comme ce peut être le cas avec *Auto da Sibila Cassandra* :

> On le voit, la musique, sous toutes ses formes (de la structure dramatique à caractère polyphonique croissant, en passant par les différents types de danses et de chants) est

1021 Alfredo de Carvalho, *Le centenaire de Gil Vicente à l'Université de Bordeaux*, *op. cit.*, p. 13.

1022 Maria José Palla va jusqu'à établir un parallèle entre l'écriture des personnages et l'écriture musicale. Concernant le personnage du Parvo, elle explique qu'il est « associé au bruit, au vent, au vide ; c'est en quelque sorte un corps sonore, la disharmonie du monde, la musique qui se décompose, la musique déréglée, le chaos des sons et en même temps le chaos naturel », dans « La violence contenue du Parvo Vicentin », in *La violence dans le monde médiéval*, *op. cit.*, p. 368.

1023 « Les instruments ont un rôle fonctionnel ou symbolique et peuvent intervenir dans l'action pour aider la compréhension du spectateur représentant soit une idée soit un personnage ». Lire Maria José Palla, « « La musique dans le théâtre de Gil Vicente », article non daté, publié sous document pdf à l'url : http://sitm2007.vjf.cnrs.fr/pdf/s6-palla.pdf.

1024 Solange Corbin, « Les textes musicaux de l'"auto da alma" », *Mélanges d'histoire du Moyen-Âge dédiés à la mémoire de Louis Halphen*, Paris, Presses Universitaires de France, 1951, p. 141.

> omniprésente dans la pièce. On voit apparaître ici tout le talent musical de l'auteur, qu'il met au service d'une œuvre de dévotion mais qui sert à agrémenter une circonstance heureuse, celle de la naissance de l'enfant Jésus[1025].

L'œuvre littéraire de Gil Vicente est hybride. Les multiples ressorts qui la composent peuvent fonder une réception spécifique à chaque élément choisi. Détacher l'élément musical pour en faire un élément à part entière et qui existe hors de l'auto, redéfinit le rapport avec le texte. La musique n'est plus au service d'une harmonisation globale. Elle devient sa propre substance et est exercée dans un contexte autre. Du temps de Gil Vicente, le public de la cour était en contact avec la musique et l'appréciait également parce qu'elle n'était pas qu'auditive : l'intégration de la musique dans un auto sous-entend celle des danses. Certes l'écriture du passage musical conservé demeure, mais par le même processus que la pièce créée par João Mota, elle trouve un nouveau signifiant :

> Le musicien qui met le poème en musique le transpose bien du domaine littéraire dans le domaine musical, mais il ne substitue pas l'un à l'autre, il les associe. L'interprète qui par son chant mène à exécution cette première transcription en accomplit une seconde, similaire : il traduit en langage du corps le langage double des mots et des notes en surimpression, mais il n'efface pas l'un au profit de l'autre : il n'est pas mime, il est interprète. D'autre part, la mise en chanson opère une transposition d'un autre ordre encore, qui d'une réalisation individuelle, solitaire et réservée fait une œuvre « médiatique », commune et populaire, mais non anonyme, bref une œuvre à la fois « faite » par un et « par tous ». De transposition en transposition, la mise en chanson aboutit donc, semble-t-il, à une véritable transmutation[1026].

Cette modification du texte diminue l'influence de l'auteur et l'aura de son travail. En ne choisissant que des extraits, le musicien s'affranchit de l'autorité textuelle que l'auteur possédait sur son ouvrage[1027]. La figure du dramaturge s'efface et ce n'est qu'une facette de

1025Elvezio Canonica, « La Sibylle au miroir des anciens comme reflet de l'image de la modernité dans l'*Auto de la sibila Casandra* de Gil Vicente (début XVIe s.) », *e-Spania : Revue Interdisciplinaire d'Études Hispaniques Médiévales et Modernes,* 15, juin 2013, url : https://journals-openedition-org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/e-spania/22416.

1026Lucienne Cantaloube-Ferrieu, « Poèmes mis en musique, poèmes mis en chanson », in *Transpositions*, Andrée Mansau et Gwenhaël Ponnau (éd.), Toulouse, Service des Publications Université de Toulouse-Le Mirail, 1986, p. 213-214.

1027Dans le cadre de la modification du texte, il existe *Trilogia das Barcas*, opéra en deux actes de Joly Braga Santos, joué à Lisbonne en 1970. Le texte vicentin peut être réinterprété dans d'autres domaines auxquels il n'était pas destiné au premier abord. Si le lieu et le contexte de production, ainsi que le public visé se situent au Portugal, João de Freitas Branco en a publié des commentaires en français dans une notice disponible à la BNF, site Richelieu. Il est précisé que le rôle du compagnon du diable a été étoffé et qu'un nouveau personnage, nommé « Florença », fut créé (en réalité le personnage existe déjà dans l'auto. Elle accompagne le moine libidineux mais ne prononce pas un mot durant toute la durée de la pièce). Le premier acte se focalise sur *Barca do Inferno*. Le second acte rassemble les deux derniers autos de la trilogie. Le compositeur explique : « la Trilogie est, pour moi, une œuvre dramatique, et c'est dans cette idée que j'ai essayé de l'interpréter musicalement » p. 2. Il s'ensuit un développement entre le rôle des comédies et celui

Gil Vicente qui se trouve représentée. Les partitions musicales retrouvées ne permettent pas de situer l'action de l'extrait. C'est la complémentarité entre la partition et le chant qui est mise en avant, afin de fournir une sublimation de ce nouveau travail. Les partitions musicales des textes de Gil Vicente éditées en France sont présentes tant dans leur version originale que dans une version traduite. Cinq partitions sont archivées et éditées de manière indépendante par rapport au théâtre vicentin[1028]. Elles existent par elles-mêmes. Des fragments des autos ont ainsi été reconvertis en éléments musicaux et ont suivi leur propre cheminement en comparaison de l'ouvrage *Copilaçam*[1029] :

> Une grande partie de la musique est employée en citations [dans *Barque du Paradis*] : il s'agit de chansons conservées, soit dans le *Cancionero musical* de Palacio, soit dans celui d'Elvas, voire publiée dans l'Odhecaton de Petrucci (1503)[1030].

Ainsi la musique vicentine parvient quelques années avant l'ouvrage découvert à Hambourg. C'est en 1833 qu'est éditée la première partition concernant Gil Vicente en France. Elle est l'œuvre de Pauline Duchambge et s'insère dans un ensemble de douze extraits musicaux issus du répertoire ibérique[1031]. Les extraits se succèdent sans introduction, ni explication ou mise en contexte. Le passage musical est tiré de *Auto pastoril Castellano* et suit le texte d'origine excepté lors du refrain, qui est répété[1032].

Il s'agit du seul extrait trouvé pour le XIX[e] siècle. Gil Vicente est parvenu à perdurer par la musique en étant intégré à ce patrimoine. Cet élément offre une autre vision de son

---

de l'orchestre. Le commentaire conclut sur la pertinence de ce choix artistique, qui prend la mort comme thématique et valide ainsi cet usage inédit des trois autos de Gil Vicente : « certaines relations entre différentes parties de l'œuvre semblent être voulues. La plus nette sera, peut-être, l'intervalle mélodique de demi-ton qui s'affirme dès le début et qui, revenant en dominance à la fin, contribue effectivement à donner une impression d'unité », p. 4.

1028Il pourrait exister une sixième partition. Le label *Les disques de France* a sorti un 45 tours « Festival » dans lequel est répertorié « Paso-doble » de Gil Vicente. Sortie en 1958, le disque pourrait être en rapport avec les représentations vicentines lors des festivals de théâtre. D'une durée de 4 minutes 59, l'écoute du morceau ne permet pas de savoir s'il s'agit d'une composition du dramaturge portugais ou d'un homonyme. En effet aucun chant n'est présent. Il est donc impossible de rattacher ce passage à un auto. Ce doute fait que cette source n'est pas prise en considération dans cette analyse.

1029Les recueils dans lesquels se trouvaient des extraits musicaux de Gil Vicente ont voyagé à travers l'Europe. Il existe ainsi l'ouvrage *Spanisches Liederbuch* de Hugo Wolf. L'introduction, en allemand et en anglais indique : « Wolf's songs are based on a collection of 16th and 17th century Spanish poems translated by Emmanuel Geibel and Paul Heyse and published as a "Spanish Liederbuch" by Hertz of Berlin in 1852 ». Traduit en allemand, deux musiques de Gil Vicente sont éditées : « Und schläfest du, mein Mädchen » et « Wehe der, die mir verstickte meinen Geliebten ».

1030Danièle Becker, « De la musique dans le théâtre religieux de Gil Vicente », *Arquivos do Centro Cultural Português*, *op. cit.*, p. 476.

1031Pauline Duchambge, *Album lyrique composé de douze romances, chansonnettes et nocturnes*, Paris, J. Meissonnier, 1833.

1032Il s'agit du passage commençant par « Muy graciosa es la doncella... ».

œuvre, dans laquelle le fragment du texte conservé fournit un élan lyrique et est en relation avec le thème amoureux. Les compétences de l'écriture qui prend ici une forme poétique, sont mises en exergue par la musique. C'est ce même extrait qui sera repris un siècle plus tard par Adolfo Salazar[1033]. Sur les quatre chansons, trois proviennent d'autos de Gil Vicente. Le titre des chansons correspond au premier vers de l'extrait. Dans l'ordre de pagination de la partition, *Auto dos quatro tempos* (« En el huerto nace la rosa ») ouvre la marche, suivit de *Triunfo do Inverno* (« Del rosal vengo, mi madre ») et de *Auto pastoril Castellano* (« Muy graciosa es la doncella »). Les extraits sont en castillan, ce qui s'explique par la fonction idiomatique réservée à chaque langue dans le théâtre de Gil Vicente. L'extrait musical se dépouille de toute l'histoire qui l'accompagne dans l'auto. Ce qui faisait la beauté du chant dans l'ensemble de l'auto *Triunfo do Inverno*, se retrouve placé dans un nouveau canon esthétique :

> [Le] monologue descriptif de l'Hiver, montre la dualité du personnage : verger lorsqu'il chante, Allégorie, lorsqu'il parle. C'est aussi l'art de faire durer la chanson et transformer finalement ce zéjel en *muwashaha* car, dans les interventions chantées, le refrain suit toujours le couplet ; et la fonction de duplication de la chanson dont le thème exprime le blocage, l'empêchement des amours symbolise la froidure, le gel et l'absence des amours de l'Hiver[1034].

La traduction musicale se positionne dans une nouvelle culture d'arrivée. Dépourvue du contexte qui devrait les entourer, les fonctions de la chanson vont chercher à plaire au récepteur par l'adéquation entre la musicalité et les thèmes employés. Le problème qui survient face aux éléments musicaux de Gil Vicente est le manque de contexte. Il est impossible de savoir pour quels événements ils furent programmés, ni dans quel but. Les retombées sont trop aléatoires pour définir dans quelle mesure s'est effectuée la réception musicale de Gil Vicente. Ainsi, lorsque Joaquin Nin-Culmell sort *Trois Poèmes (tres poemas) de Gil Vicente pour chant et piano* en 1955[1035], il est impossible de dire si cela s'effectue en rapport avec les autres médias qui mettent en avant le dramaturge portugais durant la même

1033Adolfo Salazar, *Quatre chansons sur des textes de poètes espagnols des XVI et XVII siècles, pour trois voix aiguës*, Paris, Max Eschig, 1934.

1034Danièle Becker, « De la musique dans le théâtre religieux de Gil Vicente », *Arquivos do Centro Cultural Português*, *op. cit.*, p. 481.

1035Joaquin Nin-Culmell, *Trois Poèmes (tres poemas) de Gil Vicente pour chant et piano*, Paris, Max Eschig, 1955.

période[1036]. Le même passage extrait de *Auto da Sibila Cassandra* sera enregistré en 1957[1037]. La différence est que l'extrait n'est pas joué. Il s'agit d'un poème déclamé dans lequel une actrice interprète le rôle du chant des Anges. Le choix de cet auto peut être mis en parallèle avec l'émission radiophonique du 25 décembre 1954, sans avoir la certitude de pouvoir affirmer un quelconque lien entre ces trois éléments. De plus, la position de Gil Vicente en tant que musicien ne peut être mise sur le même niveau que celle du dramaturge, plus complète. En effet l'art musical ne prend en considération qu'une certaine partie des éléments sonores de la pièce :

> Un recours important à l'art des sons, il faut encore supposer l'existence d'une musique de scène masquée en tribune ou derrière un rideau, notamment lorsque l'acteur commence à citer des fragments latin significatifs d'un rappel liturgique. La suggestion de l'acteur peut se concrétiser ultérieurement par ce fond musical instrumental qui provoque chez le public le climat religieux recherché, grâce à la seule citation musicale, sans qu'il soit besoin de redire l'ensemble des paroles liturgiques que l'auditoire ne connaît d'ailleurs pas forcément, dans ses moindres détails et implications : le climat musical ainsi recréé, suffit à évoquer le signifié[1038].

Dans ce cas de figure, Gil Vicente est positionné dans un nouveau contexte musical. Si les partitions sont fidèles au texte, une d'entre elles s'émancipe de ce modèle. En 1966, Colette Magny sort un album de poésie expérimentale[1039]. Le passage concernant Gil Vicente, d'une durée de 45 secondes, est la traduction d'un extrait de *A frágua de amor*. Il s'agit d'une traduction libre du chant situé dans l'auto, au moment où le personnage de couleur noire entre dans la barque et en ressort blanc, à la fin du chant. Exceptée la répétition anaphorique « c'est la nef des Amours », qui se situe aux mêmes endroits que l'anaphore « En la fragoa del Amor », le contenu des autres vers diffère du texte tout en gardant le même esprit. Comme pour les autres textes musicaux, la visée et le but de cette diffusion ne sont pas expliquées et aucun élément, susceptible de fournir une piste d'investigation, ne vient entourer cet album.

La musique dans le théâtre est un art qui s'effectue au-delà de la trace textuelle. Il pousse Gil Vicente dans la pénombre et c'est la musicalité du texte qui est mise en avant,

1036Ces trois extraits sont consultables en libre accès sur Internet. url : https://www.youtube.com/watch?v=N41OxoPbvu4 tiré de *Triunfo do Inverno* (« por dó pasaré la sierra, gentil serrana morena ? Tu ru ru ru lá quièn pasará ? ... », https://www.youtube.com/watch?v=RRESq4kYjao tiré de *Auto da Sibila Cassandra* (« nuestro Dios y Redemptor, no lloréis quedáis dolor a la Virgen que os pario !... »), https://www.youtube.com/watch?v=rF5XjYQAkUQ tiré de *Auto do Velho da Horta* (« cual es la niña que cogre las flores si no tiene amores ?... »).

1037Blanca de Escandon, « Villancete (Gil Vicente) », *Paroles et littératures*, Paris, Linguaphone, 1958.

1038Danièle Becker, « De la musique dans le théâtre religieux de Gil Vicente », *Arquivos do Centro Cultural Português*, *op. cit.*, p. 486.

1039Colette Magny, « Gil Vicente », *Avec*, Toulouse, Scalen Distribution, 1996.

l'auteur n'étant jamais introduit ou présenté. L'exposition de Gil Vicente dans cette nouvelle aire artistique n'a pas eu d'incident sur sa réception. Elle n'a pas été en mesure de le sortir de l'anonymat dans lequel il se trouvait au sein de cet univers.

III/ Inscrire Gil Vicente dans une nouvelle forme auctoriale

III.1 Modifications et réappropriations des écrits de Gil Vicente

Le théâtre et la musique ont montré qu'il était possible de restructurer l'œuvre de Gil Vicente, afin d'intégrer cette construction dans une nouvelle visée. Il s'agissait de réécrire une partie du théâtre vicentin, afin de donner une lecture différente sur un phénomène d'actualité. João Mota a volontairement modifié la perception que le public aurait pu avoir de l'œuvre. Dans le second cas, il s'agissait d'isoler un des composants artistiques présents dans le théâtre de Gil Vicente et de le présenter de manière isolée, sans le rattacher à son auteur, si ce n'est uniquement en le mentionnant comme source.

En France, une autre modification du théâtre vicentin s'effectue par le biais de la littérature : la réécriture et l'extraction de passages des autos. La réécriture se caractérise ici par l'emprunt de l'univers vicentin, afin de le transposer dans un ouvrage dont il sera au centre de l'écriture. Cette réécriture entre dans le domaine de la transfictionnalité. Un seul ouvrage s'est attelé à cette tâche : *Alice no País de Gil Vicente* de Catarina Barreira de Sousa[1040]. Rédigé en portugais, le livre est distribué en France : il est étudié dans certaines écoles qui permettent l'option cours de portugais. Malgré l'écueil de la langue, son écriture effectuée par une personne issue de l'immigration, conjuguée à son étude et à sa lecture en France, valide sa présence dans cette étude. La question de la traduction du livre fut posée lors d'un entretien[1041] :

> _ Pensez-vous traduire votre livre en français ?
> _ Malheureusement non. Je ne pense pas que Gil Vicente possède de l'attrait pour le lecteur français. Il faudrait en faire une [de transfiction] dans le monde de Molière pour rendre l'histoire attractive[1042]

1040 Catarina Barreria de Sousa, *Alice no País de Gil Vicente*, Lisbonne, Livros Horizonte, 2018.

1041 Le reste de l'entretien, établie sous forme de questions préparées à l'avance par le public présent lors de la rencontre, se trouve dans l'annexe *Rencontre Catarina Barreira de Sousa*.

1042 Conférence-rencontre avec l'auteure intitulée : *Alice au País de Gil Vicente – Sur les traces d'un voyage initiatique au théâtre vicentin*. L'entretien est réalisée en français lors de la présentation du livre à la fondation Calouste Gulbenkian de Paris, le 12 avril 2019.

En ce qui concerne l'extraction des passages des autos, elle se retrouve dans deux types de publications : celles qui prennent ces extraits et les éditent en tant que poèmes et celles qui les choisissent pour illustrer des propos sur l'auteur et son œuvre. Ainsi l'ouvrage *Patrimoine littéraire européen* propose divers extraits des traductions de Gil Vicente. Après avoir présenté le dramaturge et ses écrits[1043], le lecteur y trouve des traductions issues de livres publiés, comme *La Sibylle Cassandre* (Paul Teyssier, Guy Lévis Mano) ou *Les Indes* (Claude-Henri Frèches). Deux traductions ont été réalisées pour cet ouvrage. Elles sont effectuées par M.M Anacleto, J.AI. Santos et A. Pinto de Castro. Les deux extraits en question, le passage « Tout le monde et personne » de *La Lusitanie* (*Auto da Lusitânia*) et le passage du Fidalgo dans *La Barque de l'Enfer*, intitulé « Embarquement difficile », ont des traductions préexistantes. Exceptée la traduction de Guy Lévis Mano, toutes les traductions sont en prose, subvertissant la stylistique originale du texte comme ce peut être souvent le cas lors de la volonté de moderniser un auteur du passé :

> La transcription en notation moderne des documents médiévaux altère en grande partie la qualité rythmique, l'expression mélancolique – voire la conception même de l'exécution – de ces répertoires en transposant dans un mode d'expression extrêmement rationnel et assez figé un contenu original dont la conception, bien évidemment, diffère[1044].

Le choix des autos se justifie par la volonté de permettre au lecteur d'accéder au plus large éventail possible des autos : le plus célèbre (*La Barque de l'Enfer*), un auto sacramental (*La Sibylle Cassandre* traduit par Paul Teyssier) avec un respect de l'écriture originelle (*La Sibylle Cassandre* traduit par Guy Lévis Mano), une farce (*Les Indes*) et un extrait à morale (*La Lusitanie*)[1045].

Ce sont les extraits catégorisés en tant que poème qui modifient le rapport à l'auteur et la manière dont le lecteur peut s'approprier le texte vicentin. La figure du dramaturge, rôle artistique multiusage dans ce type de théâtre, est dominée par celle du poète et de la force de son écriture. Le sens du texte prend un autre impact et n'existe que par l'extrait véhiculé.

1043Ces extraits se retrouvent à la suite de l'article « Gil Vicente » de Jean-Claude Polet, in *Patrimoine littéraire européen*, vol. 6, *op. cit*., p. 837-847. Chaque extrait se retrouve précédé d'un court résumé mettant en contexte le passage.

1044Olivier Cullin, « Transposition musicale et transposition de sens dans la musique médiévale », in *Transpositions*, *op. cit.*, p. 235.

1045*Ibid.*, p. 705-706. Un article présente également la tragi-comédie vicentine par le biais de l'analyse de *Amadis de Gaule* sans toutefois en proposer un extrait.

Celui-ci ne s'intègre pas dans un autre schéma de lecture, excepté si la mise en contextualisation est effectuée en amont :

> Since nothing can influence the derivation of meaning that is not first represented in the hearer's head, in a psycholinguistic model of comprehension for a task it is appropriate to define context as that subset of the hearer's assumptions which contributes to the interpretation of an utterance[1046].

Pour le lecteur établi en France, présenter un texte de Gil Vicente en tant que poème revient à catégoriser l'auteur dans cette unique catégorie, à cause de la méconnaissance du dramaturge par une grande partie du public. Avec Gil Vicente comme modèle d'étude dans ce cas de figure, la suppression de l'ensemble de l'auto ou de toute contextualisation bouscule l'origine du texte et le sens qui en est fourni. Le pluralisme présent au sein de l'auto disparaît et les changements opérés prônent une nouvelle écriture, qui devient de proximité. Le critère de beauté, subjectif, devient le vecteur qui valide l'extrait présenté et positionne de nouveaux procédés rhétoriques et stylistique comme validation de l'auteur, en tant que modèle littéraire et poétique. Le fait que Gil Vicente ne soit pas un auteur établi en France modifie ce qu'il est et son essence. Si ce choix de le mettre en poésie s'effectuait dans le cas contraire, à l'instar des œuvres d'un Shakespeare, cela pourrait être un nouveau moyen de lire son œuvre, car le public connaît son travail et sa figure auctoriale. Le lien du lecteur entre l'ouvrage original et le découpage poétique est alors possible, ce qui diffère dans ce cas de figure. Coupée de la pièce de théâtre, la publication de poèmes par Gil Vicente correspondrait à cette définition métaphorique :

> Les poèmes traduits ne sont jamais que des colombes auxquelles on a coupé les ailes, des Sirènes arrachées à leur élément natal, des exilés sur la rive étrangère qui ne peuvent que gémir qu'ils étaient mieux ailleurs[1047].

La créativité de l'auteur devient autre. En modifiant la présentation de la nature textuelle par le passage du genre théâtral au genre poétique, le schéma de perception devient autre pour le lecteur. Ce n'est pas la valeur intrinsèque du texte qui est remise en question, l'écriture théâtrale pouvant revêtir des qualités identiques ou similaires à l'écriture poétique, mais la valeur de l'objet littéraire. Gil Vicente est vendu en tant que poète et son identité,

1046Robin Setton, *Simultaneous Interpretation*, *op. cit.*, p. 174.

1047Marguerite Yourcenar, « Rainer Maria Rilke » [1936], préface de Rainer Maria Rilke, *Poèmes à la nuit*, traduction de Gabrielle Althen et Jean-Yves Masson, Lagrasse, Verdier, 1994, p. 7.

forgée par la création des autos, se matérialise autrement. Ainsi le poète n'est pas le même personnage que le dramaturge :

> La poésie est – a-t-on dit – expérience, ou exercice, ou aventure, ou opération spirituelle, au sens primitif, c'est-à-dire souffle intérieur ; elle prend sa source au creux profond de l'existant, et sa substance vient de l'inconscient du poète. Elle est expérience en ce qu'elle modèle l'être du poète[1048].

Ainsi, entre l'auteur et la matière qu'il façonne, « il y a relation de réciprocité »[1049]. En coupant le lien entre Gil Vicente et ses autos, tout en gardant le nom du dramaturge dans ce nouveau schéma littéraire, c'est le rapport entre l'auteur et son texte qui se modifie. La création littéraire fabrique le réel et se dégage dans le cadre de son expérience avec le monde. Cette création est forgée par une identité qui se situe dans un espace-temps dédié, qui la cloisonne tout en lui fournissant son espace de liberté. L'histoire d'un auto permet la mystification du réel, une alternative au monde tout en y restant connectée, la poésie qui s'y trouve à l'intérieur sublime un thème par sa forme et son écriture[1050]. En choisissant de ne fournir au lecteur qu'une version fragmentée du texte, c'est une vision fragmentée de l'héritage vicentin qui est transmise. Non pas que cela soit néfaste. Mais dans la prise en compte de la globalité des œuvres de Gil Vicente dans de nouveaux champs d'arrivée, il est ici réduit à un pan spécifique de la littérature qui n'est pas représentatif de son œuvre. Néanmoins, la possibilité d'accéder aux œuvres vicentines traduites, par le moyen tronqué du choix de le publier sous forme de poèmes, offre une plus grande visibilité. Cette perspective reste gratifiante, d'autant plus que les traductions portugaises sont sur le déclin :

> Facteur décourageant, le pourcentage des traductions en portugais s'est progressivement réduit ces dernières années. Le fait qu'il y ait de plus en plus de traductions de l'anglais entraîne une réduction de l'espace consacré aux autres langues[1051].

La question de se demander à qui profite cette nouvelle conceptualisation du texte fait sens. Le passage s'effectue entre le principe de créativité vers une réalisation esthétique. Le concept social de production et le contexte social de réception passent sous le prisme du livre

1048Guy Serraf, *La création littéraire*, Les Cahiers de la publicité, n° 14, 1965, p. 108.
1049*Ibid.*, p. 103.
1050Sur les mises en forme de l'écriture de Gil Vicente, conférer le chapitre dédié dans *La langue de Gil Vicente* de Paul Teyssier, *op. cit.*
1051Merin Ray-Güde, « Quelques observations sur la médiation de livres dans le monde lusophone. L'édition d'Auteurs Portugais à l'étranger », *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*, *op. cit.*, p. 174.

que délivre le texte vicentin, sous forme de recueil poétique. Non prévu par l'auteur, un nouveau pacte de lecture se crée dans lequel le lecteur sera dépourvu du caractère auctorial qui régit le texte, selon la contextualisation donnée aux poèmes. Les horizons d'attente des deux parties diffèrent, mais peuvent néanmoins trouver une possibilité de fusion. La perte du jeu et de l'intention initiale coupe les différents niveaux de lecture pouvant être spécifiques à Gil Vicente. Le texte est remodelé. Bien que le texte à lire soit immuable, c'est ici le texte de lecture qui est variable. La valeur référentielle de l'écrit oblige le lecteur à répondre différemment aux appels du texte et aux desseins de celui qui l'a modifié :

> Alors la question est posée à nouveau : ne faut-il pas donner une traduction pour le public français, en ayant comme priorité, outre la fidélité intrinsèque à l'œuvre, cela va de soi, la cible vers laquelle doit être dirigé le livre une fois traduit, c'est-à-dire : le lecteur français, je dirai même *le lecteur moyen français* ?[1052].

La « cible » reste certes la même, mais la notion de fidélité à l'œuvre s'annihile dans ce nouveau procédé. Cette focalisation sur la poésie transgresse l'œuvre originale. La représentation de Gil Vicente s'effectue dans une contextualisation littéraire autre, qui amène le dramaturge par un autre moyen, mais en établit également son absence et la perte de la représentation de l'univers qu'il a déployé. L'auteur joue avec ses personnages, qui sont des types. La mutation de qualification vers la poésie entraîne la perte de ces personnages fictionnels et de leurs mythologies. La constitution de lecture par l'importance des images est altérée. Ce n'est pas le livre qui est l'enjeu réel de la situation d'énonciation : il s'agit de l'auteur, de son sujet, du public qui se cristallisent autour des attentes impossibles à objectiver, et qui souvent n'ont rien à voir avec le contenu du livre. L'ouvrage devient seuil et ouvre tout un monde, y déposant le lecteur qui affronte le texte, son contenu et tout ce qui s'y rapporte d'un point de vue externe et environnemental :

> La page : support tangible de l'écrit ; élément feuilleté du livre qui donne à celui-ci son rythme et son épaisseur. [..] Ce qui fait la page est, pour sa meilleure part, ce qui lui *manque*. De là sa présence insaisissable. Mais de là aussi les problèmes que soulève son analyse. Impossible en effet de parler d'elle d'une manière totalement abstraite. Circonstancielle et flottante dans son principe elle se trouve, de ce fait même, inscrite d'autant plus nécessairement dans l'histoire[1053].

1052Pierre Léglise-Costa, « La traduction littéraire, du portugais au français, folie ou militantisme ? Quelques questions... », *L'enseignement et l'expansion de la littérature portugaise en France*, *op. cit.*, p. 267.

1053Anne-Marie Christin, « Espaces de la page », in *De la lettre au livre. Sémiotique des manuscrits littéraires*, *op. cit.*, p. 141-142.

La réappropriation des œuvres du passé s'ancre dans de nouvelles perspectives. Le choix de servir le texte ou de se servir du texte permet des possibilités d'utilisation limitées par le projet de celui qui s'en sert. La finalité originale n'est plus la norme. Les dérivés d'emploi de ce qui constitue l'essence des autos ont tendance à se multiplier.

III.2 Les dérivés traductologiques et poétiques

Trois ouvrages optent pour ce dérivé poétique du texte vicentin. Dans les trois cas, le lecteur se retrouve face à un recueil ou une anthologie. Ces types d'ouvrages favorisent l'éclatement auctorial. Il s'agit chronologiquement de *Poésies et chansons de Gil Vicente*[1054], *Anthologie de la poésie portugaise du XII^e^ au XX^e^ siècle*[1055], *Anthologie bilingue de la poésie espagnole*[1056].

Le premier à présenter Gil Vicente uniquement comme poète est Guy Lévis Mano. Éditeur en plus d'être traducteur, son ouvrage *Poésies et chansons de Gil Vicente* est tiré à un nombre d'exemplaires limités (995). Le risque encouru par cette production ne concerne que sa propre entreprise. Le petit nombre d'exemplaires publiés s'explique par l'impact de Gil Vicente sur le lectorat et le public de cette maison d'édition :

> Si l'on pense au très petit nombre de traductions qui sont faites à partir du portugais, il devient évident qu'il faut faire appel aux vertus de prudence et d'intelligence pour proposer des livres à la traduction et rechercher les éditeurs susceptibles de prendre en charge l'édition des traductions[1057].

Lors d'un colloque, Laura Alcoba a traité des traductions effectuées par Guy Lévis Mano. Intitulé « Guy Lévis Mano traducteur de Gil Vicente, ou le choix de la flânerie »[1058], l'article fournit un premier aperçu de son impression à la lecture de l'ouvrage. Elle met en avant les caractéristiques de ce livre édité en un recueil « de vingt-trois poésies et chansons provenant de diverses pièces de théâtre de Gil Vicente »[1059]. Elle en souligne rapidement les défauts sans en expliquer leurs conséquences sur le lecteur :

1054Extraits traduits par Guy Lévis Mano, Paris, Guy Lévis Mano Éditeur, 1970.
1055Traduction de Paul Teyssier, textes coordonnés par Isabel Meyrelles, Paris, Gallimard, 1971.
1056Extraits traduits par Guy Lévis Mano, Gallimard, collection La Pléiade, Paris, 1995.
1057Merin Ray-Güde, « Quelques observations sur la médiation de livres dans le monde lusophone. L'édition d'Auteurs Portugais à l'étranger », *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*, *op. cit*., p. 172.
1058Laura Alcoba, « Guy Lévis Mano traducteur de Gil Vicente, ou le choix de la flânerie », *op. cit.*, p. 289-299.
1059*Ibid.*, p. 291.

> il va sans dire que ces extraits sont ici édités à nu : il n'y a pas une ligne pour présenter Gil Vicente pas plus que son théâtre […] L'unique référence qui est faite au théâtre apparaît dans la table des matières, qui annonce une « table des poésies et des pièces dont elles sont extraites[1060].

Tout en ajoutant qu'il est impossible de connaître l'édition sur laquelle le traducteur s'est appuyé, elle ajoute : « il est manifeste que la spécificité des différents parlers vicentins n'est pas un aspect qui retient Guy Lévis Mano. Il ne s'intéresse de surcroît qu'aux vers castillans »[1061]. Laura Alcoba effectue une description sommaire de ce recueil, tout en désignant les travers du travail de Guy Lévis Mano, comme le fait que ces textes soient présentés sous l'appellation de poèmes et retirés de tout le contexte qui les entoure dans le texte original. Les passages présentés à la lecture sont dénaturés et fournis sans explication dans un nouveau contexte. Son travail s'arrête sur deux poésies : « Malhaya quien los envuelve » et « Si dormís, doncella », issues respectivement de *Auto de los cuatro tiempos* et *Quem tem farelos ?*. Elle conclut son étude de l'ouvrage ainsi :

> Guy Lévis Mano propose une lecture de l'œuvre vicentine sélective, assurément, et passablement déformante, aussi. Il a cherché dans l'œuvre de Gil Vicente, souvent déroutante et paradoxale, cohérence et unité. S'est-il pour autant fourvoyé ? Son volume de *Poésies et Chansons* est davantage une promenade personnelle et subjective dans l'œuvre vicentine qu'une authentique anthologie[1062].

Certaines analyses complémentaires peuvent être ajoutées à cet ouvrage. À noter que l'œuvre de Gil Vicente n'apparaît pas tant « déroutante et paradoxale » pour le lecteur, une fois remise dans le contexte socio-historique de son époque. C'est à ce moment qu'elle démontre toute sa variété et de sa complexité. Le choix de la cohérence du traducteur peut s'expliquer par une sélection idiomatique ; les connaissances en castillan de Guy Lévis Mano sont prouvées[1063]. Cependant, aucun ouvrage ne permet de supposer de sa maîtrise du portugais. De plus, il pourrait n'avoir découvert Gil Vicente que par le biais des éditions castillanes du dramaturge, comme celle des *Obras dramáticas castellanas*[1064]. Les personnages qui s'expriment en portugais au sein de son théâtre seraient donc moins propices

1060*Ibid.*, p. 292.
1061*Ibid.*, p. 294.
1062*Ibid.*, p. 299.
1063Guy Lévis Mano traduisit de nombreux ouvrages espagnols par sa maison d'édition. Peuvent être cités : *Douze proverbes espagnols traduits* (1964), *Romancer judéo-espagnol* (1971), etc.
1064Gil Vicente, *Obras dramáticas castellanas*, *op. cit.*

à être choisis dans le cadre d'une traduction poétique. Pour ce qui est de la sélection des extraits, elle est en effet du propre choix du traducteur. En optant pour ce système, afin de présenter Gil Vicente, le traducteur recodifie tout un schéma structurel :

> Si la poésie est déjà interprétation et/ou traduction, alors traduire la poésie c'est retraduire ou réinterpréter à l'aide d'un nouveau code qui, dans la réalité de la pratique traductive, se superposera plus ou moins adroitement à ce dernier[1065].

Par le choix délibéré des extraits lus par le public, le traducteur se réapproprie le texte et l'inscrit dans un nouveau champ littéraire. Désormais le texte échappe à la volonté première de l'auteur et ne correspond plus à une œuvre de Gil Vicente. Il est une modification subjective établie sous une nouvelle perspective de publication. Si Luís Vicente a effectué des modifications sur l'ouvrage *Copilaçam*, il a toutefois conservé l'essence théâtrale du texte et préservé une fidélité vis-à-vis du but de l'auto. Dans ce recueil, les passages poétiques des autos vicentins s'inscrivent dans l'ensemble de l'auto. Dans le cas de la traduction poétique, le texte n'est qu'un outil pour satisfaire à une autre visée. Bien que de la plume de Gil Vicente, les poèmes perdent le lien direct établi par leur créateur. Ils s'inscrivent dans de nouvelles données. La scission produite génère un signifié différent, axé sur une lecture intimiste, loin de la scène théâtrale. Cela ne remet pas en cause les qualités esthétiques du travail de Guy Lévis Mano, mais interroge sur le nouveau sens porté par les poèmes :

> Il est indéniable qu'il l'a fait avec une extrême sensibilité et que le résultat est d'une grande beauté. Par quoi Guy Lévis Mano nous rappelle qu'en plus d'avoir été typographe, éditeur, imprimeur, traducteur, il fut aussi lui-même poète[1066].

Si l'auto a pour but de plaire à un public, la poésie répond à un schéma qui valorise en premier les idées de son auteur. Le thème mis en avant dans l'ouvrage de Guy Lévis Mano est celui du chant amoureux. De longueur variée, les poèmes ne possèdent pas de titre et sont constitués du premier vers du poème. C'est le cas pour « Oh mi pasión dolorosa », extraite de *Tragicomedia de Don Duardos* :

1065Franck Miroux, « L'intraduisible légèreté du vers ou l'harmonie recomposée ? Poésie et traduction, une relation duelle », in *Poétique & Traduction*, *op. cit.*, p. 150.

1066Laura Alcoba, « Guy Lévi Mano traducteur de Gil Vicente ou le choix de la flânerie », *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or en France. De la traduction au transfert culturel*, *op. cit.*, p. 299.

¡ OH mi pasión dolorosa aunque penes, no te quejes, ni te acabes, ni me dejes ! Dos mil sospiros envío y doblados pensamientos, que me trayan más tormentos al triste corazón mío. Pues amor que es señorío te manda que no me dejes ¡ no te acabes ni te quejes !	OH, ma passion douloureuse souffre, mais ne plains pas, ni t'achève, ni me laisse ! Deux mille soupirs j'envoie avec pensées redoublées, qu'ils augmentent les tourments du triste cœur qui est mien. Puisqu'amour qui est seigneur, mande que tu ne me laisses, ne t'achève point, ni te plains ![1067]

Les traductions restent fidèles au lexique employé dans la version castillane. Le traducteur reconstruit le sens du texte dans une perspective littérale. Il s'établit une réciprocité. Guy Lévis Mano se sert du texte pour sa propre vision qu'il souhaite transmettre de Gil Vicente et il sert le texte en respectant le sens et le lexique utilisé. En opérant par le prisme de la poésie, le traducteur ne prend pas en considération une partie du transfert culturel qui se greffe à l'objet traduit :

> La *visée* même de la traduction – ouvrir au niveau de l'écrit un certain rapport à l'Autre, féconder le Propre par la médiation de l'Étranger – heurte de front la structure ethnocentrique de toute culture, ou cette espèce de narcissisme qui fait que toute société voudrait être un Tout pur et non mélangé[1068].

En décidant du registre et de la thématique dans lesquels le traducteur inscrit les écrits de Gil Vicente, l'implicite lié à l'espace culturel de l'auto disparaît. L'intraduisibilité n'est également plus un facteur pris en compte. Délaissant l'origine du texte, l'unité opératoire de traduction devient uniquement textuelle. La disparition de l'auto se fait au profit d'une adaptation. Celle-ci débouche sur une nouvelle posture de lecture. La pièce de théâtre multiartistique perd son élasticité et, à travers d'elle, c'est l'identité de l'auteur qui s'évapore. L'œuvre ouverte se renferme en un unique sens de lecture imposé par le choix des textes sélectionnés. La subjectivité du traducteur, lecteur de l'ouvrage source, s'oppose ainsi à la valeur intrinsèque de l'écriture vicentine. C'est une modification de perception du dramaturge qui s'opère. Un champ de liberté s'ouvre pour le traducteur, surtout si cet emploi est doublé de celui d'éditeur :

1067Guy Lévis Mano, *Poésies et chansons de Gil Vicente*, *op. cit.*, p. 25.
1068Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique,* Paris, Gallimard, 1984, p. 16.

> L'éditeur est un rouage-clé dans les mécanismes culturels qui, non seulement sélectionnent les œuvres à traduire, mais peuvent infléchir le contenu même des œuvres traduites. En tant que commanditaire de la traduction, détenteur du pouvoir économique, il influe sur les options traductives – quand il ne les détermine pas entièrement. Il s'attribue souvent le droit discrétionnaire de choisir le *titre* de l'œuvre traduite, fût-il très différent du titre original : par ce *signal* capital, il peut orienter la lecture dans une direction radicalement éloignée de celle que l'auteur et son traducteur avaient voulue. Enfin, l'éditeur a tout loisir d'opérer, dans le texte traduit, des *coupures* plus ou moins substantielles[1069].

Ces conditions permettent qu'un nouveau défi se profile pour le texte vicentin. La suppression d'une partie de la tradition, de ce que représentait Gil Vicente et son aura, met en exergue l'éclatement auctorial. La traduction partielle que représente le poème promeut une économie de l'imaginaire par rapport au texte source. Guy Lévis Mano n'est pas le seul traducteur à avoir agi de la sorte et modifié les finalités du texte vicentin. Les mêmes schémas traductologiques ont été observés en Angleterre. Ainsi Aubrey Bell publia *Lyrics of Gil Vicente*[1070]. Dans cet ouvrage de 132 pages, l'agencement est presque similaire à *Poésies et chansons de Gil Vicente*. L'index montre que le titre des poèmes est choisi selon le premier vers. Néanmoins, les poèmes sont suivis de notes de bas de page situées à la fin du livre. Présenté en version bilingue, l'ouvrage ne comporte pas d'introduction ni d'explications. La différence majeure est que les poèmes sont aussi bien en portugais, comme « Nam me firais madre » (*Tragicomédia pastoril da Serra da Estrella*[1071]), qu'en castillan, comme « O mi pasión dolorosa » (*Don Duardos*[1072]).

En optant pour ce choix, le traducteur se défait de la traduction littéraire et suggère également qu'il n'existe pas de version définitive du texte. Le réarrangement des écrit vicentins démontre que l'auteur n'est pas maître de sa production et que sa visée et le sens global de ses propos peuvent être éjectés de la réalité factuelle de l'œuvre et du cadre instauré. Cette appropriation textuelle est déjà présente dans *Copilaçam*, mais elle se conceptualise d'une autre manière dans le recueil théâtral. Gil Vicente a puisé dans le répertoire existant des chansons et des danses de son époque pour les intégrer dans ses autos. Il a modifié la visée première du chant, afin de la faire correspondre au sujet de sa pièce et permettre ainsi d'« élaborer dans un spectacle quasi-total un nouveau rituel, à la fois reconnu et vécu par

1069Paul Bensimon « Présentation », *Palimpsestes*, n° 11, *Traduire la culture*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1998, p. 13.
1070Aubrey Bell, *Lyrics of Gil Vicente*, Warford, Voss & Michael Ltd. Printers, 1925.
1071*Ibid.*, p. 34-35.
1072*Ibid.*, p. 58-59.

l'assistance comme une nouvelle catharsis et une nouvelle forme de dévotion »[1073]. La différence est que Gil Vicente devient l'auteur de ces chants en les intégrant dans son œuvre théâtrale. D'autant plus que le public les connaissait[1074]. Ainsi la cour participait activement à des éléments acquis. En amenant le lecteur à connaître Gil Vicente par le biais de la poésie, ce sont le texte et l'identité de l'auteur qui sont modifiés dans le cas des traductions françaises. Dans le livre de Guy Lévis Mano, même si la majorité des extraits proviennent des chants et des danses, des chansons, ainsi que des extraits de dialogue, sont également présents. C'est tout aussi bien l'héritage vicentin que l'héritage musical d'une époque qui est transmis, éléments dont le lecteur ne peut avoir conscience. Le lien entre la musique de Gil Vicente et sa mutation dans un univers poétique n'est pas dénué de propos :

> Quelle que soit l'importance de l'action opérée sur le texte, la transposition du poème passe, néanmoins, à l'évidence, avant tout, par l'adaptation musicale. Or celle-ci, désormais, est généralement due à des musiciens dont l'expression usuelle est la chanson. Souvent auteurs, et même interprètes, autant que compositeurs, donc habitués à toujours travailler conjointement le mot et le son pour aboutir à ce genre de création hybride et populaire, ils conçoivent leurs mises en musique dans le même esprit et selon les mêmes règles artistiques[1075].

Les trois poèmes extraits de *Auto de la sibila Casandra* proviennent tous de chansons situées à divers moments de l'auto. Ils s'établissent de trois manières différentes lors de la lecture complète de la pièce, en plus du moment où ils se situent dans l'intrigue. Le premier poème « Dicen que me case yo »[1076], met en scène le personnage de Cassandre qui chante, seule, après avoir discuté avec Salomón. Le deuxième poème, « Sañosa es la doncella »[1077], met le public en présence d'un chant et d'une folía, danse carnavalesque accompagnée de beaucoup de bruits. Le troisième poème, « Muy graciosa es la doncella »[1078], se situe dans l'épilogue et s'accompagne d'une musique instrumentale. La didascalie « la cantiga siguiente que hizo el autor y a la cual él mismo puso música »[1079], atteste de l'innovation du dramaturge

1073Danièle Becker, « De la musique dans le théâtre religieux de Gil Vicente », *Arquivos do Centro Cultural Português*, *op. cit.*, p. 486.

1074Même si un certain nombre de chants présents dans les autos proviennent de recueils et de chansonniers, les vicentistes ne savent pas, pour une conséquente partie d'entre eux, s'ils proviennent de Gil Vicente ou de réappropriation, la faute à un manque d'archives et de documents.

1075Lucienne Cantaloube-Ferrieu, « Poèmes mis en musique, poèmes mis en chanson », in *Transpositions*, *op. cit.*, p. 207.

1076Gil Vicente, *Obras dramáticas castellanas*, *op. cit.*, v. 200-219, p. 49-50. Afin de remettre les extraits dans leur contexte, c'est l'édition effectuée par Thomas Hart qui est utilisée.

1077*Ibid.*, v. 313-321, p. 53.

1078*Ibid.*, v. 768-781, p. 67.

1079*Ibid.*, p. 67.

pour ce chant inédit. Les extraits traduits se situent généralement à la fin des autos. Les chants qui clôturent un auto sont propices à faire éclore le chant poétique, car ils sont distants d'une situation précise et visent une harmonie entre la scène et le public. C'est le cas du choix du seul extrait de *Comedia del viudo*, « Estánse dos hermanas »[1080].

Ainsi, au sein d'un même auto, la façon dont est perçu et ressenti l'élément musical diffère à chaque fois. Face au manque d'indications que livrent les traductions des poèmes de Gil Vicente, le lecteur se retrouve face à un élément neutre. Il n'a pas conscience de la richesse originale qui s'étend bien au-delà de la rhétorique et de la syntaxe des mots. Mais Guy Lévis Mano n'a pas seulement utilisé le texte tel qu'il était fourni. Il l'a découpé, afin de le faire correspondre à ses attentes et d'en priver un sens de lecture qui aurait pu être bien plus riche. Le cas le plus frappant est celui de *Auto de los cuatro tiempos*. Dans cet auto les quatre saisons, représentées allégoriquement par des personnages, comme le berger pour l'Hiver, viennent tour à tour s'exprimer en alternant chants et chansons. Guy Lévis Mano décide de choisir des extraits des personnages Inverno (Hiver) et Verano (Printemps). Dans les deux poèmes, « Malhaya quien los envuelve »[1081] pour le premier et « En la huerta nasce la rosa »[1082] pour le second, le découpage est le même. Seule une partie des passages chantés est choisie, délaissant un pan du chant et de l'expression parlée.

Le lecteur n'a pas conscience de cela, car dans aucun poème il ne sait qui s'exprime. De plus, sans aucune indication, il ne peut rapprocher le premier poème du second dans le but d'en effectuer une comparaison. La modification du texte s'effectue en fonction des besoins du premier lecteur, puis traducteur, qu'est Guy Lévis Mano. Les modalités du dialogue entre le texte et la musique sont rompues. La réflexion sur la dynamique qui porte le texte devient plus limitée. La confrontation, qui relève de l'imitation et de la correspondance entre ces deux poèmes, montre la frontière qui sépare le théâtre vicentin de sa reconversion dans le genre poétique. La voix poétique n'est pas libre dans ce cas de figure et ne peut exprimer ce qu'elle est réellement :

> Plus encore que la musique, dont elle est l'expression organique, la voix a pouvoir de divulgation. Au moyen d'une véritable « effraction sentimentale », elle fait pénétrer en chacun les significations virtuelles enfermées dans le poème. […] La voix impose, dans l'instant, une révélation, qui est aussi, souvent, une métaphore poétique et musicale[1083].

1080*Ibid.*, v. 1024-1037, p. 158-159.
1081*Ibid.*, v. 109-111, v. 136-139, v. 146-149, v. 158-160, p. 73-75.
1082*Ibid.*, v. 180-184, v. 208-212, v. 222-226, p. 76-78.
1083Lucienne Cantaloube-Ferrieu, « *Poèmes* mis en musique, poèmes mis en chanson », in *Transpositions*, *op. cit.*, p. 211.

Comme le suggère le titre de son livre, ce ne sont pas uniquement les chansons qui ont été choisies par Guy Lévis Mano. Bien qu'en nombre minoritaire, certains poèmes sont issus de dialogues d'un auto. Le poème « Decid que no sé quién só »[1084] de *Tragicomedia de Don Duardos* en est un exemple. Ce sont avant tout les valeurs stylistiques, comme la reprise anaphorique de « soy quien », et métriques, avec l'enchaînement de deux vers longs et un vers court, qui expliquent ce choix.

L'ouvrage *Poésies et chansons de Gil Vicente* reste accessible à un public qui ne serait que simple lecteur et ne souhaiterait pas aller plus en avant que ce qui lui est proposé. Cependant, le manque d'indications ne permet pas d'offrir une lecture facile, pour cause d'un enchaînement de poèmes dont le but principal est inconnu. Il serait néanmoins erroné de conclure que Guy Lévis Mano dupe volontairement son lectorat avec cette lecture tronquée. Ce livre sert avant tout un intérêt personnel. L'explication réside dans le déterminisme culturel de l'éditeur. Le traducteur dispose à sa guise du texte vicentin et en laisse le lecteur agir dessus comme il le souhaite, vu le résultat brut fourni. Guy Lévis Mano n'est pas un consommateur du texte, mais un producteur dont les résultats ne sont pas des adjuvants dans la réception globale de Gil Vicente en France. Bien qu'il permette une expansion de l'œuvre vicentine, les paramètres qui l'entourent ne sont pas définis. De ce fait, la liberté du lecteur n'est pas totale[1085].

Dans le cas des autres anthologies, les modalités de lecture diffèrent. Gil Vicente est associé avec d'autres auteurs. Dans *Anthologie bilingue de la poésie espagnole*, le dramaturge portugais précède Juan del Encina et d'autres auteurs portugais (Jorge de Montemayor) et espagnols (Francisco de la Torre), tous réunis dans ce volume par le choix idiomatique de leurs compositions. Les trois poèmes présents dans de cette anthologie sont issus de l'ouvrage de Guy Lévis Mano. Aucun travail traductologique n'a donc été effectué. Les poèmes sont des extraits de *Auto de la sibila Casandra* (« dicen que me case yo »), de *Comedia de Rubena* (« Halcón que se atreve »), et de *Tragicomédia do triunfo do inverno* (« Del rosal vengo, mi madre »)[1086].

Présenté en version bilingue, deux des trois poèmes sont également parus dans les partitions musicales de Gil Vicente publiées en France, preuve de l'universalité de certains

1084Gil Vicente, *Obras dramáticas castellanas*, *op. cit.*, v. 1565-1587, p. 212.

1085Se référer sur ce sujet aux chapitres « Un postulat provisoire : l'autorité du texte » et « Préjugés critiques : l'existence et l'unité du texte » de Michel Charles, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil, 1995.

1086*Anthologie bilingue de la poésie espagnole*, Gallimard, *op. cit.*, p. 232-235.

passages. Contrairement à *Poésies et chansons de Gil Vicente*, les poèmes sont précédés d'une notice et d'une explication. Un seul poème est expliqué, tandis que les deux autres sont uniquement référencés par rapport à l'ouvrage dont ils sont issus. Il s'agit de l'extrait de *Comedia de Rubena*. Ce choix permet surtout de mettre en avant la thématique du passage et de le comparer avec un leitmotiv traditionnel dans la littérature espagnole, dans lequel la chasse entre tétrapodes est liée au motif amoureux : « La chasse d'amour / Est haute volerie : / Travaux de jour, / Douleur, de nuit. / Faucon chasseur / Avec héron si fier / Grands périls le guettent »[1087]. La notice informe également le lecteur sur Gil Vicente, « doté d'une personnalité artistique complexe »[1088], ainsi que la raison pour laquelle il est intégré à cette anthologie :

> Il l'est aussi en tant que poète : son théâtre, comme celui d'un Shakespeare, duquel on l'a parfois rapproché, est langage poétique structuré par la dramaturgie. Il recèle ces joyaux que sont *villancicos* ou *letras para cantar* (couplets ou paroles pour être chantées). C'est au titre de ces moments de poésie, à la charnière entre Moyen-Âge et Renaissance, qu'il figure dans cette anthologie[1089].

C'est dans cette contextualisation de lecture que s'opère toute la différence avec le travail de Guy Lévis Mano. Le lecteur est en possession d'éléments qui lui permettent d'aborder ces trois passages avec une direction de lecture définie. Par cette approche, l'herméneutique vicentine consiste ici à une épreuve de savoirs plutôt qu'à une vérification. La réflexion sur le texte vicentin est déplacée et nourrie sous un angle qui inclut l'écriture de Gil Vicente dans une autre globalité. L'explication de ce mouvement modifie l'aspect esthétique du passage traduit. Si la palette littéraire de l'auteur est réduite, elle est faite de connivence avec le lecteur qui accepte le pacte. Par la justification donnée sur l'ajout du dramaturge, il conçoit de recevoir une nouvelle forme visuelle et structurelle du texte. Le sens du texte appelle à la compréhension sous forme de déchiffrement. Le lecteur effectue un retour interprétatif qui ne va pas à l'origine, mais se fixe dans les limites de ce que le texte lui offre. Tout a un sens et le sens se lit dans les signes. Cet ensemble se retrouve encerclé dans le nouveau contexte de réception et de tout ce qu'il induit comme élément supplémentaire. L'explication qu'il en effectue considère l'œuvre dans ce qu'elle doit à l'ouvrage qui la délimite. Il redéfinit l'ouvrage original dans cette nouvelle création qui lui est apportée :

1087*Ibid.*, p. 235.
1088*Ibid.*, p. 1068.
1089*Ibid.*, p. 1069.

> Elle [l'œuvre] doit au minimum faire l'impasse sur ses déterminations et laisser au lecteur un espace de « jeu » – à prendre aux deux sens du terme – qu'il ne pourra pas épuiser et qui lui laissera toute latitude pour instancier les contextes de compréhension dans lesquels l'œuvre fera le plus de sens et contribuera le plus à nourrir son esprit. Cela suppose que le texte garde une zone d'ombre, qu'il ménage une part de non-dit, de secret, ne serait-ce que dans le vouloir-dire initial qui l'a engendré[1090].

Les zones d'ombre portent sur le manque de connaissance liées à l'extrait et les non-dits restent présents, car le lecteur n'a pas l'accès aux autos originaux. Ce sont ces derniers qui livreront l'authentique espace de jeu du texte. C'est le même cas pour le poème issu de *Anthologie de la poésie portugaise du XII^e^ au XX^e^ siècle*. Le Plaute portugais est situé entre un poème de João Ruiz de Castelo Branco et un de Sá de Miranda. Le seul passage de Gil Vicente offert au lecteur est le début de *Pranto de Maria Parda* (v. 1-117)[1091]. Il s'agit de la reprise d'une traduction de cet auto par Paul Teyssier. Le texte est précédé d'une courte présentation du « poète qui a le mieux senti l'âme du peuple portugais » et qui permet de savoir qui était le dramaturge. L'auto n'est ni expliqué ni introduit, laissant le spectateur seul avec le texte français, l'anthologie n'étant pas bilingue. Il semblerait que Gil Vicente ait été inscrit dans ce recueil pour sa place dans la littérature portugaise, d'autant plus que l'extrait ne correspond pas aux critères poétiques usuels, surtout mis en comparaison avec les poèmes présents dans les autres éditions. Cela tient principalement au choix de la langue portugaise.

Si le contrat de lecture anthologique est à contre-courant de l'ensemble du théâtre vicentin et de sa visée, il permet d'introduire une nouvelle manière d'appréhender le dramaturge et permet de questionner les rapports sur une esthétique de la littérature, le monde du sensible dans l'univers vicentin, et le rapport à l'écriture. Cependant les poèmes renvoient plus l'impression d'être livrés comme des données brutes non-interprétées. Dans le cadre de la dérive poétique de son œuvre, Gil Vicente devient le reflet impuissant de la réception et du contexte nouveau qui entourent les fragments issus de son théâtre. En dehors de ces anthologies, quelques traductions poétiques de Gil Vicente existent, notamment sur des sites littéraires[1092]. Les mêmes principes d'analyse que pour les trois ouvrages étudiés sont applicables dans ces cas traductifs.

1090 Christian Vandendorpe, « Effets de filtre en lecture littéraire », *uO Research*, *Tangence*, n° 36, Ottawa, Université d'Ottawa, 1992, p. 29.

1091 *Anthologie de la poésie portugaise du XII^e^ au XX^e^ siècle*, *op. cit*., p. 51-55.

1092 Conférer à ce sujet les traduction de Jacky Lavauzelle, retravaillant des poèmes présents dans l'ouvrage de Guy Lévis Mano, tels que « Dicen que me case yo » ou « Consuelo, vete con Dios ». url : http://artgitato.com/gil-vicente/.

III.3 Réécriture et transfictionnalité. La réception par un nouveau public

Le roman *Alice no País de Gil Vicente* de Catarina Barrerira de Sousa[1093] est le seul ouvrage de réécriture a avoir été lu, de façon élargie, par un lectorat lusophone basé en France[1094]. Ce livre fut porté au programme de portugais de la plupart des établissements proposant cette option. Lors de la rencontre organisée avec l'auteure, le 12 avril 2019, par la Fondation Calouste Gulbenkian, les élèves du lycée Alexandre Dumas de Saint Cloud et ceux du Lycée International de St. Germain-en-Laye étaient présents[1095].

L'ouvrage plonge le lecteur dans l'univers vicentin[1096]. L'histoire le met en présence du personnage d'Alice[1097]. Entourée de ses deux amis, Inês et André, ils doivent effectuer un devoir scolaire sur Gil Vicente. Les trois adolescents, après un après-midi de travail, décident de prendre la route à vélo. Sur le chemin, Alice chute et se réveille dans un univers oscillant entre le fantastique et le merveilleux, dans lequel elle rencontre de nombreux personnages issus du théâtre vicentin. Ceux-ci trouvent un prolongement à leurs existences grâce à ce roman et permettent d'étoffer leurs rôles :

> Le personnage invite à mettre en relation enjeux dramaturgiques et pratiques scéniques. D'abord conçu principalement comme le support d'un discours, il apparaît de plus en plus comme la représentation fictive d'une personne. Mais celle-ci se définit davantage par sa fonction dans l'intrigue et sa place dans la société que par sa personnalité[1098].

Le décor de cette intrigue prend place dans le XVI[e] siècle portugais. Dans l'idée de parfaire son devoir scolaire, la jeune protagoniste décide de partir à la recherche de Gil

1093 Après des études universitaires et un mémoire sur Gil Vicente, l'auteure est devenue enseignante en Suisse.

1094 Le livre *Alice no País de Gil Vicente* n'est pas le seul ouvrage à avoir traité fictionnellement l'univers vicentin. C'est également le cas avec *Quando servi Gil Vicente* de João Reis, publié aux éditions Elsinore en 2019. L'histoire narre la fin de vie de Gil Vicente et l'écriture de sa dernière pièce de théâtre, vu par les yeux de son serviteur Anrique de Viena. Les deux fictions prennent vie dans deux espaces distincts. La date récente de parution de ces deux ouvrages laisse penser à une nouvelle ouverture dans les modalités de poursuite de l'héritage de Gil Vicente.

1095 Conférer l'annexe *Événements de la fondation Calouste Gulbenkian*.

1096 Cet ouvrage nécessite que le lectorat possède quelques connaissances. Écrit en portugais, il s'adresse à un public lusophone. Son intégration dans le domaine scolaire français et la possibilité de le trouver dans les grandes enseignes de librairie font qu' *Alice no País de Gil Vicente* est intégré à cette étude. L'ouvrage a le mérite d'offrir une nouvelle perception de Gil Vicente dans le cadre de sa réception en France.

1097 Le personnage est une référence au personnage d'Alice dans *Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll. C'est le premier élément que l'auteure signale dans l'avertissement du livre.

1098 Véronique Lochert, *Le théâtre au miroir des langues*, *op. cit.*, p. 305.

Vicente, accompagnée la plupart du temps du Parvo et de Dona Moça[1099], reformant le trio amical qui l'accompagne dans le monde réel. L'aventure se poursuit jusqu'au réveil brutal d'Alice au moment où elle achève sa quête. Le lecteur apprend à ce moment que la chute qu'elle fit à vélo la plongea dans un coma qui dura trois mois, raccordant la temporalité du récit à celui de sa convalescence.

Cet ouvrage peut être considéré comme un ouvrage de transfiction car il met en écriture une suite de l'existence des personnages de fiction. Celle-ci perdure au-delà de l'œuvre de Gil Vicente. Leur évolution dans la société vraisemblable dans laquelle ils se trouvent leur permet d'obtenir une indépendance dans le récit de Barreira de Sousa. C'est en 1996 que Richard Saint-Gelais invente le terme de transfictionnalité, pour définir cette poursuite de la fiction au-delà d'un texte :

> Il semble aller de soi que la transfictionnalité ne puisse se déployer qu'à l'échelle de plus d'un texte. Certes, ses effets (qui tiennent toujours du court-circuit) sont d'autant plus saisissants que les personnages s'« émancipent » et resurgissent en un autre lieu, comme s'ils menaient une existence intercalaire, impalpable et mystérieuse[1100].

Le livre *Alice no País de Gil Vicente* se détache de la fiction préexistante dans le théâtre vicentin. Les modalités et les enjeux du texte impliquent des ressorts différents dans l'imaginaire que va se créer le lecteur lors de son entrée dans ce nouvel univers. L'interprétation du texte vicentin est liée à la manière dont les personnages vont évoluer dans ce nouveau cadre narratif. L'auteure reste en lien avec le texte source en le mentionnant régulièrement. Le niveau fictionnel du récit se base sur celui proposé par les autos. C'est l'interprétation des personnages issus de l'œuvre de Gil Vicente qui sert de fondement pour expliquer leurs actions durant les aventures d'Alice. Toutefois, le but n'est pas de fournir un verrouillage concernant cette interprétation mais d'en fournir un éventuel sens, permettant ainsi d'insuffler un souffle différent dans la perception de l'univers vicentin :

> Les œuvres de fiction thématisent fréquemment l'activité herméneutique, certaines renvoyant explicitement au travail d'interprétation qu'un texte romanesque ou théâtral

1099Ces deux types de personnages figurent parmi les plus représentés dans l'ensemble du théâtre de Gil Vicente. Le personnage de la Moça apparaît dans *Auto da Barca do Purgatório*, *Auto da Índia*, *Floresta de Enganos*, *Comedia de Rubena* et *O Velho da Horta*. Elle est également présente dans *Auto da Barca do Inferno* avec le personnage de Florença. Il est aussi question de quatre Moças dans *Triunfo do Inverno e do Verão*. Le personnage du Parvo, aussi appelé Joane, apparaît dans *Auto da Fama*, *O Velho da Horta*, *Auto da Barca do Inferno*, *Frágua de Amor*, *Nau de Amores*, *Floresta de Enganos*, *Auto da Festa* et *Tragicomédia Pastoril da Serra da Estrela*. Il apparaît également sous les traits de Afonso dans *Comedia de Rubena*.

1100Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, 2011, p. 24.

> suppose chez les lecteur/spectateur ; d'autres abordant la pratique herméneutique en usant d'un détour par la mise en scène d'interprétations qui relèvent de domaines non littéraires[1101].

Le monde dans lequel Alice pénètre permet l'investigation d'une réalité virtuelle que le lecteur aide à advenir. Celui-ci est plongé dans un monde de mots, au cœur d'un univers fictionnel, fantaisiste voire merveilleux :

> [La] *fantasy* apparaît en majorité comme le domaine d'un « surnaturel naturaliste ». […] Or ce type d'accord pragmatique pour la suspension maximale de l'incrédulité et les récits auxquels il a toujours donné lieu (les contes, par exemple) portent dans la typologie de Todorov un nom qui le distingue soigneusement du « fantastique » que l'auteur cherche à circonscrire : le « merveilleux »[1102].

C'est dans cet univers que le lecteur est plongé, par le regard de la protagoniste. Les choix scénaristiques et narratifs permettent de fournir un texte lisible tant pour le lecteur averti que pour le lecteur néophyte. Alice évolue dans un univers dans lequel sa vision curieuse, voire naïve à certains moments, de ce monde est le même que celui du lecteur pris dans une considération globale. Celui-ci entre progressivement dans l'univers vicentin. Le début de l'action du livre se situe dans la salle de classe. La professeure donne un cours sur Gil Vicente, qui permet au lectorat néophyte de savoir qui est le dramaturge et dans quel contexte il écrivit ses autos. Les zones d'ombre concernant Gil Vicente et sa vie sont également dévoilées. Ainsi, lorsque les personnages d'Alice, du Parvo et de Dona Moça[1103] vont passer par les différentes villes et lieux du Portugal, le lecteur comprendra que l'itinéraire emprunté correspond aux lieux dans lesquels les pièces furent jouées, comme pour *Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra*, ou dans lesquelles c'est l'action de l'auto qui

1101 Nicolas Correard, Vincent Ferré et Anne Teulade, « Introduction », in *L'Herméneutique fictionnalisée. Quand l'interprétation s'invite dans la fiction*, Nicolas Correard, Vincent Ferré et Anne Teulade (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 8.

1102 Anne Besson, *La fantasy*, Paris, Klincksieck, 2007, p. 17.

1103 Si les personnages récurrents dans l'ouvrage reprennent les caractéristiques qu'ils possèdent dans les autos, ils s'affranchissent ici des limites du genre théâtral. Ainsi leurs actions vont étoffer leur existence, dans le prolongement de ceux qu'ils étaient au sein du théâtre de Gil Vicente : « à l'usage cependant, on observe qu'il [le personnage récurrent] entre dans une relation métonymique avec son environnement. Ainsi pour le retour des personnages : dans les faits, la réutilisation de protagonistes est indissociable d'autres réemplois et relèves d'une pratique narrative massive qu'on peut appeler interdiégétique, mais tout aussi bien transfictionnelle. Tout ce qui dans un récit renvoie à la réalité extralinguistique, factuelle ou imaginaire, est susceptible de réapparaître, et réapparaît dans les faits : les lieux, les objets, les événements, les périodes, tout autant que les personnages » écrit Daniel Aranda, « Personnage récurrent et transfictionnalité », in *La fiction, suites et variations*, René Audet et Richard Saint-Gelais (dir.), Rennes, Nota Bene, 2007, p. 254.

s'y déroule, comme pour *Floresta de Enganos*. Ce roman invite au voyage pour tout esprit curieux :

> Que cada um possa transformar esta viagem numa descoberta pessoal. […] Não é necessário já ter lido as peças de Gil Vicente para acompanhar esta história. Um do seus propósitos é precisamente o de dar a conhecer personagens adormecidas em versos antigos de 500 anos. […] Por isso, deixem-se levar, com toda a confiança[1104].

Comme elle le déclare, toujours dans l'avertissement, le but de l'ouvrage est de rendre hommage d'une forme innovante, au travail de Gil Vicente. En plus de faire intervenir de nombreux personnages issus des autos, le roman est une occasion de connaître l'écriture du dramaturge. Le texte se retrouve ponctué de nombreuses tirades extraites des autos, en s'ajustant à chaque fois à la situation en cours[1105]. C'est par exemple le cas lorsque le trio rencontre Pêro Vaz, personnage de *Farsa dos Almocreves* :

> – De quem está a falar ? – atreveu-se a perguntar D. Moça
> – *Apre cá ieramá !* Daquel fidalgo que me deve mil e seiscentos reais ! E sabem o conselho que me dá ? *Faz por teres amigos, e mais tal homem como eu, porque dinheiro é um vento !* – levantou-se indignado – *Dou eu já ao Demo os amigos que me a mi levam o meu !*[1106]

Le mélange des époques se retrouve également dans l'écriture. Le lecteur n'est pas pris à défaut dans sa compréhension du texte : les notes de bas de page traduisent les termes archaïques, chaque nouveau personnage rencontré est référencé et son rôle brièvement résumé. L'index situé à la fin du roman permet d'ailleurs de constater l'ensemble de la production vicentine. Par la manière dont est tourné le récit et du choix de la protagoniste, l'ouvrage s'apparente davantage au registre de la littérature de jeunesse[1107]. Les insertions régulières d'images graphiques renforcent cette idée. L'idée d'introduire Gil Vicente à une nouvelle génération de lecteurs en prolongeant les codes de son univers, par une lecture plus facilement perméable, permet de s'intéresser et de lire l'auteur sans ressentir un effort d'interprétation :

1104Catarina Barreira de Sousa, *Alice no País de Gil Vicente*, *op. cit.*, p. 5.

1105Afin d'être facilement perçus par le lecteur, les extraits tirés des autos sont écrits en italique.

1106Catarina Barreira de Sousa, *Alice no País de Gil Vicente*, *op. cit.*, p. 91.

1107Concernant le choix d'une héroïne, Muguraş Constantinescu avance que ce choix dans ce type de littérature se justifie par « la préférence du conteur, connu ou inconnu, pour le personnage de la fillette [qui] pourrait s'expliquer par le fait que sa fragilité apparente provoque un déclenchement plus fort des forces ennemies, mais en même temps, de l'aide, de la sympathie pour les freiner ou les annihiler à temps. Ou, peut-être, la présence féminine active, en hypostase d'enfant, est quelque peu compensatoire », dans *Lire et traduire la littérature de jeunesse*, Bruxelles, Peter Lang, 2013, p. 30.

> O texto vicentino (o texto literário, em geral) requer esforço de leitura e de atenção para o qual os jovens não estão naturalmente disponíveis. O nosso tempo está repleto de solicitações bem mais imediatas, mesmo no plano literário e artístico [1108].

La source que constituent les personnages devient un élément de vérité pour le lecteur, qui reconnaît et accepte cette digression dans la version qui lui est proposé. Il lit en connaissance de cause. La réécriture peut lui permettre d'accéder au texte source, s'il le souhaite. La fiction de Gil Vicente devient la fiction de référence dans un support moderne et davantage adapté à un public plus juvénile :

> Fiction thrives on the contingency of worlds, emphatically asserted by the idea of possible worlds: every world and every entity in the world could be or could have been different from what it is. Postmodernist rewrites grow in this fertile semantic ground. They come into existence because every fictional world, however canonical, however authoritative, however habitualized, can be changed, can be displaced by an alternative world[1109].

Le texte s'imbrique dans une nouvelle culture médiatique et insère des nouveaux éléments obligatoires pour le bon déroulé du récit, sans pour autant dénaturer le texte source et le comportement des personnages, comme le sont celui de l'Ange et celui du Diable[1110], qui agissent d'une façon similaire à *Barca do Inferno*[1111]. Les modifications des données empiriques de la fiction du monde vraisemblable, instaurées dans la plupart des autos de Gil Vicente, prennent sens dans le nouvel effet de résonance que cherche à créer le roman : « pour qu'un univers de fiction se maintienne par-delà les limites d'une œuvre, il faut que des traits spécifiques à l'œuvre première se retrouvent dans la seconde »[1112]. Le lecteur possède le lien entre les deux œuvres, l'originale et la nouvelle, durant toute son expérience de lecture. Pour le lecteur déjà connaisseur du théâtre de Gil Vicente, la réinterprétation et les effets de retour sur le récit initial lui fournissent une position de relecture de ses connaissances :

1108José Augusto Cardoso Bernardes, « É preciso rever a forma como Gil Vicente é mostrado aos alunos », entretien de Sérgio Almeida, *Companhia dos Livros*, *op. cit.*

1109Lubomier Doležel, *Heterocosmica. Fiction and possible worlds*, Londres, The John Hopkins University Press, 1998, p. 222.

1110Catarina Barreira de Sousa, *Alice no País de Gil Vicente*, *op. cit.*, p. 39-42.

1111Se reporter à la définition de « Anjo » et de « Diabo » dans *Dicionário das personagens do teatro de Gil Vicente* de Maria José Palla, *op. cit.*, respectivement p. 31-35 et p. 121-126.

1112Matthieu Letourneux, « Le récit de genre comme matrice transfictionnelle », in *La fiction, suites et variations*, *op. cit.*, p. 74-75.

> La transfictionnalité n'appelle donc pas un traitement théorique unique mais une batterie d'approches variées, qui ne s'intéressent pas qu'aux questions d'identité à travers l'intertexte mais aussi à ce qu'une transfiction *fait* à la fiction à laquelle elle s'articule. Un *faire* divers et paradoxal, car la transfictionnalité ne consiste jamais à intervenir sur le texte initial, bien évidemment inchangé, c'est-à-dire au bout du compte sur la reconstitution que les lecteurs en font, ou consentent à effectuer sur la base d'une contamination, d'une rectification, d'une version décalée ou même transgressive[1113].

Face à cette extension de l'univers créé par Gil Vicente, le lecteur se retrouve face à une expansion virtuelle et transgressive qui consent à montrer la diversité de matériaux dans lesquels Gil Vicente peut s'inclure. Favorisée par une littérature de l'imaginaire, cette nouvelle introduction au théâtre vicentin permet que le merveilleux se réalise et se retrouve dans les lieux communs, dans lesquels le lecteur y trouvera ses repères, au fur et à mesure de son avancée dans le texte. Ce glissement aisé vers un nouveau milieu s'effectue par le choix dont l'auteure a amorcé son sujet et l'a présenté. Le lecteur, étant davantage dans la découverte que dans l'interprétation, ne se livrera que rarement à une lecture critique :

> Les textes n'exercent d'autre autorité que celle qui leur est reconnue par des lecteurs – des lecteurs, certes, qui n'ont pas toujours conscience de leur rôle, le statut de figure de l'auteur étant tel, dans notre culture du moins, que ceux-là mêmes qui le reconduisent pensent sans doute l'entériner. Mais c'est aussi que les lecteurs, pris individuellement, n'ont pas la capacité d'imposer une reconfiguration du modèle satellitaire[1114].

La caractéristique dominante dans ce récit fictionnel est de permettre au lecteur d'entrer dans une délibération qui va de pair avec celle de la protagoniste, autour des faits et des souvenirs. Il s'associe à Alice et cet éclairage différent enclenche un schéma de pensée et de poursuite de l'histoire. Cela donne au lecteur le sentiment de se situer dans l'intimité de l'action. L'ouvrage permet d'instaurer un nouveau type de réception qui offre des perspectives diverses dans l'utilisation de l'héritage de Gil Vicente et les moyens possibles, afin d'amener le lecteur à se tourner vers son théâtre. En utilisant la transfictionnalité, *Alice no País de Gil Vicente* offre l'expérience de l'altérité que propose le roman :

> La vocation exogène de l'écriture se manifeste de deux façons qui sont intimement liées l'une à l'autre : par son ouverture de principe à des écritures dont le système ou les connotations culturelles ne sont pas identiques aux siens, et par le recours qu'elle sollicite à une intellection visuelle spécifique, distincte de celle de la lecture au sens strict puisque la fonction linguistique du texte n'y intervient pas directement[1115].

1113Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, *op. cit.*, p. 70.
1114*Ibid*., p. 355.

La quête d'Alice prend fin en même temps que celle pour le lecteur, accentuée par l'épilogue très bref du récit. La recherche de la protagoniste trouve finalement une réponse qui s'est déroulée durant l'ensemble de son voyage initiatique au sein de l'univers de Gil Vicente ; le Plaute portugais étant en réalité le Parvo qui guide Alice durant ces trois mois de voyage. C'est ce même cheminement, effectué par le lecteur, qui lui permet de comprendre à la fin qu'il a désormais conscience de l'identité du dramaturge dans ce livre. Ainsi il parvient à la conclusion que Gil Vicente se définit davantage à travers son œuvre que par ses données biographiques :

> – Gil Vicente está um pouco em cada de nós ! É natural, foi ele que nos criou. Gil Vicente é a liberdade que nos ilumina. […]
> – Está enganado – garantiu-lhe Alice, a pessoa de quem está a falar é o Senhor Parvo ! […]
> – Sabe, o Mestre [Gil Vicente] invetou várious Parvos, mas o mais real, sempre foi ele próprio. Ah ! Grande autor, o nosso Mestre ! Quantos de nós o cruzamos e nem damos por ele ![1116]

→ Conclusion

Le théâtre accumule les formes de cryptage[1117] qui sont liées à la représentation de l'auto ou à sa lecture. Ces cryptages sont soumis à l'interprétation de celui qui les réceptionne. Le surplus de sens qui peut en découler ne doit pas excéder les capacités de compréhension et de réaction du public ou du lectorat. Les équivoques présentes doivent être décryptées afin de favoriser la réception du texte. Par les spécificités que possède l'audience actuelle, une partie de la dimension intertextuelle et des modalités langagières de certains personnages vicentins vont lui échapper. Le discours présent dans l'auto est soumis aux modalités d'interprétation proposées et à la réception de cette parole.

Dans le cadre des représentations théâtrales, les autos mettant en action le phénomène d'équivoque doivent trouver un juste équilibre lors de leur mise en scène. L'équivoque ne peut être gratuite, sous peine d'être préjudiciable au texte, ni trop motivée, afin de ne pas être top évidente et de perdre la visée du propos. Enfin, l'équivoque ne doit pas être mise en scène sous une tournure trop complexe, afin de ne pas étouffer le plaisir ni de trop solliciter

1115Anne-Marie Christin, « Espaces de la page », in *De la lettre au livre. Sémiotique des manuscrits littéraires*, *op. cit.*, p. 145.
1116Catarina Barreira de Sousa, *Alice no País de Gil Vicente*, *op. cit.*, p. 189.
1117Celles-ci peuvent être vocales (rythmique), verbales (jeux d'écriture), visuelles (décors et costumes), extratextuelles (convocation à d'autres éléments), référentielles (allusions à un contexte particulier), etc.

l'interprétation, sous risque de l'emmener vers la surinterprétation et de perdre l'adhésion d'une partie du public. Étant donné la modification du public, en comparaison avec celui de l'époque de Gil Vicente, la réception sera forcément autre. Afin de faciliter cette compréhension, l'équivoque vicentine peut se décliner sous d'autres modalités, afin de permettre la découverte des cheminements du sens au spectateur. La compréhension de l'œuvre du dramaturge peut se révéler complexe par la situation de Gil Vicente.

Le dramaturge s'insère autant dans la tradition médiévale (autos sacramentaux) qu'en rupture avec celle-ci (*Comédia do Viúvo*, *Dom Duardos*). Cette bivalence rajoute à son isolement. Trop en avance chronologiquement en comparaison des autres dramaturges européens qui deviendront des classiques de la littérature, Gil Vicente s'inscrit pourtant dans cet échange culturel qui anima ce continent durant la Renaissance. Son théâtre est l'occasion de montrer les facettes multiartistiques qu'il contient et dont il est possible d'extraire une partie, comme ce fut le cas avec la musique, premier élément de réception élargie d'une partie des autos :

> Son théâtre comprend plus de deux cents chansons, parfois très connues à l'époque. On verra que les instruments de musique qu'il mentionne sont cités avec justesse et rigueur. On peut considérer Gil Vicente aussi bien comme un auteur de théâtre que comme un musicien. Dans l'encyclopédie de François Michel, il est écrit à son propos : "Poète musicien portugais... Il composa en outre de la musique d'Eglise ... ". Le dictionnaire de musique Grove, un des plus importants en la matière, indique que Gil Vicente était un musicien important de son époque[1118].

Le déclin du Portugal fut aussi celui de son aura. Finalement son arrivée en France démontre qu'il ne parvient pas à se détacher de son pays et à exister par lui-même dans une sphère grand public. Le faible engouement pour la culture portugaise, liée à la manière de percevoir l'étranger, en tant qu'autre, démontre qu'il n'est pas assez exotique pour attirer suffisamment de curiosité. Couplée à la perception des communautés portugaises dans l'imaginaire collectif de la population, la réception de Gil Vicente avait peu de chance de sortir du cadre des événements dans lesquels elle s'exprimait. Il apparaît que le théâtre vicentin ne correspond pas à ce que les spectateurs vont rechercher dans ce type de spectacle, d'autant plus que le Plaute portugais véhicule avec lui la gloire d'antan d'une nation et que son texte s'adressait à un public spécifique d'une époque. Les codes de celui-ci diffèrent du public d'aujourd'hui. Il n'est pas un objet assez commercial pour exister par lui-même. Le

1118Maria José Palla, « La musique dans le théâtre de Gil Vicente », *doc. cit.*

seul moyen qui pourrait, à terme, permettre à Gil Vicente de subsister, consiste dans l'écriture dérivative. Si le théâtre de Gil Vicente est trop éloigné ou obscur pour le public, il faut susciter un attrait par d'autres moyens. Rempli de fantastique et de merveilleux, le roman de jeunesse de Catarina Barreira de Sousa offre une possibilité de découvrir le dramaturge par les aventures d'Alice, réécrivant la mythologie vicentine :

> O que se seguiu foi uma pura diversão. Improvisaram uma pequena encenação, em que D. Moça encarnava o seu futuro hipotético papel e Sr. Parvo fazia de Doutor Justiça Maior. Cupido sentou-se ao lado de Alice e, assim, juntos, assistiram a uma pequena antestreia de *Florestas de Enganos*, que é como quem diz, assistiram a um dos episódios da série "enganos para todos os gostos"[1119].

L'univers vicentin possède un vivier qui peut s'exporter vers d'autres outils littéraires. Les dérivés peuvent laisser un résultat singulier, comme la reprise des personnages du théâtre vicentin utilisés dans une nouvelle narration, avec pour exemple principal *Alice no pais de Gil* Vicente. Ce fut le cas avec plus ou moins de réussite, comme lors de la publication des poèmes traduits. Ces dérivés peuvent aboutir à un résultat et une réception nouvelle, comme les poèmes édités par la Pléiade. Mais le résultat peut déboucher sur un non-sens contextuel, laissant le lecteur dans une impasse de compréhension, comme pour les traductions de Guy Lévi-Mano :

> L'approche culturelle scrute les fonctions respectives du texte premier dans la culture d'origine et du texte traduit dans la culture réceptrice. Une telle approche, on le voit, remet en question, directement ou indirectement, le concept traditionnel de fidélité : une traduction n'est-elle pas « fidèle » lorsque le texte traduit fonctionne dans la culture cible de la même façon que dans la culture source ?[1120]

Gil Vicente ne doit pas être considéré comme un élément isolé sur la scène littéraire et théâtrale européenne. D'autres terrains d'investigation peuvent inclure le dramaturge dans de nouveaux champs d'analyses et de réflexions. Il faut renouveler la manière dont il est perçu en le sortant de la position qu'il occupe actuellement. Dans la reprise de sa forme classique, la réception de Gil Vicente n'a duré qu'un temps et a faiblement réussi à perdurer sur le long terme. Afin d'éviter cet essoufflement, le virage dérivatif, qui s'inspire de son univers et de son œuvre, est une solution alternative qui peut réussir à provoquer un intérêt du public. Ce

1119Catarina Barreira de Sousa, *Alice no País de Gil Vicente*, *op. cit.*, p. 168.

1120Paul Bensimon, « Présentation », *Palimpsestes*, n° 11, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1998, p. 13-14.

dernier aura ensuite la liberté, selon le degré de satisfaction de son horizon d'attente, d'aller plus amont et tenter de s'intéresser directement aux ouvrages sources : les autos de Gil Vicente.

Conclusion

L'analyse du transfert de l'auteur étranger dans une nouvelle culture s'effectue grâce à un travail d'investigation à double niveau. Il faut d'une part comprendre l'ensemble de la structure finale qui fournit le résultat de la réussite ou non de la réception de ce transfert, et d'autre part, il faut conjointement tracer les étapes importantes de l'immixtion de l'écrivain étranger dans ce nouvel univers en jaugeant de leur pertinence face aux conclusions qui en découlent.

L'œuvre de l'auteur étranger ne peut se résumer au seul objet qu'est le livre. Ses écrits sont liés au contexte dans lequel la production littéraire s'effectue. Les unités de sens qui composent l'ensemble des écrits doivent être prises en compte par le traducteur, nouvel acteur idiomatique dans le rapport qu'entretient le lecteur et son auteur par le biais du livre :

> Pour l'approche herméneutique, entendue au sens large du terme, traduire suppose la prise de conscience que toute traduction se présente comme une nouvelle lecture. Cette lecture ne se limite pas au contenu, mais se soucie des significations de la forme. Le grand pouvoir de discernement que possède le traducteur rend possible la multiplication des traductions et indispensable la retraduction des textes classiques ou « exotiques » en fonction de la nouvelle situation culturelle : aux moments de ruptures linguistiques et littéraires, de changement générationnel, de modification de l'attitude envers la tradition et l'étranger[1121].

En choisissant de consacrer cette thèse à l'étude du transfert de Gil Vicente dans l'espace francophone, plusieurs axes ont été privilégiés, afin de définir comment la réception du dramaturge s'est effectuée. Celle-ci se dessine sur plusieurs aspects qui ne sont pas forcément en relation les uns avec les autres. L'ensemble de ces éléments établit les modalités de réussite ou d'échec de l'arrivée de Gil Vicente dans un nouveau contexte. Le but était d'étudier et d'analyser tous ces paramètres en évitant qu'ils se résument à une énumération détaillée. Si la majeure partie du travail se focalise sur l'activité du traducteur et de sa personne, c'est avant tout parce qu'il s'agit du matériau le plus facilement accessible pour le plus grand nombre. C'est ce critère de visibilité qui explique également l'examen détaillé des travaux scientifiques sur le dramaturge. Pour définir la réception de Gil Vicente, ce fut l'axe choisi, afin de fournir les résultats les plus pertinents :

1121Irena Kristeva, *Pour comprendre la traduction*, *op. cit.*, p. 212.

> The comparative researcher must have several characteristics: distancing of the subject from his objects; acceptance of the subjectivity; individual responsibility as a comparing subject; awareness of scientific doubt; transfer to the subject of analyses and comparisons made. He creates an intersection between different areas, a kind of *third space* created by drawing on the others' domain. The comparative researcher crosses different methods[1122].

De plus, la réception de Gil Vicente se trouve à un tournant qui permet aujourd'hui d'en effectuer une étude complète. Depuis les débuts des études francophones, il semble que dans ce domaine idiomatique les études vicentines soient au point le plus bas, favorisant ainsi d'établir le bilan de la réception de l'écrivain étranger. L'évolution des traductions a permis de mettre en avant les difficultés liées à la retransmission. Les notions de fidélité et d'intraduisibilité démontrent qu'il est impossible de fournir les mêmes impressions pour le lecteur francophone contemporain, que celles ressenties par le spectateur de la cour du Portugal, au XVI[e] siècle. Ces obstacles à la compréhension ouvrent d'autres pistes de lecture des autos :

> D'une part, les intraduisibles offrent un moyen pour enrichir la langue ; ouvrent de nouvelles perspectives d'évolution. […] D'autre part, les intraduisibles donnent la possibilité d'affirmer l'étranger dans l'autre langue. […] L'intraduisibilité est conditionnée par des contraintes d'origines aussi bien linguistiques (la pluralité des langues) que culturelles (la diversité des cultures)[1123].

La fonction du traducteur du théâtre vicentin va au-delà du sens premier du texte face au pacte de connivence et à l'équivoque, présents dans de nombreux autos, notamment les farces. Les stratégies d'énonciation du texte traduit sont soumises à l'interprétation. Le traducteur doit comprendre et exprimer le discours, afin que le lecteur en perçoive, dans les limites de ses connaissances, les enjeux dans et hors du livre-source. Les attentes de compréhension du public sont forgées par un lecteur type que le traducteur prend soin de guider, s'il utilise le paratexte. La traduction et l'interprétation sont indissociables du contexte de production et des connaissances préalables sur Gil Vicente. La traduction idéale n'existe

1122Frédérique Toudoire-Surlapierre, « Theoretical Introduction », in *Comparative Literature in Europe*, Nikol Dziub and Frédérique Toudoire-Surlapierre (éd.), Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2019, p. 11.
1123Irena Kristeva, *Pour comprendre la traduction*, *op. cit*, p. 159-160.

pas[1124]. Les compétences du traducteur vicentin lui permettent de s'adapter au lectorat, auquel se destine son travail. Ce dernier pourra interpréter le théâtre du dramaturge portugais :

> Si la spécialisation du lettré lui confère une autorité herméneutique particulière, la vulgarisation ou la démocratisation de la lecture lui retire tout monopole de l'interprétation. La sphère des lecteurs s'étend dorénavant au-delà de celle des lettrés : les jugements sur les parutions, les débats sur les modes, les querelles grandes et petites, privées et publiques, tout cela concerne autant sinon plus l'honnête homme que le docte[1125].

Le traducteur vicentin est perçu comme créateur de nouveaux rapports internationaux, comme médiateur des auteurs en provenance d'une littérature universelle, comme sauveur de langages et de traditions culturelles et comme vulgarisateur de connaissances. Il rend visible un auteur presque inconnu dans l'espace francophone. L'ensemble des traductions de Gil Vicente fournit une nouvelle textualité cohérente qui propose un rendu presque synthétique du théâtre de Gil Vicente. Le traducteur accepte les pertes liées au changement idiomatique. Selon les éditions qui publient les traductions, il lui est même possible de restaurer le cadre de l'auto, afin de fournir une expérience durant laquelle le lecteur aura à sa disposition les clés de déchiffrage du texte. Les éditions Chandeigne sont celles qui ont le plus mis en avant l'auteur et la manière de comprendre son théâtre. L'ensemble des autos traduits permet de connaître les farces, comédies, tragicomédies et autos sacramentaux de l'auteur. De plus, les traductions tendent vers ce but qui est que la cohérence du texte source corresponde à celle du texte cible, transmettant ainsi un nouveau pan de la culture portugaise. L'œuvre littéraire est le produit à la fois d'une culture et du travail d'un individu. Elle a une valeur représentative de sa culture d'origine :

> La réflexion sur les canons européens ne doit pas célébrer les acquis de telle ou telle culture, langue ou littérature nationale, mais au contraire montrer en quoi les contraintes nationales peuvent être transgressées pour mettre en lumière l'ambivalence et la multiplicité des cultures. […] Dans la mesure où le regard ainsi porté sur la culture européenne ira au-delà des identités nationales, il s'agit de savoir de quelle façon il est concevable de trouver une cohérence des cultures dans une culture de la non-identité[1126].

1124Consulter à ce sujet le passage dans l'article de Jean-René Ladmiral, « Erreur culturelle en traduction et biais idéologique », in *Errances, discordances, divergences ? Approches interdisciplinaires de l'erreur culturelle en traduction*, Marc Lacheny, Nadine Rentel et Stephanie Schwerter (dir.), Berlin, Peter Lang, 2019, p. 233.

1125Nicolas Correard, Vincent Ferré et Anne Teulade, « Introduction », in *L'Herméneutique fictionnalisée. Quand l'interprétation s'invite dans la fiction*, *op. cit.,* p. 20.

1126Fabrice Malkani et Ralf Zschachlitz, « Introduction », in *Pour une réelle culture européenne ? Au-delà des canons culturels et littéraires nationaux*, Ralf Zschachlitz et Fabrice Malkani (dir.), Paris, L'Harmattan,

La figure du traducteur vicentin n'est pas invisible pour celui qui s'intéresse à ce dramaturge. Le plus souvent, il a travaillé et publié des travaux sur le Plaute portugais. L'espace d'insertion de ces travaux, selon leur période de publication, permet de visualiser l'évolution et les manières de penser le texte vicentin. Paul Teyssier et I. S. Révah sont les deux premiers principaux instigateurs des études vicentines en langue française. Leurs avancées épistémologiques et herméneutiques ont permis de mieux appréhender la lecture des autos. Avec comme auteures principales Olinda Kleiman et Maria José Palla, leurs successeurs ont continué à poser de nouveaux jalons dans la compréhension et les caractérisations propres au théâtre de Gil Vicente. L'ensemble du corpus concernant les travaux vicentins a dû être délimité, afin de correspondre au mieux au sujet d'étude. S'il est indispensable de mentionner des travaux portugais, le but a été d'encadrer la production vicentine en langue française quelque soit le lieu de production. Il a ensuite fallu résoudre le problème des publications portugaises des vicentistes français. Afin de ne pas amputer une partie de leur production et pour mieux comprendre leur perception, ils ont été intégrés à la réflexion proposée. Ce choix s'explique aussi par la déduction que le lectorat des études vicentines possède en grande majorité des connaissances lusophones. De plus, dans l'intention de travailler sur l'ensemble du transfert du théâtre de Gil Vicente et de sa réception dans l'espace francophone, il fallait prendre en considération les publications dans d'autres langues publiées et produites dans cet espace.

Lorsque les travaux étudiés sont mis en parallèle avec les biographies du dramaturge, il apparaît clairement que la perception du dramaturge portugais évolue et s'écarte des mythes et éléments fantaisistes qui lui étaient accordés dans les premières biographies encyclopédiques. Toutefois le texte théâtral de l'auteur n'a pas encore livré toutes ses clés de déchiffrage, et des divergences d'opinion surgissent, comme dans l'interprétation de la protagoniste de *Pranto de Maria Parda*. Ces résultats sont liés à la subjectivité du chercheur. L'erreur dans l'interprétation est nécessaire pour ne pas faire obstacle à la visée du discours et met en lumière ce que le théâtre de Gil Vicente laisse encore comme interrogations[1127]. Tout

2012, p. 8.

1127Sur le sujet de l'erreur, Nicolas Froeliger explique que : « Si il y a erreur, c'est qu'il y a inadéquation […]. Cette inadéquation peut être définie comme un écart par rapport à une norme de réception (et non plus, cette fois, par rapport au texte source). De ce point de vue, on peut estimer que le raisonnement en termes d'erreurs revient à privilégier, soit une culture par rapport à une autre […], soit une vision de la traduction en tant qu'acte de communication » dans « Plus qu'une faute... », in *Errances, discordances, divergences ? Approches interdisciplinaires de l'erreur culturelle en traduction*, *op. cit.*, p. 13.

comme la position qu'il occupe dans la littérature. La culture lusophone et espagnole s'approprie à juste titre cette œuvre de nationalité portugaise :

> É lícito considerar Gil Vicente um autor genuinamente português ou será acima de tudo ibérico?
> Gil Vicente é um escritor e um homem de teatro português, naturalmente. Mas essa caracterização não deve ser entendida em sentido restrito. Ele é também um grande intérprete da tradição lírica e teatral da Península Ibérica, estando mesmo, de algum modo, na génese da fantástica produção que assinala o teatro barroco espanhol (Lope de Vega e Calderón de la Barca). Mas podemos ir ainda mais longe sem exageros. Gil Vicente é, por direito próprio, um nome destacado da história do teatro ocidental. Situa-se na linha dos modelos medievais e é, nesse plano, o dramaturgo mais coeso que essa tradição produziu[1128].

Il peut légitimement être considéré comme le premier auteur résolument ibérique. En réalité, le texte de Gil Vicente puise également au-delà des frontières de la péninsule. Il peut légitimement se revendiquer d'une culture européenne, lorsque l'on s'aperçoit des influences étrangères, notamment françaises et latines, qui composent son théâtre. Le personnage du théâtre vicentin peut s'apparenter à un type qui se retrouve dans l'ensemble du théâtre européen :

> Car, la littérature, par sa capacité à porter à son degré d'expression le plus exigeant les réalités humaines dans leur complexité même, réunit ceux-là mêmes qu'elle oppose. Les personnages y apparaissent dans leur singularité, avec leurs différences parfois irréductibles, mais ils sont ressaisis par l'œuvre qui fait d'eux, ensemble, les témoins de l'humaine condition. La littérature tresse ainsi, en permanence, le même et l'autre, fait dialoguer, dans l'acte narratif, les identités et l'universalité[1129].

Le caractère multidisciplinaire des nouvelles études vicentines démontre que l'auteur ne se trouve pas dans une position aussi isolée que ne le laisse supposer son œuvre et sa place dans la littérature portugaise. S'il n'a toutefois pas été mis, en France, au même rang que les autres dramaturges étrangers, c'est parce que la culture portugaise ne jouit pas d'un grand retentissement dans l'espace francophone. Les causes en sont tant historiques que sociétales et se ressentent dans l'absence régulière de ce pays dans de nombreuses études[1130]. De plus, au

1128José Augusto Cardoso Bernardes, « É preciso rever a forma como Gil Vicente é mostrado aos alunos », entretien de Sérgio Almeida, *Companhia dos Livros*, *op. cit.*

1129Philippe Meirieu, « Préface », *Enseigner la lecture littéraire dans une perspective d'éducation interculturelle*, *op. cit.*, p. 4.

1130Le Portugal reste souvent en marge dans les études internationales par manque de considération par les autres nations. Conférer à ce sujet l'article de Everton Machado, « Repenser l'orientalisme lusitanien », in *Le Comparatisme comme approche critique*, tome 5, *éd. cit.*, p. 279-288.

moment des premiers travaux vicentins, les premières vagues massives d'immigration portugaises arrivent en France et façonnent la perception et les stéréotypes qui vont définir les nouveaux arrivants :

> La société française ne manifeste nul intérêt pour la culture que véhiculent ces groupes migrants. Restée dans sa tradition colonisatrice, elle ne considère leur mode de vie qu'en termes d'adaptation à la culture dominante. On croit en effet communément, surtout lorsque les groupes sont d'origine européenne et latine, que les différences culturelles sensibles chez les émigrés récents seront de courte durée, et que la seconde génération, élevée en France, sera, à l'âge adulte parfaitement assimilée. Il nous a semblé qu'un éclairage sur la seconde génération portugaise remettait utilement en question un tel a priori. […] Privilégiés ici, infériorisés là-bas, ils oscillent entre deux points de repère, et leur personnalité se construit selon un jeu dialectique qui suit en partie le va-et-vient dans l'espace auquel ils sont soumis[1131].

La réception de Gil Vicente est liée à la vision du pays auquel il est rattaché. Son exposition est faible, limitant par là les chances de sortir l'auteur de son anonymat auprès du grand public. Pourtant, les moyens et les médias d'exposition se sont diversifiés. Le théâtre a mis en avant le dramaturge, que ce soit lors des représentations destinées en premier lieu à la communauté portugaise ou lors des festivals internationaux de théâtre. Certains événements, principalement ceux mis en œuvre grâce à la fondation Calouste Gulbenkian, ont permis de réunir les vicentistes et leurs traductions, afin d'offrir une représentation au plus près de l'esprit de Gil Vicente. Le jeu scénique offre de nouvelles opportunités d'entendement met en évidence ce que la lecture ne peut pas révéler :

> La connaissance des différents points de vue permet au lecteur d'être sensible aux effets comiques ou tragiques produits par la méprise. La grande vogue de ces effets […] explique l'abondance des didascalies de ce type, attentives à la transmission au lecteur d'une situation dramatique plus difficile à saisir dans le livre que sur la scène. En revanche, lorsque le jeu de méprise ou de déguisement est complexe et peu lisible scéniquement, le lecteur est avantagé par rapport au spectateur[1132].
> Dans la *Tragicomédia de Dom Duardos* de Gil Vicente (1562), c'est la description d'un personnage donnée par une réplique qui est contredite par son apparence. Alors que Camilote fait le portrait de sa belle selon un schéma rhétorique conventionnel, la laideur de Maimonda dément ses hyperboles et provoque le rire du public, que la didascalie permet de communiquer au lecteur[1133].

1131Colette Petonnet, « Fils de migrants », in *L'Autre et l'Ailleurs. Hommages à Roger Bastide*, Jean Poirier et François Raveau (dir.), Paris, Berger-Levrault, 1976, p. 423-425.

1132Véronique Lochert, *L'écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles*, Genèvre, Librairie Droz, 2009, p. 342.

1133*Ibid.*., p. 596.

Les représentations théâtrales des autos, surtout lors des festivals, présentent les autos de Gil Vicente à un public en décalage par rapport à celui auquel se destinait l'auto en premier lieu. Certaines représentations restent conformes aux modalités d'exposition de l'époque, réduisant les obstacles culturels entre le texte et son public. Toutefois, le décalage historique avec l'auto modifie la réception de celui-ci. Le théâtre fournit une nouvelle manière de percevoir Gil Vicente. Le dramaturge reste indissociablement relié à l'époque de production de son œuvre et à la gloire d'antan de la nation portugaise. L'auto dépend des caractéristiques extratextuelles et contextuelles qui l'entourent, limitant la pièce et ne lui permettant pas de démontrer son universalité :

> Comme pour tout dispositif médiatique, le théâtre évolue en se positionnant par rapport à un contexte médiatique lui-même en évolution. […] Tout jeu avec les frontières du théâtre repose explicitement ou implicitement sur l'une de ces conceptions restrictives, historiquement et culturellement variables, à l'exclusion de toute autre. Il la révèle en même temps qu'il la transgresse, de façon ludique ou critique, et il est pour cette raison foncièrement auto-référentiel. Mais si la condition *sine qua non* pour qu'il y ait théâtre est bien l'interaction et la présentation de soi et le regard de l'autre […], Kott insiste à juste titre sur le fait que c'est en dernière instance toujours le spectateur qui fixe les frontières du théâtre[1134].

Le théâtre vicentin se réfère à de nombreux arts et c'est fort logiquement qu'il se retrouve dans d'autres domaines, tels que la musique ou l'art poétique, ainsi que dans des sujets d'études spécialisées. Les écrits du dramaturge se retrouvent découpés, extraits de leurs contextes et repositionnés dans de nouvelles perspectives. Ces dérivés, à incidence positive ou négative, permettent néanmoins d'offrir une visibilité supplémentaire à Gil Vicente. Dans le cas de figure du repositionnement poétique du texte, celui-ci se retrouve dénaturalisé et assimilé à la nouvelle culture souhaitée par le traducteur poétique. Le lecteur sera dépourvu d'informations et n'aura accès qu'à une forme biaisée du théâtre vicentin. Nonobstant, il est possible de concilier ce type de dérivé littéraire avec l'apport contextuel nécessaire. C'est ce que réussit à accomplir Catarina Barreira de Sousa dans *Alice no País de Gil Vicente*. En optant pour la transfiction, elle adapte l'auteur à un nouveau public, tout en se réappropriant les classiques de la littérature vicentine et en prolongeant son univers. Cette forme de réécriture permet de penser, d'interpréter et de comprendre le théâtre vicentin grâce à un nouveau genre. Ici la transfiction occupe également une reconstitution historique et met en

1134Nicolas Stemann, « En-deçà de la théâtralité ? », in *Frontières du théâtre*, Ariane Ferry, Chantal Foucrier, Anne-Rachel Hermetet et Jean-Pierre Morel (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 267-268.

évidence le rôle existentiel de la mémoire. La contextualisation de l'œuvre de Gil Vicente prend place dans cet univers oscillant entre le fantastique et le merveilleux et intègre un nouveau chaînon dans la manière de penser et d'offrir Gil Vicente au lecteur moderne :

> Imaginative literature offers a powerful means of exploring transcultural experience and grappling with the challenges it poses to individual and societies alike. The very act of reading literary texts is potentially a transcultural experience, in that it invites the reader to identify with the perspectives of fictional characters from unfamiliar geographic locations, as well as from a variety of cultural and social backgrounds[1135].

Dans l'ensemble de tout ce qui a pu être publié sur Gil Vicente, c'est le lecteur/spectateur qui est en filigrane constant dans cette thèse. Il est le premier lecteur, dans le cas du traducteur ou du vicentiste, ou le destinataire final, dans les autres cas, de toutes les productions vicentines qui entrent dans l'espace francophone. Il est celui qui validera ou non la réception de l'élément proposé et déterminera comment les schémas de réception de l'auteur étranger s'articulent autour de lui : « L'acte de lecture n'a rien de l'enregistrement mécanique de données qui nous seraient extérieures. Il met en œuvre deux catégories de jugement, le jugement de faits et le jugement moral »[1136]. C'est cette prise en compte du lecteur qui permet de déterminer l'impact de Gil Vicente dans un nouvel espace géographique, idiomatique et contextuel :

> En effet, la réception du texte par le lecteur n'y est jamais envisagée de façon autonome, mais toujours reliée à celle du spectateur. […] Elle consiste à traiter le lecteur comme un nouveau spectateur, dont le jugement ne pourra que confirmer l'approbation générale[1137].

Au final, Gil Vicente a acquis une légitimité en France qui lui permet d'exister par lui-même, lorsqu'il est pris dans sa globalité, et de s'étendre vers de nouvelles aires. Les traductions théâtrales aident à comprendre les enjeux fondamentaux des principes d'écriture et de jeux du dramaturge avec le public. Si la perte est inévitable, à cause principalement du transfert des sens et du manque de repères contextuels, le récepteur réussit à percevoir les spécificités des autos vicentins. Par sa posture et ses connaissances préalables, le traducteur transmet une vision assez complète des œuvres de Gil Vicente. Toutefois, les travaux et la

1135Irene Gilsenan Nordin, Julie Hansen, Carmen Zamorano Llena, « Introduction. Conceptualizing Transculturality in Literature », in *Transcultural Identities in Contemporary Literature*, Irene Gilsenan Nordin, Julie Hansen et Carmen Zamorano Llena (éd.), New-York, Rodopi, 2013, p. x-xi.

1136Robert Smadja, « L'idée du Beau en littérature », in *Le Comparatisme comme approche critique*, tome 2, *éd. cit.*, p. 85.

1137Véronique Lochert, *Le théâtre au miroir des langues*, *op. cit.*, p. 563.

multiplicité des médias traitant de cet auteur n'ont pas réussi à sortir le Plaute portugais de l'anonymat auprès du grand public, malgré les apports de la communauté portugaise et des autres modes de représentations et de publications. L'une des causes en est la perception de la culture de son pays en France. Envers le public général, les schémas de réception montrent que l'auteur reste le plus souvent rattaché à l'histoire et à la culture portugaise et n'existe par lui-même que dans de rares circonstances. Il en est différemment dans les sphères universitaires ou dédiées à un public spécialisé. Les travaux universitaires ont permis de nouvelles avancées sur le théâtre vicentin et son environnement, tant sur le plan de la langue ou celui de l'équivoque, que sur tout ce qui a trait visuellement aux représentations. Seul le lecteur qui s'aventurera dans les divers lieux de présence de Gil Vicente pourra avoir une idée de l'étendue de son théâtre. Cette perception de l'auteur est facilitée par des connaissances en portugais et également en espagnol. L'entrée de Gil Vicente dans l'espace francophone permet d'enrichir le pan de la littérature lusitanienne, notamment théâtrale, dans les connaissances collectives.

Le passage par la réécriture ou la transfiction semble être un mode pertinent, afin d'amener un public plus large à connaître cet auteur. Il fournit d'autres modes de penser Gil Vicente et son univers, permettant une procédure qui favorise la survie du dramaturge. Il aurait été intéressant de vérifier si d'autres productions de ce genre existent et de les confronter entre elles. D'ailleurs l'aspect universel du théâtre vicentin laisse place à des études qui n'ont malheureusement pas pu être traitées dans cette thèse. Ce travail aurait pu mettre la réception française de Gil Vicente en comparaison avec celle effectuée dans d'autres nations, surtout l'Angleterre et l'Italie. Pour amorcer cette comparaison européenne, il faut noter que la première trace écrite de réception européenne de Gil Vicente commence dès 1531, avec la représentation à Bruxelles de l'auto *Jubileu de Amores*, désormais perdu[1138]. Certains auteurs et écrits portugais n'ont pas été non plus pris en compte dans l'ensemble de ce travail, afin de maintenir le fil conducteur. Ils auraient cependant pu avoir leur importance pour marquer les avancées ayant eu lieu dans les études vicentines.

Si les études qui se focalisent uniquement sur Gil Vicente sont en fort déclin en France, l'auteur peut être présent dans des travaux multidisciplinaires ou en littérature

1138De nombreux vicentistes ont traité de cet épisode historique. Par exemple, Carolina Michaëlis de Vasconcellos s'y attarde en détail dans *Notas Vicentinas, Preliminares de uma Edição Critica das Obras de Gil Vicente ; Gil Vicente em Bruxelas, Ou o Jubileu de Amor*, vol. 1 Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 1912. Toutefois, l'angle de la réception sous un travail multidisciplinaire ne semble pas avoir encore été accompli.

comparée. Le dramaturge fait partie des acteurs forts qui symbolisent la fin du Moyen-Âge et l'ouverture à l'Humanisme et à la Renaissance. Il est d'ailleurs possible de l'inclure dans d'autres réflexions, afin d'augmenter son rayonnement au sein du monde universitaire : il y est légitime. C'est par exemple le cas d'un travail en cours, traitant de l'évolution de la tolérance au Portugal, depuis la création du royaume jusqu'à l'arrivée de l'Inquisition dans le pays (1536)[1139]. Par tout ce qui englobe Gil Vicente et son théâtre, ce dramaturge pourrait rester toujours à un niveau assez confidentiel par rapport au grand public. C'est dans les milieux universitaires qu'il peut perdurer et s'étoffer, avant de possiblement parvenir à mieux être réceptionné que par le passé. Comme le montre l'histoire des écrits vicentins de 1562 à aujourd'hui, les singularités historiques de son œuvre font que la connaissance de Gil Vicente fluctue au fil des siècles, mais que des personnes seront toujours attirées par son théâtre :

> É tão gloriosa cousa, altíssimo rei et senhor nosso, a fama daqueles que a têm e a tiveram, que a toda pessoa geralmente faz desejo de a acrescentar e ressucitar suas obras: e assim o fazem muitos, uns com contarem em prática suas cousas, outros com escreverem suas obras, outros trabalharem que venham à notícia de todos com as imprimirem[1140].

1139Travail en trois parties dont la première est publiée et la deuxième en attente de publication. Consulter Philippe-Alexandre Gonçalves, « Modification de l'idée de tolérance au Portugal du XII^e^ au XVI^e^ siècle », *Loxias-Colloques, 14. Regards croisés sur la tolérance*, 2020, url :http://revel.unice.fr/symposia/actel/index.html?id=1314.

1140Luís Vicente, « Prólogo dirigido ao muito alto e poderoso Rei nosso Senhor, dom Sebastião, o primeiro do nome, pour Luís Vicente », *Gil Vicente. Copilaçam de todalas obras*, vol. 1, Lisbonne, Biblioteca de Autores Portugueses, 1983, p. 11.

Bibliographie

Ouvrages sources et traductions

Œuvres de Gil Vicente[1141]

As obras de Gil Vicente, José Camões (dir.), 5 volumes, Lisbonne, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2002[1142].

Gil Vicente. Copilaçam de todalas obras, Maria Leonor Carvalhão Buescu (dir.), deux volumes, Lisbonne, Biblioteca de Autores Portugueses, 1983.

Obras, Porto, Lello & Irmão Editores, 1965.

Obras completas. 4ª edição, Lisbonne, Livraria Sá da Costa, 1971.

Obras dramáticas castellanas, Madrid, Clásicos castellanos, 1962.

Prólogo de « Tragédia Dom Duardos », [en ligne], 2008. url : http://www.gilvicente.eu obras/didascalia.html, consulté le 11.05.2019.

Romagem d'Agravados, édition critique, introduction et notes de Paul Teyssier, Paris, Éditions Hispaniques, 1975.

Traductions françaises

VICENTE Gil, *Anthologie de la poésie portugaise du XII^e^ au XX^e^ siècle*, traduction de Paul Teyssier, textes coordonnés par Isabel Meyrelles, Paris, Gallimard, 1971.

—, *Anthologie bilingue de la poésie espagnole*, traduction de Guy Lévis Mano, Paris, Gallimard, collection Bibliothèque de la Pléiade, 1995.

—, *Auto de la Barque du Paradis*, traduction de Paul Teyssier, in *Théâtre espagnol du XVI^e^ siècle*, Robert Marrast (dir.), Paris, Gallimard, collection Bibliothèque de la Pléiade, 1983.

—, *Auto de la sibylle Cassandre*, traduction de Paul Teyssier, in *Théâtre espagnol du XVI^e^ siècle*, Robert Marrast (dir.), Paris, Gallimard, collection Bibliothèque de la Pléiade, 1983.

—, *Cantigas*, traduction de Jacky Lavauzelle, s/d. [en ligne], url : http://artgitato.com/gil-vicente/, consulté le 20.04.2019.

—, *Farce de Inês Pereira*, traduction de Rosa Maria Fréjaville, Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, Collection Les Translatives, 2016.

—, *Farce de l'Inde*, traduction de Gilles Del Vecchio, Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, Collection Les Translatives, 2016.

1141Œuvres complètes ou ouvrages littéraires dans lesquels des écrits Gil Vicente sont incorporés.

1142Les cinq volumes reprennent les textes de *Copilaçam* de 1562, précédés d'une transcription aux normes orthographiques du portugais moderne.

—, *La Barque de l'Enfer*, traduction de Claude-Henri Frèches, Lisbonne, Imprensa Portugal-Brasil, 1955.

—, *La Barque de l'Enfer*, traduction de Paul Teyssier, Paris, Éditions Chandeigne, 2000.

—, *La complainte de Maria Parda*, traduction de Carlos Leite, texte polycopié de la Bibliothèque de Lisbonne, 1995.

—, *La farce de Inês Pereira*, traduction de Bernard Martocq, Paris, Éditions Chandeigne, 2011.

—, *La farce des muletiers*, traduction d'Olinda Kleiman, Paris, Éditions Chandeigne, 1997.

—, *Le Mystère de la Visitation*, traduction de Mme Babillot, *Le centenaire de Gil Vicente à l'Université de Bordeaux*, Coimbra, Coimbra Editora, 1939.

—, *Les Indes*, traduction de Claude-Henri Frèches, Lisbonne, *Bulletin des Études Portugaises*, tome 19, 1956.

—, *Le jeu de l'âme*, traduction d'Anne-Marie Quint, Paris, Éditions Chandeigne, 1997.

—, *Le jeu de la foire*, traduction d'Anne-Marie Quint, Paris, Éditions Chandeigne, 1997.

—, *Plainte de Marie la Noiraude*, traduction de Paul Teyssier, Paris, Éditions Chandeigne, 1995.

—, *Poésies et chansons de Gil Vicente*, traduction de Guy Lévis Mano, Paris, Guy Lévis Mano Éditeur, 1970.

—, *Tragi-comédie de Don Duardos*, traduction de Paul Teyssier, in *Théâtre espagnol du XVI^e siècle*, Robert Marrast (dir.), Paris, Gallimard, collection Bibliothèque de la Pléiade, 1983.

—, *Trilogie des Barques*, traduction d'Andrée Crabbé Rocha, Coimbra, Atlântida, 1958.

—, *Triomphe de l'Hiver & du Printemps*, traduction de Paul Teyssier, Paris, Éditions Chandeigne, 1997.

Autres œuvres du corpus

BARREIRA DE SOUSA Catarina, *Alice no País de Gil Vicente*, Lisbonne, Livros Horizonte, 2018.

DUCHAMBGE Pauline, *Album lyrique composé de douze romances, chansonnettes et nocturnes*, Paris, J. Meissonnier, 1833.

ESCANDON Blanca de, « Villancete (Gil Vicente) », *Paroles et littératures*, enregistrement sonore, Paris, Linguaphone, 1958.

HERBERAY DES ESSARTS Nicolas (trad.), *Amadis de Gaule*, *Le Second livre d'Amadis de Gaule*, Anvers, Guillaume Silvius, 1573.

—, *Amadis de Gaule, Poèmes*, Paris, Delaunay, 1813.

—, *Amadis de Gaule*, French Books before 1601, Cambridge, Omnisys, 1990.

LEBESGUE Philéas (trad.), *Le roman d'Amadis de Gaule*, reconstitution par Affonso Lopes-Vieira, Paris, Claude Aveline, 1924.

MAGNY Colette, « Gil Vicente », *Avec*, enregistrement sonore, Toulouse, Scalen Distribution, 1996.

NIN-CULMELL Joaquin, *Trois Poèmes (tres poemas) de Gil Vicente pour chant et piano*, Paris, Max Eschig, 1955.

SALAZAR Adolfo, *Quatre chansons sur des textes de poètes espagnols des XVI^e^ et XVII^e^ siècles, pour trois voix aiguës*, Paris, Max Eschig, 1934.

VICENTE Luís, « Prólogo dirigido ao muito alto e poderoso Rei nosso Senhor, dom Sebastião, o primeiro do nome, por Luís Vicente », *Gil Vicente. Copilaçam de todalas obras*, vol. 1, Lisbonne, Biblioteca de Autores Portugueses, 1983.

WOLF Hugo, *Spanisches Liederbuch*, Vienne, Musikwissenchaftlicher Verlag, 1967.

Ouvrages analytiques généraux, littérature secondaire

Ouvrages et revues

Communiqué du Théâtre des Nations, France I & France III, [Documents d'archives], 8 avril 1962.

Festival International d'Art Dramatique, tome I et tome II, Paris, Willy Fisher, 1955.

Généralités sur le théâtre, Portugal. Documents d'actualité, [Documents d'archives], Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1963-1976.

Grande Dicionário da Língua Portuguesa, Porto, Porto Editora, 2004.

L'édition d'auteurs portugais à l'étranger, Paris, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 2004.

Les immigrés en France, Paris, Institut National de la Statistique et des Études Économiques, 2005.

Medieval Iberia : an Encyclopedia, E. Michael Gerli (éd.), New-York, Routledge Revivals, Taylor & Francis Books, 2016.

ALBAIGES I OLIVART Josep, *El libro de los nombres de niño y niña: Su origen, historia y significado*, RBA Libros, e-book mars 2018.

AGOSTINI René, *La traduction n'existe pas, l'intraduisible non plus*, Avignon, Éditions Universitaires d'Avignon, 2011.

AMARAL Amadeu, *O Dialeto Caipira*, São Paulo, Parábola Editorial, 2020.

AMYOT Jacques (trad.), *Les Vies des hommes illustres grecs et romains, comparées l'une avec l'autre par Plutarque de Chœronee*, Paris, Michel Vasconsan, 1565.

ARON Paul, *(Re)faire l'histoire littéraire*, Paris, Anibwe, 2017.

ASLAN Odette, *Paris capitale mondiale du théâtre*, Paris, CNRS Éditions, 2009.

ATTARDO Salvatore, *Humurous Texts : A Semantic and Pragramatic Analysis*, Berlin, Mouton de Gruyter, 2001.

BAL Mieke, *Travelling Concepts in the Humanities*, Toronto, University of Toronto Press, Londres, 2002.

BARBOSA MACHADO Diogo de, *Bibliotheca Lusitana. Historica, critica e cronologica,* tome IV, Lisbonne, Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1746.

BARRET Eugène, *De l'« Amadis de Gaule » et de son influence sur les mœurs et sur la littérature au XVI^e^ et au XVII^e^ siècle*, Paris, Durand, 2^e^ édition, 1873.

BASSNET Susan, *Translations Studies*, New-York, Routledge, 2014.

BATAILLON Marcel, *Érasme et l'Espagne. Recherches sur l'histoire spirituelle du XVI^e^ siècle*, Paris, Droz, 1937.

—, *Érasme et l'Espagne*, Paris, Droz, 1991.

BEMBO Pietro et DELLA MIRANDOLA PICO Francesco Giovanni, *De l'imitation, le modèle stylistique à la Renaissance*, traduction de Luc Hersant, Paris, Aralia, 1996.

BENJAMIN Walter, *La tâche du traducteur*, traduction de Martine Broda, PO&SIE, n° 55, Belin, 1991.

BERJEAUT Simon, *Le théâtre de Revista : un phénomène culturel portugais*, Paris, L'Harmattan, 2005.

BERMAN Antoine, *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique,* Paris, Gallimard, 1984.

—, *Pour une critique des traductions*, Paris, Gallimard, 1995.

—, *Jacques Amyot, traducteur français, Essai sur les origines de la traduction en France,* Paris, Belin, 2012.

BLANCHARD Pierre, *Le Voyageur de la jeunesse dans les quatre parties du monde*, tome 2, Paris, chez Le Prieur, 1804.

BORGES Vera, *Les comédiens et les troupes de théâtre au Portugal. Trajectoires professionnelles et marché du travail*, Paris, L'Harmattan, 2009.

BORNECQUE Pierre Henry, *Les procédés comiques au théâtre*, Paris, Panthéon, 1995.

BOURCIEZ Édouard, *Les mœurs polies et littérature de la Cour sous Henri II*, Paris, Hachette, 1885.

BOURSE Michel, *Les Cultual Studies. Essai*, Paris, L'Harmattan, 2015.

BOUTERWEK Friedrich, *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts: Portugal*, Gottingen, J. F. Röwer, 1805.

—, *History of Spanish and Portuguese literature,* traduction de Thomasina Ross, vol. II, Londres, Boosey and Sons, 1823.

BOWRING John, *Ancient Poetry and Romances of Spain*, Londres, Taylor and Hessey, 1824.

BRAGA Teófilo, *História da literatura portuguesa. Idade Media*, vol. 1, Vila de Maia, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984.

—, *História da literatura portuguesa. Renascença*, vol. 2, Vila de Maia, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984.

BUJANDA Jésus Martinez, *Index de l'Inquisition Portugaise, 1547, 1551, 1561, 1564, 1581,* vol° 4, Paris, Centre d'Étude de la Renaissance, Droz, éditions de l'université de Sherbrooke, 1990.

BURGOS Jean, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil, 1982.

CASSIN Barbara, *Plus d'une langue. Le paradigme de la traduction*, Fondation Calouste Gulbenkian, Paris, 2014.

—, *Éloge de la traduction. Compliquer l'universel*, Paris, Fayard, 2016.

CERTEAU Michel de, *La culture au pluriel*, Paris, le Seuil, 1993.

CERVULLE Maxime et QUEMENER Nelly, *Cultural Studies. Théories et méthodes*, Paris, Armand Colin, 2018.

CHALARD-FILLAUDEAU Anne, *Les études culturelles*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2015.

CHARLES Michel, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil, 1995.

CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, 1996.

CONSTANTINESCU Muguraş, *Lire et traduire la littérature de jeunesse*, Bruxelles, Peter Lang, 2013.

CORDONNIER Jean-Louis, *Traduction et culture*, Luçon, Hatier, Éditions Didier, 1995.

CRAVO António, *Subsídios para a história do teatro português em França*, Paris, Coordenação das Colectividades Portuguesas de França (CCPF), avec le soutien de INATEL, 1996.

DAHL Karin, *La mythification d'un écrivain étranger*, Göterborgs, Université de Göterborgs, 2008.

DARAN Valérie de, *« Traduit de l'allemand (Autriche) », Étude d'un transfert littéraire*, Berne, Peter Lang, vol° 14, 2010.

DARBELLAY Frédéric, *Interdisciplinarité et transdisciplinarité en analyse des discours*, Genève, Slatkine, 2005.

DELISLE Jean, *La traduction raisonnée*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1993.

—, *Portraits de traductrices*, Arras, Artois Presses Universitaires, 2002.

DESCOLA Jean, *Histoire littéraire de l'Espagne : de Sénèque à Garcia Lorca*, Paris, Fayard, 1966.

DEZOTEUX CORMATIN Pierre, *Voyage du ci-devant Duc du Chatelet, en Portugal*, vol. II, Paris, F. Buisson, 1797.

DOLEŽEL Lubomier, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Londres, The John Hopkins University Press, 1998.

DOS SANTOS Irène, *Les « brumes de la mémoire ». Expérience migratoire et quête identitaire de descendants de Portugais de France*, thèse de doctorat sous la direction de Françoise Zonabend, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2010.

DOSSE Mathieu, *Poétique de la lecture des traductions*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

DOTOLI Giovanni, *Défense et illustration de la littérature*, Paris, L'Harmattan, 2019.

DU BELLAY Joachim, *Deffence et illustration de la langue françoise***,** Paris, Fayard, Mille et une nuits, 2010.

DUFAYS Jean-Louis, *Stéréotype et lecture. Essai sur la réception littéraire*, Bruxelles, Peter Lang, 2010.

DUFOUR Barbara et MAINGAIN Alain, *Approches didactiques de l'interdisciplinarité*, Gérard Fourez (dir.), Louvain-la-Neuve, De Boeck Université, 2013.

ECO Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985.

—, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992.

ESPAGNE Michel, *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

FELLER François-Xavier de, *Biographie universelle, ou Dictionnaire historique des gens qui se sont faits un nom par leurs génies, leurs talents, leurs vertus, leurs erreurs ou leurs crimes, depuis le commencement du monde jusqu'à nos jours*, vol. 5, Paris, Outhenin-Chalandre fils, 1839.

FERDINAND Denis, *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal, suivi d'un résumé littéraire de l'histoire littéraire du Brésil*, Paris, Imprimerie de Decourchant, 1826.

FISH Stanley, *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, traduit par Étienne Dobenesque, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2007.

FOURNIER Pauline et MAURUS Patick, *Manuel pratique du traduire. Lire – écrire – traduire*, Paris, Presses de l'Inalco, 2019.

FRECHES Claude-Henri, *La littérature portugaise*, Paris, Que Sais-Je, 1970.

GADAMER Hans-Georg, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil, 2018.

GARCÍA BARRERA Sebastián, *Le traducteur dans son labyrinthe : la traduction d'Amadis de Gaule par Nicolas Herberay des Essarts (1540)*, Saragosse, Vertere, Monográficos de la Revista Hermêneus, n° 17, 2015.

GARRETT Almeida, *Obras Completas. Teatro 3*, Lisbonne, Parreria A. M. Pereira, 1973.

GASTAUT Yvan, *L'immigration et l'opinion en France sous la V^e^ République*, Paris, Seuil, 2000.

GIUDERE Mathieu, *Introduction à la traductologie*, Louvain-la-Neuve, De Boeck, 2016.

GLEVAREC Hervé, MACÉ Éric et MAIGRET Éric, *Cultural Studies. Anthologie*, Paris, Armand Colin, 2008.

GRISWOLD MORLEY S., *Modern Language Notes*, Baltimore, n° XIX, 1924.

GROSIER Jean-Baptiste, *Journal de littérature, des sciences et des arts*, tome II, Paris, Au Bureau du Journal, 1781.

GUILLERM Luce, *Sujet de l'écriture et traduction autour de 1540*, Thèse de doctorat sous la direction de Gisèle Mathieu-Castellani, Lille, Atelier National de Reproduction des Thèses, 1988.

GRUDE François, *La Bibliothèque du Sieur de la Croix du Maine*, Paris, Abel l'Angelier, 1584.

HALL Stuart, *Identités et cultures. Politique des Cultural Studies*, Paris, Éditions Amsterdam, 2017.

HORELLOU-LAFARGE Chantal et SEGRE Monique, *Sociologie de la lecture*, Paris, Éditions la Découverte, 2007.

ISER Wolfgang, *L'Acte de lecture : Théorie de l'effet esthétique*, traduction d'Évelyne Sznyser, Bruxelles, Mardaga, 1985.

ISRAËL Fortunato, *La liberté en traduction*, Paris, Didier Érudition, 1991.

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990.

JOUVE Vincent, *La lecture*, Paris, Hachette, 1993.

KRISTEVA Irena, *Pour comprendre la traduction*, Paris, L'Harmattan, 2009.

LE GENTIL Georges, *La littérature portugaise*, Paris, Armand Colin, 1935.

LECOUTEULX DE CABTELEU Jean-Baptiste, *Essai sur la littérature espagnole*, Paris, chez Charles Barrois, Libraire, 1810.

LEDERER Marianne, *La traduction aujourd'hui*, Paris, Hachette F.L.E., 1994.

— et SELESKOVICH Danica, *Interpréter pour traduire*, Paris, Didier Érudition, 1994.

—, *La traduction aujourd'hui. Le modèle interprétatif*, Cahiers Champollion, n° 9, Paris, Lettres Modernes Minard, 2015.

LEFRANC Émile, *Histoire élémentaire et critique de la littérature*, Paris, Libraire classique de Périsse Frères, 1843.

LOCHERT Véronique, *L'écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles*, Genèvre, Librairie Droz, 2009.

—, *Le théâtre au miroir des langues*, Genève, Librairie Droz, 2018.

LOFFREDO Eugenio et PERTHEGELLA Manuela, *Translation and Creativity: Perspectives on Creative Writing and Translation Studies*, Londres, Continuum, 2006.

LOPES VIEIRA Afonso, *Romance de Amadis*, 5^e^ édition, Lisbonne, Ulmeiro, 1998.

LOPES Óscar et SARAIVA António José, *História da Literatura Portuguesa*, 17^e^ édition, Porto, Porto Editora, 2001.

LUC, *Nouveau testament*, texte en ligne, s/d, [en ligne], url : http://www.bible-enligne.net/bible,42N-1,luc.php, consulté 24.07.2017.

LYONNET Henry, *Le théâtre hors de France. Le théâtre au Portugal*, Paris, Paul Ollendorff, 1898.

MACHEREY Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Lyon, ENS Éditions, 2014.

MAROUZEAU Jules, *La traduction du latin*, Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres », 1963.

MAVRODIN Irina, *Despre traducere, c'est nous qui traduisons*, Cracovie, Scrisul Românesc, 2006.

MAYNARD John, *Literary Intention, Literary Interpretation, and Readers*, Toronto, Broadview Press, 2009.

MUNIZ M. R. C., *Cenas corteses*, Feira de Santana, Université Estadual de Feira de Santana, 2008.

NIDA Eugène Albert et TABER Charles, *The Theory and Practice of Translation*, Leyde, E. J. Brill, 1969.

PAGEAUX Daniel-Henri, *Imagens de Portugal na cultura francesa*, Lisbonne, Biblioteca Breve, 1984.

PICARD Michel, *La lecture comme jeu : essai sur la littérature*, Bruxelles, Peter Lang, 2010.

REISS Katharina, *La critique des traductions, ses possibilités et ses limites*, traduction de Bocquet, Arras, Artois Presses Université, 2002.

RESWEBER Jean-Paul, *La méthode interdisciplinaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981.

RICŒUR Paul, *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2003.

RISTERUCCI-ROUDNICKY Danielle, *Introduction à l'analyse des œuvres traduites*, Paris, Armand Colin, 2008.

RODRIGUES RUIVO Jorge, *Portugais et population d'origine portugaise en France*, Paris, L'Harmattan, 2001.

ROTHSTEIN Marian, *Reading in the Renaissance, Amadis de Gaule and the Lessons of Memory,* Newark, University of Delaware Press, 1999.

ROUJOUX Prudence-Guillaume de, *Essai d'une histoire des révolutions arrivées dans les sciences et les beaux-arts*, tome 2, Paris, Imprimerie d'Adrien Égron, 1811.

SAINT-GELAIS Richard, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*. Paris, Seuil, 2011.

SAINT-PROSPER Auguste, *Histoire d'Espagne, de Portugal, d'Hollande et de Belgique, depuis les temps les plus reculés jusqu'en 1838*, Paris, Duménil, 1839.

SARAIVA António José, *O Crepúsculo da Idade Média em Portugal*, vol. I, Lisbonne, Gradiva, 1996.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Les célibataires de l'art*, Paris, Gallimard, 1996.

SCHLEIERMACHER Friedrich, *Des différentes méthodes de traduire*, traduction d'Antoine Berman, Paris, le Seuil, 1999.

SCOTT Clive, *The Work of Literary Translation*, Cambridge, Cambridge Universty Press, 2018.

SERRAF Guy, *La création littéraire*, Les Cahiers de la publicité, n° 14, 1965.

SETTON Robin, *Simultaneous Interpretation*, vol. 28, Amsterdam/Philadephia, John Benjamin Publishing Company, 1999.

SISMONDI Jean-Charles Léonard Simonde de, *De la littérature du midi de l'Europe*, tome IV, Paris, Treuttel et Würtz, 1813.

STEGANO PICCHIO Luciana, *História do Teatro Português*, Lisbonne, Portugalia Editora, 1969.

SUBRAMANIAN Sharan Kumar, *Réflexions sur la phénoménologie moniste du traduire avec illustrations tirées de la traduction tamoule de l'Anthologie de la Nouvelle Québécoise actuelle*, thèse de doctorat sous la direction de Louis Jolicœur, Laval, Université Laval, 2014.

TOURY Gideon, *Descriptive Translative Studies and Beyond*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1995.

VERRET Michel, *Culture ouvrière*, Saint-Sébastien, ACL Édition, 1988.

YÜCEL Halime, *Les Cultual Studies. Essai*, Paris, L'Harmattan, 2015.

ZARADER Marlène, *Lire Vérité et Méthode de Gadamer*, Paris, Vrin, 2016.

ZAHORÁK Andrej, *Intercultural Aspect in Translation and Reception of Precedent Phenomena*, Berlin, Peter Lang, 2019.

ZUMTHOR Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Collection Poétique, Seuil, 1972.

Chapitres et articles

« Chiffres-clés du secteur du livre », [en ligne], Ministère de la Culture, url : https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Livre-et-Lecture/Documentation/Publications/Chiffres-cles-du-secteur-du-livre, consulté le 13.07.2019.

« La Pléiade », [en ligne], url : http://www.la-pleiade.fr/Catalogue/GALLIMARD/Bibliotheque-de-la-Pleiade/Theatre-espagnol-du-XVI-sup-e-sup-siecle, consulté le 27.03.2017.

« Portugal », *Prejuges.com*, [en ligne], 2021, url : https://www.prejuges.com/portugal.html, consulté le 12.12.2020.

« Resenha Histórica », *Chão do Couche*, [en ligne], url : http://freguesiachaodecouce.pt/conteudos.php?id_ct=11, consulté le 12.09.2018.

AGOSTINI-OUAFI Viviana et HERMETET Anne-Rachel, « Introduction », *Transalpina*, vol° 9, Presses Universitaires de Caen, 1996.

ALAOUI Driss et TUPIN Frédéric, « De la diversité culturelle à l'interculturel critique », in *Instruction, socialisation et approches interculturelles : des rapports complexes*, Yves Lenoir et Frédéric Tupin (dir.), Paris, L'Harmattan, 2013.

ALBRECHT Jörn, « Métamorphoses du Panthéon littéraire », in *Histoire des traductions en langue française, XIX^e siècle, 1815-1914*, Yves Chevrel, Lieven D'Hulst et Christine Lo (dir.), Lonrai Lonrai, Éditions Verdier, 2012.

ALBUQUERQUE Irène de, « Le Molière portugais, Gil Vicente », *Tribune de Genève*, 26 octobre 1962.

ANGERMULLER Johannes, « Qu'est-ce que le poststructuralisme français ? », *Langage et société*, n° 120, 2007.

ANTOINE Fabrice, « Argots et langue familière : quelle représentation en lexicographie bilingue ? », in *Argots, langue familière et accents en traduction*, Fabrice Antoine (dir.), Villeneuve d'Ascq, Cahiers de la Maison de la Recherche, 2004.

—, « Aux prises avec… quelques accents différents », in *Argots, langue familière et accents en traduction*, Fabrice Antoine (dir.), Villeneuve d'Ascq, Cahiers de la Maison de la Recherche, 2004.

ARANDA Daniel, « Personnage récurrent et transfictionnalité », in *La fiction, suites et variations*, René Audet et Richard Saint-Gelais (dir.), Rennes, Nota Bene, 2007.

ARAUJO LÉTOCART Mélanie, BOXUS Dominique et DEI CAS-GIRALDI Norah, « Cultures de la mobilité », in *Déplacements culturels : migrations et identités*, Célia Navarro Flores, Mélanie Létocart Araujo et Dominique Boxus (éd.), Bruxelles, Peter Lang, 2013.

BABLET Denis, « L'apport portugais au Festival des Nations n'emporte pas la conviction », *Tribune de Genève*, 25 mai 1962.

BADIOU Alain, « Français », in *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Barbara Cassin (dir.), Paris, Éditions du Seuil, 2019.

BALLARD Michel, « La traduction du nom propre comme négociation », *Palimpsestes*, [en ligne], n° 11 | 1998, url : https://journals.openedition.org/palimpsestes/1542, consulté le 29.10.2017.

BAREGE Thomas, « Traduire la syntaxe ? Rythme, ruptures et continuité », in *Poétique & Traduction*, Bénédicte de Buron-Brun et Franck Miroux (dir.), Sainte-Gemme, Presses Universitaires de Sainte-Gemme, 2012.

BASSNET Susan, « Translation and Creativity », in *La traduction comme création. Translation and creativity*, Martine Hennard Dutheil de la Rochère et Irene Weber Henking (éd.), Lausanne, Centre de Traduction Littéraire de Lausanne, 2016.

BAUMABACH Sibylle, MICHAELIS Beatrice et NÜNNING Ansgar, « Introducing Travelling Concepts and the Metaphor of Travelling : Risks and Promises of Conceptual Transfers in Literary and Cultural Studies », in *Travelling Concepts, Metaphors, and Narratives*, Sibylle Baumbach, Beatrice Michaelis et Ansgar Nünning (éd.), Trier, International Graduate Centre for the Study of Culture, 2012.

BAYARD Pierre, « Préface », in *Le texte du lecteur*, Catherine Mazauric, Marie-José Fourtanier et Gérard Langlade (dir.), Bruxelles, Éditions Scientifiques Internationales, 2011.

BAZIN Laurent, « La couleur du rire : peinture et traduction », in *The Anatomy of Laughter. Studies in Comparative Litteratures*, Toby Garfitt, Edith McMorran et Jane Taylor (éd.), Oxford, Legenda, 2005.

BELLE Marie-Alice, « Interdisciplinarité et réciprocité : mise en contexte historique », in *Pour une interdisciplinarité réciproque, recherches actuelles en traductologie*, Marie-Alice Belle et Àlvaro Echeverri (dir.), Arras, Artois Presse Université, 2020.

BELRAÏEF Lilia, « La retraduction, ou le langage remis à jour », in *Atelier de traduction. Dossier : la traduction caduque, retraduction et contexte culturel II*, Muguraş Constantinescu et Elena-Brânduşa Steiciuc (coord.), n° 16, 2011.

BENKHODJA Ammar, « Trans, multi, interculturalité, trans, multi, interdisciplinarité », in *Trans, multi, interculturalité, trans, multi, interdisciplinarité*, Patrick Imbert et Brigitte Fontille (dir.), Laval, Presses Universitaires de Laval, 2012.

BENOIT Éric, « Sur le tournant pragmatique des théories de la lecture », in *Effets de lecture. Pour une énergétique de la réception*, Éric Benoît (dir.), Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2019.

BENSIMON Paul, « Présentation », *Palimpsestes*, n° 11, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998.

BERMAN Antoine, « De la translation à la traduction », *Traduction, Terminologie, Rédaction*, vol. 1, n° 1, 1988.

—, « La retraduction comme espace de la traduction », *Palimpsestes*, n° 4, 1990.

BERGER-FORESTIER Colette, « Reconnaissance de l'autre et rapports de force », in *Les formes de reconnaissance de l'autre en question*, Ahmed Ben Naoum, Alain Girard, Jean-Louis Olive, Jean Pavageau et Philippe Schaffhauser (éd.), Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2004.

BEZARI Christina, RAIMONDO Riccardo et VUONG Thomas, « La théorie des imaginaires de la traduction. Introduction », *Les imaginaires de la traduction*, [en ligne], Itinéraires, 2 et 3, 2018, 2019, url : http://journals.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/itineraires/5062, consulté le 18.12.2018.

BISMUT Roger, « Molière et D. Francisco de Melo », *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*, vol. V, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1973.

BISTER Christine et DUMORTIER Jean-Louis, « Un mot pour (ne pas) finir », in *Enseigner la lecture littéraire dans une perspective d'éducation interculturelle*, Namur, Presses Universitaires de Namur, 2019.

BLOCH Béatrice, « Suspense, colère, indignation, ou comment la littérature plonge le lecteur dans des états passionnels intenses », in *Effets de lecture. Pour une énergétique de la réception*, Éric Benoît (dir.), Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2019.

BONHERT Céline, « *Amadis* : une rêverie anachronique ? », in *Amadis de Gaule*, Jean Duron (dir.), Liège, Mardaga, 2011.

BOURDIEU Pierre, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », *RZLG*, n° 14, 1990.

BOURDON Albert-Alain, « Aux origines de l'Institut français au Portugal. Les relations culturelles entre la France et le Portugal au début du XX^{e} siècle », in *Lisbonne. Atelier du lusitanisme français*, Jacqueline Penjon et Pierre Rivas (org.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2005.

BOUTHMGHARINE IDYASSNER Najet, « La glose sur l'emprunt : une solution à l'intraduisible ? », in *L'intraduisible. Les méandres de la traduction*, Sabrina Baldo de Brébisson et Stéphanie Gentry (dir.), Arras, Artois Presses Université, 2019.

BRAGA Teófilo, « Origem portuguesa do *Amadis de Gaula* », *História da literatura Portuguesa – Idade Média*, vol. 1, Vila de Maia, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984.

BRISSET Annie, « The search for a native langage : translation and cultural identity », in *The Translation Studies Reader*, Lawrence Venuti (éd.), New-York, Routledge, 2004.

BUSQUETS Loreto, « Introducción », *Ensayos de la literatura comparada*, Córdoba, UCO Press, 2018.

CADAFAZ DE MATOS Manuel, « Cultura e língua grega em Portugal e outras regiões da península entre os séculos XV e XVIII (seis momentos para a compreensão e estudo da sua dinâmica) », *Revista Portuguesa de História do Livro*, n° 24, Lisbonne, 2009.

CADEDDU Paola, « Écrire, traduire, recevoir. Le rapport à l'autre entre acceptation et naturalisation », in *La réception entre théories de la littérature et théories de la culture*, Stefano Montes, Katre Talviste et Tanel Lespoo (éd.), Tartu, Université de Tartu, Centre d'Études Francophones Robert Schuman, 2007.

CAMP André, « Compte-rendu », *Rédaction centrale des missions extérieures*, [Documents d'archives], 11 avril 1962.

CANAVAGGIO Jean, « Introduction générale. Le XVI^{e} siècle : un premier essor », in *Théâtre espagnol du XVI^{e} siècle*, Robert Marrast (dir.), Paris, Gallimard, collection Bibliothèque de la Pléiade, 1983.

CANTALOUBE-FERRIEU Lucienne, « Poèmes mis en musique, poèmes mis en chanson », in *Transpositions*, Andrée Mansau et Gwenhaël Ponnau (éd.), Toulouse, Service des Publications Université de Toulouse-Le Mirail, 1986.

CANULLO Carla, « La traduction, entre métaphore et vérité », *Doletiana*, vol. 4, 2012-2013.

CASANOVA Pascale,« Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Johan Heilbron et Gisèle Sapiro (org.), vol. 144, septembre 2002.

CHADELAT Jean-Marc, « God pless your Majesty : la traduction des accents dans *Henry V* », in *Argots, langue familière et accents en traduction*, Fabrice Antoine (dir.), Villeneuve d'Ascq, Cahiers de la Maison de la Recherche, 2004.

CHARAUDEAU Patrick, « Langue, discours et identité culturelle », in *De la méthodologie à la didactologie*, Christian Puren (coord.), Paris, Études de linguistiques appliquées, Klincksieck, 2001.

CHARPENTIER Isabelle, « Pour une sociologie de la réception et des publics », in *Comment sont reçues les œuvres*, Isabelle Charpentier (dir.), Saint-Étienne, Creaphis, 2006.

CHAUVIN Serge, « Le traducteur, auteur sans œuvre ou auteur sans style ? », in *Auteurs-traducteurs : l'entre-deux de l'écriture*, Christine Berthin, Lætitia Sansonetti et Emily Eelis (dir.), Paris, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2018.

CHEVREL Yves, « Introduction : la retraduction », in *La Retraduction*, Robert Kahn et Catriona Seth (dir.), Mont Saint-Aignan, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2010.

—, « Littératures étrangères et patrimoine national : les enjeux des traductions », in *Littérature et théâtre en français à l'épreuve de la traduction en Péninsule ibérique*, Dominique Faria, Ana Clara Santos, Maria de Jesus Cabral (dir.), Paris, Éditions le Manuscrit, 2017.

— et GUENA Béatrice, « Théâtre », *Histoire des traductions en langue française, XX^{e} siècle, 1914-2000*, Bernard Banoun, Isabelle Poulin et Yves Chevrel (dir.), Lonrai, Éditions Verdier, 2019.

CHRISTIN Anne-Marie, « Espaces de la page », in *De la lettre au livre. Sémiotique des manuscrits littéraires*, Louis Hay (dir.), Paris, Éditions du CNRS, 1989.

CITTON Yves, « Indiscipline littéraire et textes possibles. Entre présomption et sollicitude », in *Théories des textes possibles*, Marc Escola (éd.), Amsterdam, Rodopi, 2012.

COCTEAU Jean, « Des traductions », *Journal d'un inconnu*, Paris, Grasset, 1953.

COIMBRA MARTINS António, « Lisbonne en 1940. Politique, culture, relations luso-françaises », in *Lisbonne. Atelier du lusitanisme français*, Jacqueline Penjon et Pierre Rivas (org.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2005.

CORDEIRO Albano, « La communauté portugaise dans la société française », in *La communauté silencieuse. Mémoires de l'immigration portugaise en France*, Manuel Diaz Vaz (dir.), Bordeaux, Elytis, 2014.

CORNU Julius, « Lettre adressée à Hugo Schuchardt », [en ligne], traduction anonyme, 5 janvier 1883, url : http://schuchardt.uni-graz.at/id/letter/7063, consulté le 01.07.2018.

CORREA DA SERRA José, « De l'état des sciences et des lettres en Portugal, à la fin du dix-huitième siècle », *Archives littéraires de l'Europe ou mélanges de littérature d'histoire et de philosophie par une société de gens de lettres*, tome I, Genève Slatkine Reprints, 1972.

CORREARD Nicolas, FERRE Vincent et TEULADE Anne, « Introduction », in *L'Herméneutique fictionnalisée. Quand l'interprétation s'invite dans la fiction*, Nicolas Correard, Vincent Ferré et Anne Teulade (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2014.

COTTOUR Thierry, « Haro sur les abêtisseurs de poche », in *La légitimité culturelle en question*, Sylvette Giet (dir.), Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2004.

COUSSY Audrey, « Afficher sa plume. Quand René Belleto traduit Tim Burton dans une édition bilingue », in *Auteurs-traducteurs : l'entre-deux de l'écriture*, Christine Berthin, Lætitia Sansonetti et Emily Eelis (dir.), Paris, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2018.

CROMBET Hélène, « L'expérience d'oscillation identitaire dans un univers de fiction littéraire. Sept degrés d'oscillation », in *Effets de lecture. Pour une énergétique de la réception*, Éric Benoît (dir.), Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2019.

CULLIN Olivier, « Transposition musicale et transposition de sens dans la musique médiévale », in *Transpositions*, Andrée Mansau et Gwenhaël Ponnau (éd.), Toulouse, Service des Publications Université de Toulouse-Le Mirail, 1986.

DARNTON Robert, « First steps toward a history of reading », in *Reception Study : from literary theory to cultural studies*, James L. Machor et Philip Goldstein (éd.), New-York, Routledge, 2001.

DAVIES Christie, « Searching for jokes : Language, Translation and the Cross-Cultural Comparison of Humour », in *The anatomy of Laughter. Studies in Comparative Litteratures*, Toby Garfitt, Edith McMorran et Jane Taylor (éd.), Oxford, Legenda, 2005.

DECROISETTE Françoise, « "Uh, Che mai ha detto !". Traduire la langue-corps du théâtre », *Traduire le théâtre*, Céline Frigau Manning et Marie Nadia Karsky (dir.), Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2017.

DENOUX Patrick, « En finir avec l'interculturel polymorphe : l'interculturalisation, un concept générique », in *Cognition sociale, formes d'expression et interculturalité*, Ghazi Chakrou (dir.), Paris, L'Harmattan, 2017.

DEPRATS Jean-Michel, « Texte et théâtralité », *Traduire le théâtre*, (collectif), Sixièmes Assises de la traduction littéraire (Arles 1989), Arles, Actes Sud, 1990.

—, « La traduction au carrefour des durées », *L'annuaire théâtral, Revue québecoise d'études théâtrales*, n° 24, automne 1998.

—, « Traduire Shakespeare pour le théâtre ? », *Palimpsestes*, n° 1, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999.

—, « La retraduction de Shakespeare : problèmes et enjeux », in *La Retraduction*, Robert Kahn et Catriona Seth (dir.), Mont Saint-Aignan, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2010.

DESMOND William O., « Langue verte et verdeur de la langue », in *Argots, langue familière et accents en traduction*, Fabrice Antoine (dir.), Villeneuve d'Ascq, Cahiers de la Maison de la Recherche, 2004.

DOBENESQUE Étienne, « Style et traduction au XVI^e^ siècle », L*a singularité d'écrire aux XVI^e^-XVIII^e^ siècles*, Littérature, n° 137, 2005.

DOS SANTOS Graça, « Présences Portugaises », *Théâtre/Public*, n° 118-119, 1994.

—, « Chapitre V. Rattraper le temps perdu : le théâtre portugais de 1945 aux années 1960 », *Le spectacle dénaturé : le théâtre portugais sous le règne de Salazar (1933-1968)*, [en ligne], Paris, CNRS Éditions, 2002, url : http://books.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/editionscnrs/39032, consulté le 13.12.2017.

—, « Entre saudade poétique et préjugé social l'image du Portugal en France », [en ligne], *Post-scriptum*, n° 1, décembre 2002, url : https://post-scriptum.org/01-02-entre-saudade-poetique-et-prejuge-social/, consulté le 12.12.2017.

—, « Introduction », [en ligne], *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 272, 2016, url : https://sht.asso.fr/introduction/, consulté le 13.12.2017.

—, « Scènes portugaises. XX^e^-XXI^e^ siècles. Des contemporanéités en résonance avec le passé », *Revue d'Histoire du Théâtre*, [en ligne], n° 272, trimestre 4, 2016, url : https://sht.asso.fr/introduction/#_ftnref, consulté le 13.12.2017.

DUCHASTEL Jules, « Pluralisme et pluralité des interprétations », *Sciences humaines et sociales et technologies de l'Information et de la Communication*, Paris, Hermes Sciences, 2007.

DULPHY Anne, « France, Espagne et Portugal. L'enseignement français dans la péninsule ibérique au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Approche comparée », *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, vol. 114, n° 1, 2002.

DUPUY Lionel, *Co, multi, inter, ou trans-disciplinarité ? La confusion des genres…*, [en ligne], Work in progress / Document de travail à destination des étudiants du CIEH, url : https://web-new.univ-pau.fr/RECHERCHE/CIEH/documents/La%20confusion%20des%20genres.pdf, consulté le 06.05.2019.

DURANT-BOGAERT Fabienne, « Ce que la génétique dit, la traduction le fait », *Genesis*, n° 38, « Traduire », 2014.

DUVAL Maurice, « L'Autre en question », in *Les formes de reconnaissance de l'autre en question*, Ahmed Ben Naoum, Alain Girard, Jean-Louis Olive, Jean Pavageau et Philippe Schaffhauser (éd.), Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2004.

ECO Umberto, « Interprétation et histoire », in *Interprétation et surinterprétation*, Stefan Collini (éd.), Paris, Presses Universitaires de France, 1996.

ESCOLA Marc, « Littérature seconde : le commentaire comme réécriture », in *Nouveaux regards sur le texte littéraire*, Vincent Jouve (dir.), Reims, Epure, Éditions et presses universitaires de Reims, 2013.

ESPMARK Kjell, « The Nobel Prize in Literature. A Study of the Criteria behind the Choices », [en ligne], *Nobel Prize*, 3 décembre 1999, url : https://www.nobelprize.org/prizes/uncategorized/the-nobel-prize-in-literature, consulté le 01.04.2019.

FATELA João, « Les Portugais. Entre l'ouverture et le repli », *Esprit*, vol. 6, n° 102, 1985.

FERNANDES ARENTSEN Maria, « Les chemins de l'exclusion : entre les sociétés sacrificielles et les sociétés de normalisation », in *Trans, multi, interculturalité, trans, multi, interdisciplinarité*, Brigitte Fontille et Patrick Imbert (dir.), Laval, Presses de l'Université de Laval, 2012.

FERNÁNDEZ GARCÍA María Jesús, « Teatro bilingüe portugués y su traducción : el desafio de traducir una época », in *Perfiles de la traducción hispano-portuguesa*, Xosé Manuel Dasilva (ed.), vol. III, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2010.

FERREIRA DA CUNHA Paulo, « La Culture Portugaise et la France Littéraire », [en ligne], Editora Mandruvxá, 3 mars 2018, url : *https://tracesdefrance.fr/2018/03/03/la-culture-portugaise-et-la-france-litteraire/*, consulté le 20.10.2019.

FERRY Ariane et HUMBERT-MOUGIN Sylvie, « Théatre », in *Histoire des traductions en langue française, XIX^e^ siècle, 1815-1914*, Yves Chevrel, Lieven D'Hulst et Christine Lo (dir.), Lonrai Lonrai, Éditions Verdier, 2012.

FINKENTHAL Michael, « Le sens des approches inter et multidisciplinaires pour l'étude du multiculturalisme comme problème complexe », in *Trans, multi, interculturalité, trans, multi, interdisciplinarité*, Brigitte Fontille et Patrick Imbert (dir.), Laval, Presses de l'Université de Laval, 2012.

FRANCAVILLA Roberto, « Les projets d'édition et les publications d'auteurs portugais en Italie », *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian* Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, vol. XLVII, 2004.

FONTANET Mathilde, « La gestion de l'intraduisible : le processus de décision », in *L'intraduisible. Les méandres de la traduction*, Sabrina Baldo de Brébisson et Stéphanie Gentry (dir.), Arras, Artois Presses Université, 2019.

FOURTANIER Marie-José, MAZAURIC Catherine, « Présentation », in *Le texte du lecteur*, Catherine Mazauric, Marie-José Fourtanier et Gérard Langlade (dir.), Bruxelles, Éditions scientifiques internationales, 2011.

FRECHES Claude-Henri, « Le théâtre portugais au XX^e^ siècle », *L'enseignement et l'expansion de la littérature portugaise en France*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1986.

FRIGAU MANNING Céline et KARSKY Maria Nadia, « Introduction. Traduire le théâtre. Une communauté d'expérience », in *Traduire le théâtre*, Céline Frigau Manning et Marie Nadia Karsky (dir.), Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2017.

FROELIGER Nicolas, « Plus qu'une faute... », in *Errances, discordances, divergences ? Approches interdisciplinaires de l'erreur culturelle en traduction*, Marc Lacheny, Nadine Rentel et Stephanie Schwerter (dir.), Berlin, Peter Lang, 2019.

GARBIT Philippe, entretien de Anne Lima et Yves Léonard, « Une nuit portugaise (6/10) », *Les nuits de France culture*, [en ligne], 8 décembre 2019, url : https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/une-nuit-portugaise-610-une-nuit-portugaise-entretien23-avec-anne-lima-et-yves-leonard-1ere, consulté le 05.05.2018.

GASPERI Giulia de, « Introduction : the State of the Art », in *Comparative Literature for the New Century*,Giulia De Gasperi and Joseph Pivato (éd.), Montréal & Kingston, McGill-Queen's University Press, 2018.

GILSENAN NORDIN Irene, HANSEN Julie, ZAMORANO LLENA Carmen, « Introduction. Conceptualizing Transculturality in Literature », in *Transcultural Identities in Contemporary Literature*, Irene Gilsenan Nordin, Julie Hansen et Carmen Zamorano Llena (éd.), New-York, Rodopi, 2013.

GONÇALVES Philippe-Alexandre, « Modification de l'idée de tolérance au Portugal du XII^e^ au XVI^e^ siècle », *Loxias-Colloques, 14. Regards croisés sur la tolérance*, [en ligne], 2020, url : http://revel.unice.fr/symposia/actel/index.html?id=1314, consulté le 01.04.2020.

GRABES Herbert, « Emergence in literary theory », in *Travelling Concepts, Metaphors, and Narratives*, Sibylle Baumbach, Beatrice Michaelis et Ansgar Nünning (éd.), Trier, International Graduate Centre for the Study of Culture, 2012.

GÜNAY V. Doğan, « Le traducteur, un co-auteur », *Le français dans le monde*, Paris, Hachette, n° 314, Mars-Avril 2001.

GUSDORF Georges, « Interdisciplinarité (connaissance) », *Encyclopædie Universalis*, vol. 8, 1968.

HARTMANN Esa et HERSANT Patrick, « Introduction. Au miroir des langues : la traduction réflexive », in *Multilinguisme, traduction, création*, Olga Anokhina (dir.), Paris, Éditions des Archives Contemporaines, 2017.

HATEM Huguette, « Une traductrice de théâtre face aux éditeurs, hier et aujourd'hui », in *Traduire le théâtre*, Céline Frigau Manning et Marie Nadia Karsky (dir.), Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2017.

HAUSER Jacques et MAHFOUDI Hafid, « Catholique et portugais, toujours ? », *Hommes et migrations*, n° 1123 – L'immigration portugaise en France, 1989.

HEWSON Lance, « Bilingual Edition un Translation Studies », *Visible Language*, n° 27 – 1/2, 1993.

—, « L'intraduisible : au-delà de l'échec programmé », in *L'intraduisible. Les méandres de la traduction*, Sabrina Baldo de Brébisson et Stéphanie Gentry (dir.), Arras, Artois Presses Université, 2019.

HOUSIEL Sylvie, « De la micro-analyse à l'analyse globale des correspondances : lettres de combattants pendant la Grande Guerre », *Argumentation et Analyse du Discours*, [en ligne], 1, 2008, url : https://journals-openedition-org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/aad/288, consulté le 13.08.2018.

HUCHON Mireille, « Parfaicte Idée de nostre langue françoise », in *Les Amadis en France au XVI^e^ siècle*, Nicolas Cazauran (org.), Paris, rue d'Ulm, 2000.

JOUVE Vincent, « Du miroir au mirage », in *Le texte du lecteur*, Catherine Mazauric, Marie-José Fourtanier et Gérard Langlade (dir.), Bruxelles, éditions scientifiques internationales, 2011.

JURT Joseph, « Traduction et transfert culturel », in *De la traduction et des transferts culturels*, C. Lombez et R. von Kulessa (coord.), Paris, L'Harmattan, 2007.

KAHN Robert et SETH Catriona, « Avant-propos : une fois ne suffit pas », in *La Retraduction*, Robert Kahn et Catriona Seth (dir.), Mont Saint-Aignan, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2010.

—, « La retraduction », in *Histoire des traductions en langue française, XX^e siècle, 1914-2000*, Bernard Banoun, Isabelle Poulin et Yves Chevrel (dir.), Lonrai, Éditions Verdier, 2019.

KARAS Hilla, « Le statut de la traduction dans les éditions bilingues : de l'interprétation au commentaire », *Palimpsestes*, [en ligne], 01 septembre 2009, url : http://journals.openedition.org/palimpsestes/100, consulté le 09.09.2019.

LADMIRAL Jean-René, « Sourciers et ciblistes : une problématique revisitée », in *Poétique & Traduction*, Bénédicte de Buron-Brun et Franck Miroux (dir.), Sainte-Gemme, Presses Universitaires de Sainte-Gemme, 2012.

—, « Préface », in *Traduire : transmettre ou trahir ?*, Stéphanie Schwerter et Jennifer K. Dick (dir.), Paris, Éditions de la maison des sciences de l'homme, 2013.

—, « Erreur culturelle en traduction et biais idéologique », in *Errances, discordances, divergences ? Approches interdisciplinaires de l'erreur culturelle en traduction*, Marc Lacheny, Nadine Rentel et Stephanie Schwerter (dir.), Berlin, Peter Lang, 2019.

LALOU Élisabeth, « Histoire littéraire, compte-rendu de l'article de Bernadette Rey-Flaud, *La farce ou la machine à rire. Théorie d'un genre dramatique. 1450-1550*, Genève, Droz, 1984 », *Bibliothèque de l'École des Chartes. Revue d'érudition*, vol. 144, Paris, Droz, 1986.

LAUREL Maria Hermínia Amado, « L'émergence improbable du domaine et du monde francophones au Portugal entre 1945 et 1970 », *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde*, [en ligne], 11 janvier 2011, url : http://journals.openedition.org/dhfles/496, consulté le 15.04.2019.

LE GENTIL Georges, « Le mouvement intellectuel au Portugal », *Bulletin Hispanique*, vol. 41-42, 1939.

LE GENTIL Pierre, « Pour l'interprétation de l'Amadis », *Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh*, (collectif), tome II, Paris, Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, 1966.

LE GOFF Jacques et TRUONG Nicolas, « Le maigre et le gras », *Une histoire du corps au Moyen-Âge*, Mayenne, Éditions Liana Levi, 2003.

LÉGLISE-COSTA Pierre, « La traduction littéraire, du portugais au français, folie ou militantisme ? Quelques questions... », *L'enseignement et l'expansion de la littérature portugaise en France*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1986.

LESTRINGANT Franck, « Le vers de théâtre au XVI^e siècle », *Les études françaises en russe*, [en ligne], Paris, Cahiers de l'AIEF, 2000, p. 267, url : https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_2000_num_52_1_1393, consulté le 14.03.2019.

LETOURNEUX Matthieu, « Le récit de genre comme matrice transfictionnelle », in *La fiction, suites et variations*, René Audet et Richard Saint-Gelais (dir.), Rennes, Nota Bene, 2007.

LINDON Mathieu, « La Pléiade, une histoire en 566 volumes », *Libération*, [en ligne], 18 décembre 2010, url : https://www.liberation.fr/culture/2010/12/18/la-pleiade-une-histoire-en-566-volumes_701557/, consulté le 13.09.2018.

LOCHERT Véronique, « Le comparatisme au miroir de la théorie dramatique », in *Le Comparatisme comme approche critique*, tome 1, Anne Tomiche (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2017.

LOMBEZ Christine, « L'étude des textes littéraires traduits : un nouvel objet d'investigations en littérature comparée ? », *Revue de littérature comparée*, n° 3, juillet-septembre 2012.

LOPES Noberto, « Subiu 18 vezes o pano de teatro de Paris onde ontem se apresenteu a companhia do Nacional », *Diário de Lisbonne*, [en ligne], Lisbonne, le 22 juin 1955, url : http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=06524.062.14513#!9, consulté le 22.09.2018.

LOUIS Annick, « Valeur littéraire et créativité critique », in *La valeur littéraire en question*, Vincent Jouve (dir.), Paris, L'improviste, 2010.

LOURENÇO Helena, « Do amor e da soledad no Amadis de Gaula : Resonâncias do teatro vicentino », *Península – Revista de Estudos Ibericos*, n° 6, 2009.

LUNGU-BADEA Georgiana, « Traduire ou ne pas traduire le nom propre-culturème », *Translationes*, vol° 1, 2009.

—, « Le rôle du traducteur dans l'esthétique de la réception. Sauvetage de l'étrangeté et / ou consentement à la perte », in *(En)jeux esthétiques de la traduction. Éthique(s) et pratiques traductionnelles*, Georgiana Lungu-Badea, Alina Pelea, Mirela Pop (éd.), Timisoara, Agence Universitaire de la Francophonie, 2010.

—, « La traduction (im)propre du nom propre littéraire », *Translationes*, vol° 3, 2011.

MACHADO Everton, « Repenser l'orientalisme lusitanien », in *Le Comparatisme comme approche critique*, tome 5, Anne Tomiche (dir.), Classiques Garnier, 2017.

MALKANI Fabrice et ZSCHACHLITZ Ralf, « Introduction », in *Pour une réelle culture européenne ? Au-delà des canons culturels et littéraires nationaux*, Ralf Zschachlitz et Fabrice Malkani (dir.), Paris, L'Harmattan, 2012.

MARGARIDO Alfredo, « Les afro-américains et les africains dans les poésies de langue portugaise (XVII-XIX siècles) », *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*, vol. XIV, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1979.

MARIAULE Michaël, « *Harry Potter* : la traduction française des noms propres », in *L'intraduisible. Les méandres de la traduction*, Sabrina Baldo de Brébisson et Stéphanie Gentry (dir.), Arras, Artois Presses Université, 2019.

MARRAST Robert, « Avant-propos », in *Théâtre espagnol du XVI^e siècle*, Robert Marrast (dir.), Paris, Gallimard, collection Bibliothèque de la Pléiade, 1983.

MASSON Jean-Yves, « De la traduction comme acte créateur : raisons et déraisons d'un déni », *Meta*, *Journal des traducteurs*, vol. 62, n° 3, 2017.

MCINTOSH-VARJABEDIAN Fiona, « L'écriture de l'histoire et la légitimité des études textuelles: peut-on encore parler de *linguistic* ou de *cultural turn* en littérature générale et comparée ? », [en ligne], Société Française de Littérature Générale et Comparée, "Bibliothèque comparatiste", 2011, url : https://sflgc.org/bibliotheque/mcintoshvarjabedian-

fiona-lecriture-de-lhistoire-et-la-legitimite-des-etudes-textuelles-peut-on-encore-parler-de-linguistic-ou-de-cultural-turn-en-litterature-genera, consulté le 13.10.2020.

MEIRIEU Philippe, « Préface », *Enseigner la lecture littéraire dans une perspective d'éducation interculturelle*, Namur, Presses Universitaires de Namur, 2019.

MELO, « Teatro », *Comercio do Porto*, 26 avril 1962.

MEMMI Paul J., « Traduire le rire », in *The Anatomy of Laughter. Studies in Comparative Litteratures*, Toby Garfitt, Edith McMorran et Jane Taylor (éd.), Oxford, Legenda, 2005.

MENIEL Bruno, « Luce Guillerm (éd.), *Amadis de Gaule*. Livre IV », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, [en ligne], 29 août 2008, url : http://journals.openedition.org/crm/1000, consulté le 14.03.2019.

MEYER Jonas Ivo, « The story of the Journeys of the Story : a critical perspective on the travelling of the narrative concepts », in *Travelling Concepts, Metaphors, and Narratives*, Sibylle Baumbach, Beatrice Michaelis et Ansgar Nünning (éd.), Trier, GCSC, 2012.

MIROUX Franck, « L'intraduisible légèreté du vers ou l'harmonie recomposée ? Poésie et traduction, une relation duelle », in *Poétique & Traduction*, Bénédicte de Buron-Brun et Franck Miroux (dir.), Sainte-Gemme, Presses Universitaires de Sainte-Gemme, 2012.

MOE Ronald, « Producing Dictionaries Using Semantic Domains », in *Translation and Bilingual Dictionaries*, Chan Sin-wai (éd.), Tübingen, Niemeyer, 2004.

MONTI Enrico, « La retraduction, un état des lieux », in *Autour de la retraduction : perspectives littéraires européennes*, Enrico Montin et Peter Schnyder (dir.), Paris, Orizons, 2011.

MONTINI Chiara, « Introduction », in *Traduire. Genèse du choix*, Chiara Montini (dir.), Paris, Archives contemporaines, 2016.

MOUCHARD Claude, « Lire en traduction », *Vingt-cinquièmes assises de la traduction littéraire*, (collectif), Arles, Actes Sud, 2008.

MOURATIDOU Eleni, « Approche sémiologique de la réception du message théâtral », in *La réception entre théories de la littérature et théories de la culture*, Stefano Montes, Katre Talviste et Tanel Lespoo (éd.), Tartu, Université de Tartu, Centre d'Études Francophones Robert Schuman, 2007.

NEVEU Erik, « Généalogie des *Cultural Studies* », in *Cultural Studies. Genèse, objets, traductions*, CERVULLE Maxime et al, Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'informations, 2010.

NIKODINOVSKI Zvondo, « L'humour linguistique basé sur les locutions phraséologiques », in *Langue, littérature et culture françaises en contexte francophone*, Zvonko Nikodinovski (éd.), Skopje, Agence Universitaire de la Francophonie, 2012.

PAGES Alphonse, « France. Aperçu historique sur l'influence de diverses littératures étrangères, anciennes et modernes, aux diverses périodes de la littérature française », *Bulletin de l'association littéraire et artistique internationale*, Paris, n° 9, septembre 1880.

PARVAUX Solange, « Langue et littérature, l'exemple du Portugal en France », *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, vol. XLVI, 2003.

PEETERS Jean, « Sociolinguistique et sociologie de la traduction », *Traduction & Paratraduction*, [en ligne], 9 février 2009, url : http://webs.uvigo.es/paratraduccion/index.html, consulté le 25.11.2017.

PEREIRA Victor, « Entre modernisateurs et conservateurs : les débats au Portugal sur l'émigration portugaise en France, 1958-1974 », *Actes*, [en ligne], vol. 3, 2003, url : http://barthes.enssib.fr/clio/revues/AHI/articles/volumes/per.html, consulté le 23.11.2018.

PETONNET Colette, « Fils de migrants », in *L'Autre et l'Ailleurs. Hommages à Roger Bastide*, Jean Poirier et François Raveau (dir.), Paris, Berger-Levrault, 1976.

PICARD Michel, *«* La lecture comme jeu », *Lectures d'aujourd'hui*, [en ligne], Causerie introductive au congrès de l'ABF, « Qui lit quoi ? », 1984, url : https://core.ac.uk/download/pdf/12442349.pdf, consulté le 10.03.2018.

PILLET Fabien, « Que reste-t-il de l'école de Constance ? », *Études Germaniques*, n° 263, 2011.

PINGAULT Jean-Baptiste, « Jeunes issus de l'immigration portugaise : affirmations identitaires dans les espaces politiques nationaux », *Le mouvement social*, vol. 4, n° 209, 2004.

PINTO Diana, « Forces et faiblesses de l'interculturel », *L'Interculturel : Réflexion pluridisciplinaire*, n° 6, Paris, L'Harmattan, 1995.

PIVATO Joseph, « The Languages of Comparative Literature », in *Comparative Literature for the New Century*,Giulia De Gasperi and Joseph Pivato (éd.), Montréal & Kingston, McGill-Queen's University Press, 2018.

POLAK Lucy, *«* Cligès, Fenice et l'arbre d'amour », *Romania. Revue trimestrielle*, tome 93, n° 371, Paris, 1972.

QUINT Anne-Marie, « Textes portugais traduits en France aux XVI^{e} et XVII^{e} siècles », in *La France et le monde luso-brésilien : échanges et représentations (XVI^{e}-XVIII^{e} siècles)*, Saulo Neiva (dir.), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005.

—, « Traduire Camões », in *Traduction et lusophonie, Trans-actions ? Trans-missions ? Trans-positions ?*, Marie-Noëlle Ciccia, Ludovic Heyraud et Claude Maffre (org.), Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2007.

—, « Inès de Castro et les poètes du *Cancioneiro Geral* », in *Inès de Castro : du personnage au mythe. Échos dans la culture portugaise et européenne*, Carla Soares Jesel, Idelette Muzart-Fonseca Dos Santos, José Manuel da Costa Esteves (org.), Paris, Éditions Lusophone, 2008.

RABUDY Martine de, « La Pléiade, une collection en or », *L'express*, [en ligne], 1999, url : https://www.lexpress.fr/informations/la-pleiade-une-collection-en-or_634459.html, consulté le 10.09.2018.

RAISSOSSADATI Reyhané et TEHRANI Fatemeh, « La traduction des titres littéraires », *Recherches en langues et Littérature Françaises*, [en ligne], Université de Tarbiz, vol° 5, été-automne 2011, url : https://journals.tabrizu.ac.ir/article_656_c9bc8b53054c5f51759be6b254b7057b.pdf, consulté le 13.03.2018.

RAY-GÜDE Merin, « Quelques observations sur la médiation de livres dans le monde lusophone. L'édition d'Auteurs Portugais à l'étranger », *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian,* vol. XLVII, Lisbonne-Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 2004.

RECOING Éloi, « Poétique de la traduction théâtrale », [en ligne], 12 novembre 2013, url : http://journals.openedition.org/traduire/450, consulté le 09.06.2018.

RIQUOIS Estelle, « Genre, généricité et compétence lectoriale », *Pratiques*, vol. 157-158, 2013.

RIVAS Pierre « Lusophiles français à Lisbonne en des temps incertains », in *Lisbonne. Atelier du lusitanisme français*, Paris, Jacqueline Penjon et Pierre Rivas (org.), Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2005.

ROBILLIARD Marie-Amélie, « Le théâtre portugais et la Révolution des Œillets (1968-1978) : de l'euphorie au désenchantement ? », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 367, 2012.

ROLET Serge, « À propos de la "traduction des cultures" », *La lettre et l'esprit : entre langue et culture*, *Revue des Études slaves*, tome 83, Paris, 2012.

ROUSSEL Henri, « Comptes rendus », *Revue du Nord*, tome 37, n° 145, janvier-mars 1955.

ROY Max, « De la lecture comme invention », in *Le texte du lecteur*, Catherine Mazauric, Marie-José Fourtanier et Gérard Langlade (dir.), Bruxelles, Éditions scientifiques internationales, 2011.

SANSONETTI Lætitia, « Conclusion », in *Auteurs-traducteurs : l'entre-deux de l'écriture*, Christine Berthin, Lætitia Sansonetti et Emily Eelis (dir.), Paris, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2018.

SANTORO Fernando, « Portugais », in *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Barbara Cassin (dir.), Paris, Éditions du Seuil, 2019.

SAPIRO Gisèle, « Gérer la diversité : les obstacles à l'importation des littératures étrangères en France », in *Traduire la littérature et les sciences humaines. Conditions et obstacles*, Gisèle Sapiro (dir.), Paris, Département des Études, de la Prospective et des Statistiques, 2012.

—, « Les grandes tendances du marché de la traduction », in *Histoire des traductions en langue française, XX^e siècle, 1914-2000*, Bernard Banoun, Isabelle Poulin et Yves Chevrel (dir.), Lonrai, Éditions Verdier, 2019.

SCHAFFHAUSER Philippe, « Commentaire à propos du regard de l'autre et des regards sur l'autre », in *Les formes de reconnaissance de l'autre en question*, Ahmed Ben Naoum, Alain Girard, Jean-Louis Olive, Jean Pavageau et Philippe Schaffhauser (éd.), Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2004.

SCHMELING Manfred, « Entre "transfert" et "comparaison" », in *Le Comparatisme comme approche critique*, tome 4, Anne Tomiche (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2017.

SEBILLET Thomas, « Avis au lecteur » *F. Lottini, Avis Civils*, Paris, Abel l'Angelier, 1584.

SECCIA Maria Cristina, « Reading Literature through Translation : The Case of Antonio D'Alfonso into Italian », in *Comparative Literature for the New Century*,Giulia De Gasperi and Joseph Pivato (éd.), Montréal & Kingston, McGill-Queen's University Press, 2018.

SMADJA Robert, « L'idée du Beau en littérature », in *Le Comparatisme comme approche critique*, tome 2, Anne Tomiche (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2017.

STEMANN Nicolas, « En-deçà de la théâtralité ? », in *Frontières du théâtre*, Ariane Ferry, Chantal Foucrier, Anne-Rachel Hermetet et Jean-Pierre Morel (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2019.

STURROCK John, « Writing between the lines : the language of translation », in *Critical Readings in Translation Studies*, Mona Baker (éd.), Londres, Routledge, 2010.

SZLAMOWICZ Jean, « Quelques enjeux disciplinaires de l'objet traductif », in *Linguistique et traductologie : les enjeux d'une relation complexe*, Maryvonne Boisseau, Catherine Chauvin, Catherine Delesse et Yvon Keromnes (dir.), Arras, Artois Presses Université, 2016.

TARAU ANTONESEI Alina, « La traduction et la retraduction de la nouvelle *Le colonel Chabert* dans l'espace roumain », in *Atelier de traduction. Dossier : la traduction caduque, retraduction et contexte culturel II*, Muguraş Constantinescu et Elena-Brânduşa Steiciuc (coord.), n° 16, 2011.

TARP Sven, « How Can Dictionaries Assist Translators ? », in *Translation and Bilingual Dictionaries*, Chan Sin-wai (éd.), Tübingen, Niemeyer, 2004.

TEYSSIER Paul, « La langue et la littérature portugaises dans l'enseignement universitaire français : passé, présent, avenir », *L'enseignement et l'expansion de la littérature portugaise en France*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1986.

THOMASSEAU Jean-Marie, « Les Manuscrits de Théâtre. Essai de typologie », *Littérature, Théâtre : le retour du texte ?*, n° 138, 2005.

TOUDOIRE-SurlAPIERRE Frédérique, « Theoretical Introduction », in *Comparative Literature in Europe*, Nikol Dziub and Frédérique Toudoire-Surlapierre (éd.), Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2019.

TREBITSCH Michel, « Les années 68 », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 62, 1999.

TROUVE Alain, « Équivoque littéraire et contrat de lecture », *Carnets*, n° 2, janvier 2010.

TYMOCZKO Maria, « Ideology and the position of the translator : in what sens is a translator 'in between' », in *Critical Readings in Translation Studies*, Mona Baker (éd.), Londres, Routledge, 2010.

VAILLANT Frantz, « Euro 2016 : en photos, la nuit folle des Portugais à Paris », *Tv5Monde*, [en ligne], 11 juillet 2016, url : https://information.tv5monde.com/info/euro-2016-en-photos-la-nuit-folle-des-portugais-paris-117445, consulté le 14.10.2019.

VALMY Olivier, « Champ Culturel », *Le monde*, 12 décembre 1976.

VANDENDORPE Christian, « Effets de filtre en lecture littéraire », *uO Research*, *Tangence*, n° 36, Ottawa, Université d'Ottawa, 1992.

VAJDOVÁ Libuša, « Translation between creation and imitation », in *Le Comparatisme comme approche critique*, tome 4, Anne Tomiche (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2017.

VENUTI Lawrence, « Translation, comunity, utopia », in *The Translation Studies Reader*, Lawrence Venuti (éd.), New-York, Routledge, 2004.

DEPRATS Jean-Michel, citant VILAR Jean, « Traduire Shakespeare pour le théâtre ? », *Palimpsestes*, [en ligne], 24 juin 2014, url : https://journals-openedition-org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/palimpsestes/161, consulté le 26.06.2018.

VOISIN Bérengère, « La notion de lisibilité : entre théories de l'effet et théories de la réception », in *Questions de réception*, Lucile Arnoux-Farnoux et Anne-Rachel Hermetet (dir.), Paris, SFLGC, éditions Lucie, 2009.

VOLOVITCH-TAVARES Marie-Christine, « Les phases de l'immigration portugaises, des années vingt aux années soixante-dix », *Actes*, [en ligne], vol. 1, 2001, url : http://barthes.enssib.fr/clio/revues/AHI/articles/volumes/volovitch.html, consulté le 11.03.2019.

—, « les incertitudes et les contradictions d'une "bonne intégration" », *Cahiers de la Méditerranée*, n° 78, 2009.

—, « Du XIX^e^ siècle aux années 1950, les débuts de l'immigration des Portugais en France », in *La communauté silencieuse. Mémoires de l'immigration portugaise en France*, Manuel Diaz Vaz (dir.), Bordeaux, Elytis, 2014.

WEBER HENKING Irène, « La traductologie », in *Histoire des traductions en langue française, XX^e^ siècle, 1914-2000*, Bernard Banoun, Isabelle Poulin et Yves Chevrel (dir.), Lonrai, Éditions Verdier, 2019.

WECKSTEEN-QUINIO Corinne, « Comment traduire les accents », in *L'intraduisible. Les méandres de la traduction*, Sabrina Baldo de Brébisson et Stéphanie Gentry (dir.), Arras, Artois Presses Université, 2019.

WUILMART Françoise, « Traducteurs et Traductrices », in *Histoire des traductions en langue française, XX^e^ siècle, 1914-2000*, Bernard Banoun, Isabelle Poulin et Yves Chevrel (dir.), Lonrai, Éditions Verdier, 2019.

YELLE François, « *Cultural Studies*, francophonie, études en communication et espaces institutionnels », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 47, 2009.

YOURCENAR Marguerite, « Rainer Maria Rilke » [1936], préface de Rainer Maria Rilke, *Poèmes à la nuit*, trad. Gabrielle Althen et Jean-Yves Masson, Lagrasse, Verdier, 1994.

YÜCEL Tashin, « De la traduction et des contextes socio-linguistiques », in *D'une langue à l'autre, essai sur la traduction littéraire*, Magdalena Nowotna (dir.), Monts, Aux lieux d'être, 2005.

ZACCAÏ-REYNERS Nathalie, « Réception et imagination. L'apport des théories pragmatiques de la fiction », in *La réception entre théories de la littérature et théories de la culture*, Stefano Montes, Katre Talviste et Tanel Lespoo (éd.), Tartu, Université de Tartu, Centre d'Études Francophones Robert Schuman, 2007.

Webographie

Définitions issues de dictionnaires

« Adaptation », *Dictionnaire du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, [en ligne], url : https://www.cnrtl.fr/definition/adaptation, consulté le 10.09.2018.

« Caramujo », *Dictionnaire portugais Priberam*, [en ligne], url : https://dicionario.priberam.org/caramujo, consulté le 02.11.2018.

« Coruja », *Dictionnaire portugais Priberam*, [en ligne], url : https://dicionario.priberam.org/coruja, consulté le 02.11.2018.

« Courtois », *Dictionnaire du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, [en ligne], url : https://www.cnrtl.fr/definition/courtois, consulté le 10.09.2018.

« Farce », *Dictionnaire du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, [en ligne], url : https://www.cnrtl.fr/definition/farce, consulté le 10.09.2018.

« Gilles », *Analyse et traitement informatique de la langue française (Atilf)*, [en ligne], url : http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?46;s=1203262635;r=3;nat=;sol=0, consulté le 12.09.2018.

« *Hic et nunc* », *Dictionnaire du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, [en ligne], url : https://www.cnrtl.fr/definition/hic%20et%20nunc, consulté le 10.09.2018.

« Jeu », *Dictionnaire du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, [en ligne], url : https://www.cnrtl.fr/definition/jeu, consulté le 10.09.2018.

« Lamentation », *Dictionnaire du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, [en ligne], url : https://www.cnrtl.fr/definition/lamentation, consulté le 10.09.2018.

« Métaphore », *Dictionnaire du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, [en ligne], url : https://www.cnrtl.fr/definition/métaphore, consulté le 10.09.2018.

« Moralidade », *Dictionnaire portugais Michaelis*, [en ligne], url : https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/moralidade/, consulté le 02.11.2018.

« Mystère », *Dictionnaire du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, [en ligne], url : https://www.cnrtl.fr/definition/mystère, consulté le 10.09.2018.

« Fonctionner », *Dictionnaire du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, [en ligne], url : https://www.cnrtl.fr/lexicographie/fonctionner, consulté le 10.09.2018.

« Translation », *Dictionnaire du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, [en ligne], url : https://www.cnrtl.fr/lexicographie/translation, consulté le 10.09.2018.

Conférences et expositions culturelles

ANTUNES Catarina et MENDES Mariana, *Au-delà des clichés : portrait de femmes portugaises*, Nyon, mars 2016.

MÜLLER Max, *Sobre a Migração das Fábulas*, conférence donnée à Royal Institution, 3 juin 1870.

VECOT CRUZ FILIPE Anne-Marie, *Elle court, elle court : la morale*, conférence-lecture donnée lors du 3ème centenaire de la mort de Jean de la Fontaine, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Jeudi 18 mai 1995.

Ouvrages analytiques sur Gil Vicente

Ouvrages et revues

ALMEIDA Teresa Maria de, *Problemas de encenação no teatro de Gil Vicente*, Mémoire de maîtrise, Université de Paris III, 1976.

AMIS Dominique, *Édition critique du Triunfo do Inverno de Gil Vicente*, Mémoire D.E.S, Université de Paris, 1966.

AMOI Fattah, *Le vocabulaire de la vie sociale dans l'œuvre de Gil Vicente*, Thèse de doctorat, sous la direction de Paul Teyssier, Université de Paris IV, 1985.

BELL Aubrey, *Gil Vicente, Hispanic notes & monographs. Essays, studies and brief biographies issued by the Hispanic society of America*, Portuguese series I, Oxford, Oxford University Press, 1921.

—, *Lyrics of Gil Vicente*, Warford, Voss & Michael Ltd. Printers, 1925.

BRAAMCAMP FREIRE Anselmo, *Vida e Obras de Gil Vicente, « Trovador, Mestre da Balança »*, Lisbonne, Ocidente, 1944.

BRUSSET Claude, *Édition critique de la pièce de Gil Vicente Don Duardos*, Mémoire de maîtrise, Université de Paris, 1968.

CALS Claude, *Édition critique de la farce de Gil Vicente Quem tem farelos ?*, Mémoire de maîtrise, Université de Paris, 1966.

CAMPOS Agostinho de, *Gil Vicente : un précurseur des Lope de Veha et des Molière*, Coimbra, Edições de « Biblos », 1937.

CARVALHO Alfredo de, *Le centenaire de Gil Vicente à l'Université de Bordeaux*, Coimbra, Coimbra Editora, 1939.

—, *Os Sermões de Gil Vicente e a Arte de Pregar*, Lisbonne, Edição da Revista Ocidente, novembre 1948.

CASTRO Vladimir de, *Argent et commerce dans l'œuvre de Gil Vicente*, thèse de doctorat, sous la direction de José da Silva, Université de Paris IV, 1996.

CASTRO E AZEVEDO Luiza Maria de, *Bibliografia vicentina*, Lisbonne, Biblioteca Nacional, 1942.

CORNEILLE Michel, *Les femmes dans les farces de Gil Vicente : des types ou des personnages ?*, Thèse de doctorat, sous la direction de Françoise Massa, Rennes 2, 2003.

COSTA PIMPÃO Álvaro Júlio da , *Biblos*, tome II, vol. XXIV, 1949.

— , *Biblos*, vol. XXV, 1950.

DANTAS Júlio, *Bibliografia vicentina*, Lisbonne, Biblioteca Nacional, 1942.

FREITAS BRANCO João de, *Trilogie des Barques*, Lisbonne, notice publiée dans XIV^{e} festival Gulbenkian de música, 1970.

GARCÍA DA CRUZ Maria Leonor, *Gil Vicente e a sociedade portuguesa de Quinhentos*, Lisbonne, Gradiva, 1990.

GIMENEZ Josyane, *Édition critique de La Fragoa d'Amor de Gil Vicente*, Mémoire D.E.S, Université de Paris, 1966.

GUILLEMOT Simone, *Contribution au glossaire de la langue de Gil Vicente : lettre C*, Mémoire D.E.S., Université de Paris, 1962.

KEATES Laurence, *The Court Theatre of Gil Vicente*, thèse pour l'université de Birmingham, 1959.

—, *O teatro de Corte em Gil Vicente*, Lisbonne, Editorial Teorema, 1988.

KLEIMAN Olinda, *Sous le masque de l'équivoque : le calembour érotique au service du rire dans le théâtre de Gil Vicente*, Mémoire présenté en vue de l'Habilitation à Diriger des Recherches, sous la direction de Marie-Hélène Piwnik, Université de Paris IV – Sorbonne Nouvelle, 1998.

LE GENTIL Pierre, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen-Âge. I. Les thèmes et les genres*, Rennes, Plihon, 1949.

MACHADO Irley, *Entre la croix et la plume : éléments médiévaux et vicentistes dans le théâtre de Ariano Suassana*, thèse de doctorat, sous la direction de Jacqueline Penjon, Paris 3, 2003.

MACLAREN Ann, *Page and Stage : Translation and Transfomation for Gil Vicente's New Audience*, Thèse de doctorat sous la direction de Mike Harland, University of Glasgow, November 1999.

MARTINS Mário, *Teatro quinhentista nas naus da Índia*, Lisbonne, Brotéria, 1973.

MARTY Claude, *Édition critique de l'Auto dos fisicos de Gil Vicente*, Mémoire de maîtrise, Université de Paris, 1966.

MATOS DE SEQUEIRA Gustavo, *L'universalité de Gil Vicente*, traduction de Tomaz Colaço, Lisbonne, M. S., XVI f., 1931.

—, *A universalidade de Gil Vicente*, Lisbonne, Academia das Ciências de Lisboa, 1938.

MERIQUE Cyril, *L'évolution de la théâtralité dans les drames eucharistiques espagnols du XVI^e siècle*, thèse de doctorat, sous la direction de Françoise Cazal, Université Toulouse II – Le Mirail, 2011.

MICHAËLIS DE VASCONCELLOS Carolina, *Notas Vicentinas, Preliminares de uma Edição Critica das Obras de Gil Vicente ; Gil Vicente em Bruxelas, Ou o Jubileu de Amor*, vol. 1 Coimbra, Imprensa da Universidade, 1912.

OSÓRIO Jorge Alves, *Sobre a organização do Livro I da « Compilação » das obras de Gil Vicente (1562)*, Viseu, Máthesis, 1995.

PALLA Maria José, *Do essencial e do supérfluo. Estudo lexical do traje e adornos em Gil Vicente*, Lisbonne, Estampa, 1992.

—, *Dicionário das personagens do teatro de Gil Vicente*, Lisbonne, Chiado Editora, 2014.

PASCAL Marie, *Les Personnages espagnols dans le théâtre de Gil Vicente*, Mémoire TER, Université de Bordeaux 3, 1972.

PRATT Oscar de, *Gil Vicente. Notas et comentários*, Lisbonne, A. M. Texeira, 1931.

RAYNAL-SOLERES Michèle, *Édition critique de l'Auto de Amadìs de Gaula de Gil Vicente*, Mémoire de maîtrise, Université de Paris, 1967.

REBELLO Brito, *Gil Vicente (1470 (?)- 1540(?))*, Lisbonne, Livraria Ferin, 1912.

REIS João, *Quando servi Gil Vicente*, Amadora, Elsinore, 2019.

RESENDE André de, *Genethliacon*, Bologne, chez Jean-Baptiste Phaelo, 1533.

REVAH Israël Salvator, *Deux « autos » de Gil Vicente restitués à leur auteur. Lições proferidas em 20 e 27 de maio de 1948*, Lisbonne, Academia das Ciências, 1949.

—, *L'attribution du "Jubilé d'Amours" à Gil Vicente*, Coimbra, Coimbra Editora, 1949.

—, *Recherches sur les œuvres de Gil Vicente. I : Édition critique du premier Auto das Barcas*, Lisbonne, Institut français au Portugal, 1951.

—, *Recherches sur les œuvres de Gil Vicente. II : Édition critique de l'« Auto de Inês Pereira »*, Lisbonne, Institut français au Portugal, 1955.

—, *Gil Vicente, Auto da moralidade, Nota Introdutória,* Lisbonne, O Mundo do Livro, 1959.

—, *Le corps et le vêtement : mythes, rituels et saisons. Étude lexicale de la mise en scène de l'habit et de la parure dans Gil Vicente*, Lisbonne, Centro de História da Cultura, 2013.

STATHATOS Constantine Christopher, *A Gil Vicente bibliography (1940-1975)*, Londres, Grant and Cutler, 1980.

—, *The date of Gil Vicente's "Auto da Índia",* Luso-Brazilian Review, Vol. 31, n° 1, 1994.

—, *A Gil Vicente bibliography (1975-1995)*, Londres, Associated University Presses, 1997.

—, *A Gil Vicente bibliography (1995-2000)*, Kassel, Reichenberger, 2001.

—, *A Gil Vicente bibliography (2000-2005)*, Kassel, Reichenberger, 2007.

—, *A Gil Vicente bibliography (2005-2015)*, Bethleem, Lehigh University Press, 2018.

STEGAGNO PICCHIO Luciana, *La méthode philologique, écrits sur la littérature portugaise. La prose et le théâtre*, vol. II, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1982.

TEYSSIER Paul, *Dictionnaire de la langue de Gil Vicente, Premier volume A*, thèse complémentaire pour le Doctorat d'État, Paris, Bibliothèque de la Sorbonne, 1956.

—, *La langue de Gil Vicente*, Paris, Klinsieck, 1959.

—, *Gil Vicente – o autor e a obra*, Lisbonne, Biblioteca Breve, 1982.

—, *le Triomphe de l'Hiver*, dossier établi par Paul Teyssier, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1995.

Chapitres et articles

« Folhetos de cordel », *Infopédia* [en ligne], Porto, Porto Editora, url : https://www.infopedia.pt/$folhetos-de-cordel, consulté le 14/08/2020.

« Gil Vicente », *Dictionnaire de la conversation et de la lecture: Supplément*, Volume 10, Paris, Frères Garnier, 1849.

« Gil Vicente », [en ligne], s/d, url : https://editionschandeigne.fr/auteur/gilvicente/, consulté le 23.10.2017.

« Livres », [en ligne], s/d, url : https://www.lalibrairie.com/livres/farce-d-inespereira-farce-de-l-inde_0-3978465_9782862726892.html, consulté le 19.08.2018.

« Notre maison », [en ligne], s/d, url : https://editionschandeigne.fr/notremaison/ consulté le 23.10.2017.

« Représentation de *La Barque de l'Enfer* de Gil Vicente au théâtre des Amendiers », [en ligne], 30 avril 1966, url : https://data.bnf.fr/fr/39467680/la_barque_de_l_enfer_spectacle_1966/, consulté le 10.11.2017.

« Vicente (Gil) », *Biographie Universelle Ancienne et Moderne*, tome 19 à 21, Bruxelles, chez H. Ode, 1847.

« Vicente Gil (1465 env.-env. 1537) », *Encyclopédie Universalis*, [en ligne], 2020, url : https://www.universalis.fr/encyclopedie/gil-vicente/, consulté le 12.12.2020.

ALCOBA Laura, « Guy Lévis Mano traducteur de Gil Vicente, ou le choix de la flânerie », in *Le Théâtre espagnol du Siècle d'Or en France (XVII^e^-XX^e^ siècle) : de la traduction au transfert culturel*, Christophe Couderc (dir.), Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012.

ALVES Hélio, « Gil Vicente e o teatro europeu da primeira modernidade », in *Compêndio de Gil Vicente*, José Augusto Cardoso Bernardes et José Camões (coord.), Coimbra, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2018.

ANTUNES-FERNANDES Marie-France, « Gil Vicente : un espagnol portugais du début du XVI^e^ siècle », in *Les Cahiers du C.R.I.A.R.*, n° 9 : *Langues et identités dans la Péninsule Ibérique*, Alain Milhou (org.), Rouen, Publication de l'Université de Rouen, 1989.

ARAGÃO Ludumila, « *Auto da Alma* : uma alegoria trado-medieval ? », *Línguas e Literaturas*, Porto, vol. XIX, 2002.

ARNEY Ann Adele, « Theses for 1969 », [en ligne], 1970, url : https://www.jstor.org/stable pdf/3198125.pdf, consulté le 04.09.2019.

ASENSIO Eugenio, « Gil Vicente e su deuda con el humanismo : Luciano, Erasmo, Berolado », in *Estudos portugueses : Homenagem a Luciana Stegagno Picchio. Série especial : Memória e Sociedade*, Francisco Bethencourt et Diogo Ramada Curto (dir.), Lisbonne, DIFEL, 1993.

ATKINSON W. C., « *Comedias*, *Tragicomedias* and *Farças* in Gil Vicente », *Miscelânea de Filologia, Literatura e História Cultural à memória de Francisco Adolfo Coelho*, Lisbonne, 1950.

AXON William, « Gil Vicente and La Fontaine ; a Portuguese parallel of "la laitière et le pot au lait" », *Transcription Royal Society of Literature*, XXIII, 1902.

BATAILLON Marcel, « Comptes rendus », *Bulletin Hispanique*, tome 53, n° 2, 1951.

—, « Une source de Gil Vicente et de Montemôr : la Méditation de Savonarole sur le *Miserere* », *Études sur le Portugal au temps de l'humanisme*, Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, 1952.

BAUDRY M., « Gil Vicente et son théâtre », *Revue Britannique. Choix d'articles et extraits des meilleurs écrits périodiques de la Grande-Bretagne*, tome I, Paris, Bureau de la Revue, 1847.

BECKER Danièle, « De la musique dans le théâtre religieux de Gil Vicente », *Arquivos do Centro Cultural* Português, Paris, vol. XXIII [*Homenagem a Paul Teyssier*], Fondation Calouste Gulbenkian, 1987.

—, « Dieu, les dieux et la magie dans le théâtre de Gil Vicente », in *Dieu et les dieux dans le théâtre de la Renaissance*, Jean-Pierre Bordier, André Lascombes (éd.), Turnhout, Brepols Publisher, 2007.

BELO André, « Language as a Second Skin: The Representation of Black Africans in Portuguese Theatre (Fifteenth to Early-Seventeenth Centuries) », *Renaissance and Reformation*, [en ligne], Toronto, University of Toronto Press, 2013, url : https://hal.archives ouvertes.fr/hal-01319117/document, consulté le 13.01.2019.

BISMUT Roger, « Note vicentine : sur l'épisode final de *Auto de Inês Pereira* », *Bulletin des Études Portugaises et Brésiliennes*, Nouvelle Série, tome XXXV-XXXVI, 1974-1975.

BLASCO Pierre, « L'usurier de la Barque de l'Enfer (1516 ou 1517) de Gil Vicente », *Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*, 5ème série, n° 13-14, Junho 1990.

—, « La *Farce de Inês Pereira* : l'analyse du texte au service de l'histoire des mentalités », *Taira*, vol. 3, 1991.

—, « La Barque de l'Enfer de Gil Vicente comme miroir d'une mentalité », in *Estudos portugueses : Homenagem a Luciana Stegagno Picchio. Série especial : Memória e Sociedade*, Francisco Bethencourt et Diogo Ramada Curto (dir.), Lisbonne, DIFEL, 1993.

BOTHELHO Teixeira, « A influência estranjeira, especialmente a castelhana e a francesa, no obra de Gil Vicente », *Gil Vicente, vida e obra*, Série de conférences données à l'Académie des Sciences de Lisbonne, du 8 avril au 21 juin 1937, en commémoration du 4ème centenaire de la mort du fondateur du théâtre portugais, Lisbonne, Academia das ciências de Lisbonne, 1939.

CACHO BLECUA Juan Manuel, « Amadis de Gaule », in *Patrimoine littéraire européen*, Jean-Claude Polet (dir.), vol. 6, Bruxelles, De Boeck Supérieur, 1995.

CAMÕES José, « Bibliografia de Gil Vicente », in *As Obras de Gil Vicente*, José Camões (dir.), vol. V, Lisbonne, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2002.

CANONICA Elvezio, « La Sibylle au miroir des Anciens comme reflet de l'image de la Modernité dans l'*Auto de la Sibila Casandra* de Gil Vicente (début XVIe s.) », *e-Spania*, [en ligne], 15, juin 2013, url : http://journals.openedition.org/e-spania/22416, consulté le 13.07.2018.

CAMPOS Agostinho de, « Le comique et la satire dans le théâtre de Gil Vicente », *Revue bimensuelle des cours et conférences*, n° 14, 30 juin 1938.

CAMÕES José, « O papel da música no teatro de Gil Vicente », in *Compêndio de Gil Vicente*, José Augusto Cardoso Bernardes et José Camões (coord.), Coimbra, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2018.

— et NUNO SALES MACHADO João, « Gil Vicente, um nome para identidades plurais », in *Compêndio de Gil Vicente*, José Augusto Cardoso Bernardes et José Camões (coord.), Coimbra, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2018.

CARDEIRA Esperança, « Jubileu », in *Vicente*, Osório Mateus (dir.), Lisbonne, Quimera, 1993, e-book 2005.

CARDOSO BERNARDES José Augusto, « Gil Vicente », in *Patrimoine littéraire européen*, vol. 6, Jean-Claude Polet (dir.), Bruxelles, De Boeck Supérieur, 1995.

—, « Échos de la tradition française dans le théâtre de Gil Vicente », in *La France et le monde luso-brésilen : échanges et représentations (XVI^e^-XVIII^e^ siècles)*, Saulo Neiva (dir.) Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005.

—, « Os géneros no teatro de Gil Vicente », in *Compêndio de Gil Vicente*, José Augusto Cardoso Bernardes et José Camões (coord.), Coimbra, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2018.

—, « Os estudos vicentinos », in *Compêndio de Gil Vicente*, José Augusto Cardoso Bernardes et José Camões (coord.), Coimbra, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2018.

—, « É preciso rever a forma como Gil Vicente é mostrado aos alunos », entretien de Sérgio Almeida, *Companhia dos Livros*, [en ligne], 14 janvier 2018, url :https://www.jn.pt/artes/especial/gil-vicente-9047493.html, consulté le 13.03.2019.

CARVALHÃO BUESCU Maria Leonor, « Introdução », in *Gil Vicente. Copilaçam de todalas obras*, Maria Leonor Carvalhão Buescu (dir.), vol. 1, Lisbonne, Biblioteca de Autores Portugueses, 1983.

CARVALHO Joaquim de, *Os sermões de Gil Vicente e a arte de pregar*, Lisbonne, Edição da Revista ocidente, 1977.

CICCIA Marie-Noëlle, « Molière et Gil Vicente », *Quadrant*, n° 18, 2001.

CORBIN Solange, « Les textes musicaux de l'"auto da alma" », *Mélanges d'histoire du Moyen-Âge dédiés à la mémoire de Louis Halphen*, Paris, Presses Universitaires de France, 1951.

CRABBE ROCHA Andrée, « Présence et absence du Théâtre Portugais », *Bulletin d'Histoire du théâtre portugais*, Tome IV, 1953.

DARBORD Bernard, « Gil Vicente, *Triunfo do Inverno e do Verão* (1529), le dialogue du castillan et du portugais à Lisbonne », in *Le Choix du vulgaire. Espagne, France, Italie (XIII^e^-XVI^e^ siècle)*, Nella Bianchi Bensimon, Bernard Darbord, Marie-Christine Gomez-Géraud (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2015.

DAVID Pierre, « Notes sur deux motifs introduits par Gil Vicente dans l'*Auto da embarcação da Glória* », *Bulletin des Études Portugaises*, tome X, 1946.

DAVID-PEYRE Yvonne, « *La Comedia de Rubena*. Une pièce insolite de Gil Vicente », *Bulletin d'Études Portugaises*, tome XXXII, 1971.

EARLE T. F. et PERKINS Juliet, « Portuguese Theatre in the Sixteenth Century : Gil Vicente and António Ferreira », in *A Companion to Portuguese Literature*, Stephen Parkinson et Cláudia Pazos Alonso (éd.), Woodbridge, Tamesis, 2009.

FERRARI, Anna, « La *Copilaçam* gilvicentina : uno strano Canzoniere », in *Filologia dei Testi Iberici a Stampa* (*Area Iberica)*, a cura di Patrizia Botta, Modena, Mucchi Editora, 2005.

FRECHES Claude-Henri, « Origines et tendances du théâtre de Gil Vicente », *Le théâtre néo-latin au Portugal (1550-1745)*, Paris, Librairie A.G. Nizet, 1964.

—, « les épigones de Gil Vicente », *Le théâtre néo-latin au Portugal (1550-1745)*, Paris, Librairie A.G. Nizet, 1964.

—, « Le théâtre érudit de la langue vulgaire », *Le théâtre néo-latin au Portugal (1550-1745)*, Paris, Librairie A.G. Nizet, 1964.

—, « Le dénouement de la *Farce d'Inês Pereira* », *Cahier d'études romanes*, vol. 7, 1982.

—, « O Clérigo da Beira, source d'informations », *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*, vol. XIX, Paris. 1983.

GERHARDT Mia, « Le Génie de la Pastorale nationale : Gil Vicente », *La Pastorale. Essai d'analyse littéraire*, Assen, Van Gorcum, 1950.

GIRODON Jean, « Le Diable picard dans l'*Auto das Fadas* », *Bulletin des Études Portugaises*, tome XIV, 1950.

—, « À propos d'un *auto* de Gil Vicente, *Romagem de agravados* », *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. XV, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1980.

GROULT Pierre, « Le Diable picard de Gil Vicente », *Bulletin des Études Portugaises*, tome XVI, 1950.

HOURCADE Pierre, « Le Dialecte picard chez Gil Vicente », *Bulletin des Études Portugaises*, tome XIV, 1950.

HOUWENS POST Hendrik, « Gil Vicente proto-érasmien », *Caravelle, Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, Toulouse, Université de Toulouse, n° 9, 1967.

—,« As obras de Gil Vicente como elo de transição entre o drama medieval e o teatro do renascimento », *Arquivos do Centro Cultural Português, Homenagem a Marcel Bataillon*, vol. IX, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1975.

JORDÁ FABRA Tatiana, « Actores y técnicas de representación en tiempos vicentinos », in *Compêndio de Gil Vicente*, José Augusto Cardoso Bernardes et José Camões (coord.), Coimbra, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2018.

KLEIMAN Olinda, « De la boulangère et du forgeron : un exemple de langage érotique dans l'œuvre de Gil Vicente », *Quadrant*, n° 12, 1995.

—, « La réélaboration de la 17e des *Cent nouvelles nouvelles* dans *Floresta de Enganos de Gil Vicente* », *Les Langues Néo-Latines*, n° 295, 1995.

—, « Maria Parda : le vin des étoiles », *Quadrant*, n° 13, 1996.

—, « Côté cour, côté rue... côté couvent : *La Farce d'Inès Pereira* de Gil Vicente », in *Théâtre de cour, théâtre de ville, théâtre de rue. Actes du colloque international, 26-27-28 novembre 1998, Maison de la Recherche, Université de Lille 3 et Villa Mont-Noir*, Robert Horville, Olinda Kleiman et Godeleine Logez (éd.), Collection UL3, Villeneuve d'Ascq, Centre de Recherches sur la Création et l'Histoire dans le Monde Hispanique, Université Charles de Gaulle-Lille 3, 2001.

—, « "¿Qué más India que vos ?" : la *Farce de l'Inde* de Gil Vicente : dominante ludique ou visée édifiante ? », in *Vents du large : hommage à Georges Boisvert*, Jacqueline Penjon, Anne-Marie Quint (éd.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002.

—, « Le *Pranto de Maria Parda*, de Gil Vicente : manque de vin, manque d'amour », in *L'ivresse dans tous ses états en littérature : colloque interdisciplinaire (22-23 novembre 2001)*, Hélène Barrière et Nathalie Peyrebonne (dir.), Arras, Artois Presses Université, 2004.

—, « Des Indes, de leurs trésors et de leurs épices : *La Farce de l'Inde*, de Gil Vicente, ou l'histoire manipulée », in *L'histoire irrespectueuse. Humour et sarcasme dans la fiction historique*, Mercedes Blanco (coord.), vol. 1, Villeneuve d'Ascq, Éditions du Conseil Scientifique de l'Université Charles de Gaulle – Lille 3, 2004.

—, « Oralité, équivocité, théâtralité : *La Farce des muletiers* de Gil Vicente », in *Traduction et lusophonie, Trans-actions ? Trans-missions ? Trans-positions ?*, Marie-Noëlle Ciccia, Ludovic Heyraud et Claude Maffre (org.), Études portugaises, n° 4, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2007.

—, « Une herméneutique du théâtre vicentin : un art de la divination ? », *Langue secrètes – Línguas secretas*, Gris-France, *Sigila*, n° 26, 2010.

—, « Gil Vicente : o texto na sua teatralidade, *a letra, a carne, o espírito* », in *Por s'entender bem a letra : homenagem a Stephen Reckert*, Manuel Calderón, José Camões et José Pedro Sousa (org.), Lisbonne, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2011.

—, « Broder les jours, tisser l'ennui. Figures de l'enfermement dans le théâtre vicentin », *Rapports hommes/femmes dans l'Europe moderne: Figures et paradoxes de l'enfermement*, [en ligne], Montpellier, Université Montpellier III, 2012, url : https://halshs.archives ouvertes.fr/halshs-00835408/document, consulté le 07.03.2018.

—, « Travestissements verbaux : le carnaval du langage dans le théâtre vicentin », in *La Fête dans le monde lusophone : le carnaval et son cortège*, Jacqueline Penjon (dir.), Paris, Cahier du CREPAL, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2013.

—, « Uma revisitação "espectacular" presença francesa no teatro vicentino », *Gragoatá*, Rio de Janeiro, Universidade Federal Fluminense, n° 33, 2013.

—, « Lettre que Gil Vicente adressa depuis Santarém au roi D. João, troisième du nom, alors que Son Altesse Royale se trouvait à Palmela, à propos du tremblement de terre qui advint le vingt-six janvier 1531 », *Revue d'Études Romanes*, Lille, Revue Atlante 1, automne 2014.

KOOPMANS Jelle, « Compte-rendu. Publications », *European Medieval Theater. Théâtre médiéval européen*, n°5, 1994.

KUNOFF Hugo, « Gil Vicente », *Portuguese Literature from its origins to 1990. A bibliography based on the Collections of Indiana University*, Metuchen New-Jersey, The Scarecrow Press 1994.

LACROIX Jean, « Embarquement pour l'Enfer : Dante et Gil Vicente », *Quadrant*, n° 18, 2001.

LADVOCAT Jean-Baptiste, « VICENTE (Gilles) », *Dictionnaire historique et bibliographique*, tome 3, Paris, le Clerc libraire, 1777.

LAROUSSE Pierre, « Cassandre », *Grand Dictionnaire universel du XIX^e^ siècle*, tome 3, Paris, Larousse et Boyer, 1867.

—, « Vicente (Gil) », *Grand dictionnaire universel du XIX^e^ siècle*, tome 15, Paris, Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1876.

LE GENTIL Georges, « Les thèmes de Gil Vicente dans les moralités, sotties et farces françaises », *Hommage à Ernest Martinenche*, Paris, D'Artrey, 1939.

—, « La "Cananeia" de Gil Vicente et les mystères français », *Bulletin Hispanique*, tome L, 1948.

MAIA João Domingues, « Questões femininas na obra de Gil Vicente », in *Flores Verbais*, (Jürgen Heye org.), Rio de Janeiro, n° 34, 1995.

MARQUES BRAGA Manuel, « Gil Vicente e a sociedade do seu tempo », *A evolução e o espírito do teatro em Portugal*, série de conférences organisées par la revue Século, Lisbonne, O Século, 1947.

MARTÍNEZ María José, « Música y baile en las frases de Diego Sánchez de Badajoz », in *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*, Virginie Dumanoir (org.), Madrid, Casa de Velázquez, vol. 81, 2003.

MASSA Françoise, « L'écuyer chez Gil Vicente et ses frères en misère », *Nouvelles Études Luso-Brésiliennes*, tome IX, 1973.

MAURIZI Françoise, « Dieu et les dieux dans le théâtre castillan de la fin du XVe et le début du XVIe siècle », in *Dieu et les dieux dans le théâtre de la Renaissance*, Jean-Pierre Bordier, André Lascombes (éd.), Turnhout, Brepols Publisher, 2007.

MENDES DE ALMEIDA Justino, « *Obra da gerçã humana* : uma bela "moralidade quinhentista" », *Estudos de História da cultura portuguesa*, Lisbonne, Universidade autónoma de Lisboa, 1996

MICHAUD François-Joseph, « Gil Vicente », *Biographie universelle, ancienne et moderne*, tome 17, Paris, chez Michaud Imprimeur, 1816.

—, « Gil Vicente », *Biographie universelle, ancienne et moderne*, tome 43, Paris, chez Mme C. Desplaces, 1847.

MORINI Agnès, « Les Translatives », [en ligne], s/d, url : https://presses.univstetienne.fr/fr/collections/litteratures-des-ailleurs/anciennement-les-translatives.htm, consulté le 28.03.2018.

MOTA DEMARCQ Teresa, « Une lecture de l'*Auto da Alma* de Gil Vicente. Prélude à une mise en scène », *Les Langues Néo-Latines*, n° 289, 1994.

NEIVA Saulo, « Construction de l'espace scénique et représentation de l'espace social chez Gil Vicente », in *Construire l'espace au XVI^e siècle*, Marie Viallon (dir.), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008.

NEMÉSIO Vitorino, « La forêt d'illusions : Gil Vicente annonce Molière », *Études portugaises. Gil Vicente, Herculano, Antero de Quental. Le symbolisme*, Lisbonne, Instituto para a Alta Cultura, 1938.

NEPOMUCENO Luís André, « O príncipe disfarçado no teatro romanesco de Gil Vicente », *Acta Scientiarum. Language and Culture*, vol. 39, n° 3, 2017.

NEVES Mariana, « La valeur du proverbe dans *Pranto de Maria Parda* de Gil Vicente », in *Les proverbes dans l'Europe des XVIème et XVIIème siècles : réalités et représentations : actes du colloque international organisé à Nancy (17-19 novembre 2011)*, Mary-Nelly Fouligny et Marie Roig Miranda (dir.), Nancy, Université de Lorraine, Europe XVI-XVII, vol. 18, 2013.

OBDER DE BAUBETA Patricia, « Gil Vicente in English translation », in *Gil Vicente, 500 anos depois*, Maria João Brilhante, José Camões, Helena Reis Silva et Cristina Almeida Ribeiro (org.), vol. I, Lisbonne, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2003.

—, « Portuguese Literature in English Translation », in *A Companion to Portuguese Literature*, Stephen Parkinson et Cláudia Pazos Alonso (éd.), Tamesis, Woodbridge, 2009.

OSÓRIO Jorge Alves, « Depois do espetáculo teatral vicentino : "Este livro e concioneiro" », in *Compêndio de Gil Vicente*, José Augusto Cardoso Bernardes et José Camões (coord.), Coimbra, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2018.

PALLA Maria José, « La musique dans le théâtre de Gil Vicente », [en ligne], s/d, url : http://sitm2007.vjf.cnrs.fr/pdf/s6-palla.pdf, consulté le 13.02.2019.

—, « La Sorcière et l'Entremetteuse dans le théâtre de Gil Vicente », *Théâtres et spectacles hier et aujourd'hui : Moyen-Âge et Renaissance. Actes du 115e congrès national des Sociétés Savantes (Avignon, 1990) : Section d'histoire médiévale et de philologie*, Paris, Éditions du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 1991.

—, « Images et conditions de la femme chez Gil Vicente : vieillesse et jeunesse », *La Femme du XVIe siècle : actes du colloque du Puy-en-Velay (14 et 15 septembre 1992),* Puy-en-Velay, Imprimerie Départementale, 1993.

—, « Images du sabbat et figures des magiciennes dans l'œuvre de Gil Vicente », in *Le Sabbat des sorciers en Europe (XVe-XVIIIe siècles). Colloque international E.N.S. Fontenay-Saint-Cloud 4-7 novembre 1992*, Nicole Jacques-Chaquin et Maxime Péraud (org.), Fontenay-Saint-Cloud, Éditions Jérôme Millon, 1993.

—, « La violence contenue du Parvo Vicentin », *La Violence dans le monde médiéval*, Sénéfiance, vol. XXXVI, Aix-en-Provence, Centre Universitaire d'Études et de Recherches Médiévales d'Aix, 1994.

—, « Le discours du costume chez Gil Vicente », *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, vol. XIII, 2, 1995.

—, « Manger et boire au Portugal à la fin du Moyen-Âge – texte et image. », *Banquets et manières de table au Moyen-Âge,* Sénéfiance, vol. XXXVIII, Aix-en-Provence, CUERMA Université de Provence, 1996.

—, « Carnaval, *Parvos* et "Monde à l'Envers" chez Gil Vicente », in *Carnival and the Carnivalesque. The Fool, the Reformer, the Wildman, and Others in Early Modern Theatre,* Konrad Eisenbichler and Wim Hüsken (éd.), Amesterdam – Atlanta, GA, 1999.

—, « Images littéraires de la femme dans l'œuvre de Gil Vicente. » *Latitudes*, *Cahiers Lusophones*, n°14, 2002.

—, « "Le Silence est le bouclier de la sagesse" ; le *Diálogo da ressurreição* de Gil Vicente », *Farce and Farcical Elements*, Ludus, n° VI, Amsterdam / New-York, Rodopi, 2002.

—, « Análise de Maria Parda como personificação da Quaresma », *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, n° 19, 2007.

—, « A encenação da comida : símbolos, rituais e tradições no teatro de Gil Vicente », *Trilogia Vicentina*, III, Lisbonne, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Instituto de Estudos Medievais, 2010.

PERKINS Juliet, « Reviewed Work(s): Gil Vicente. The Boat Plays by David Johnston and Hilary Owen », *Portuguese Studies*, [en ligne], vol. 14, 1998, url : https://www.jstor.org/stable/41105099, consulté le 13.03.2018.

PICOCHE Jacqueline, « Un diable portugais parle picard », in *Source picarde. Hommage à René Debrie*, J.-M. Eloy, M. Crampon et P. Pauchet (org.), Centre d'Études Picardes de l'Université de Picardie Jules Verne, XLV, Amiens, Colombel, 1992.

PIERRE David, « L'"Auto de la Cananéenne" de Gil Vicente et sa place dans l'année liturgique », *Bulletin d'Études portugaises*, tome XII, 1948.

PINTO DE CASTRO Aníbal, «As dramatizaçõesVicentinas da Novela de Cavalaria », in *Gil Vicente, 500 anos depois,* Maria João Brilhante, José Camões, Helena Reis Silva et Cristina Almeida Ribeiro (org.), Actas do Congresso Internacional, Lisbonne, Centro de estudos de teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2003.

QUINT Anne-Marie, « O teatro religioso de Gil Vicente á luz da tradução : *Auto da alma* e *auto da feira* », in *Gil Vicente, 500 anos depois*, Maria João Brilhante, José Camões, Helena Reis Silva et Cristina Almeida Ribeiro (org.), vol. I, Lisbonne, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2003.

REVAH Israël Salvator, « L'attribution du "Jubilé d'Amours" à Gil Vicente », *Bulletin d'Études portugaises*, tome XII, 1948.

—, « L'attribution de Gil Vicente de la *Obra de Geração Humana* : examen des objections du Professeur Álvaro Júlio da Costa Pimpão », *Bulletin d'Histoire du théâtre portugais*, tome I, 1950.

—, « L'attribution de Gil Vicente de la *Obra de Geração Humana* : à propos d'une nouvelle note du Professeur Álvaro Júlio da Costa Pimpão », *Bulletin d'Histoire du théâtre portugais*, tome I, 1950.

—, « Gil Vicente a-t-il été le fondateur du théâtre portugais ? », *Bulletin d'Histoire du théâtre portugais*, tome I, 1950.

—, « Édition critique du "romance" de don Duardos et Flérida », *Bulletin d'Histoire du théâtre portugais*, tome II , 1951.

—, « Quelques mots du lexique de Gil Vicente », *Filologia Romanza*, tome II, 1956.

—, « L'*Auto de la Sibylle Cassandre* de Gil Vicente », *Hispanic Review*, vol. XXVII, 1959.

—, « La *comédia* dans l'œuvre de Gil Vicente », *Études portugaises*, III, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1975.

REYRE Dominique, « La mystérieuse identité d'un personnage de Gil Vicente : Mofina Mendes », *Bulletin des Études Portugaises et Brésiliennes*, Nouvelle Série, tome XXXIX-XL, 1978-1979.

ROIG Adrien, « La Duplicité, fondement de la farce d'*Inês Pereira* de Gil Vicente », R*evista da Universidade de Coimbra*, tome XXX, 1983.

—, « Histoire de l'enseignement de la littérature portugaise en France », *L'enseignement et l'expansion de la littérature portugaise en France*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1986.

SERANI Ugo, « Gil Vicente ou la *Commedia dell'arte* au service de la cour », in *Théâtre de cour, théâtre de ville, théâtre de rue. Actes du colloque international, 26-27-28 novembre*

1998, Maison de la Recherche, Université de Lille 3 et Villa Mont-Noir, Robert Horville, Olinda Kleiman et Godeleine Logez (éd.), Collection UL3, Villeneuve d'Ascq, Centre de Recherches sur la Création et l'Histoire dans le Monde Hispanique, Université Charles de Gaulle-Lille 3, 2001.

SLETSJØE Leif, « L'évolution du théâtre dans la Péninsule Ibérique et l'œuvre dramatique de Gil Vicente », *Revue Romane,* vol. VII, 1973.

SOLIS René, « Vicente, un souffle d'air frais. "Triunfo do Inverno" », [en ligne], 10 janvier 1995, url : https://www.liberation.fr/culture/1995/01/10/vicente-un-souffle-d-air-frais-triunfo-do-inverno_120457/, consulté le 17.12.2017.

STEGAGNO PICCHIO Luciana, « Gil Vicente et le théâtre portugais : quarante après », in *Théâtre de cour, théâtre de ville, théâtre de rue. Actes du colloque international, 26-27-28 novembre 1998, Maison de la Recherche, Université de Lille 3 et Villa Mont-Noir*, Robert Horville, Olinda Kleiman et Godeleine Logez (éd.), Collection UL3, Villeneuve d'Ascq, Centre de Recherches sur la Création et l'Histoire dans le Monde Hispanique, Université Charles de Gaulle-Lille 3, 2001.

STEN Holger, « Gil Vicente et la théorie de l'art dramatique », *Études romanes dédiées à Andreas Blinkenberg à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire*, Copenhague, Munksgaard, 1963.

STINSON Robert, « Gil Vicente, Erasmus and a legend » *Romance notes*, volume XIII, numéro 1, Valencia, University of North Carolina Press, 1972.

TAVANI Giuseppe, « Edição e tradução para italiano de textos vicentinos », *Bulletin Hispanique*, tome 53, n° 2, 1951.

—, « Edição e tradução para italiano de textos vicentinos », in *Gil Vicente, 500 anos depois*, Maria João Brilhante, José Camões, Helena Reis Silva et Cristina Almeida Ribeiro (org.), vol. I, Lisbonne, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2003.

TEYSSIER Paul, « Essai d'explication du passage en picard de l'*Auto das Fadas* de Gil Vicente », *Bulletin des Études Portugaises*, tome XIV, 1950.

—, « Le Théâtre populaire portugais après Gil Vicente : quelques travaux imprimés et inédits », *Bulletin des Études Portugaises et Brésiliennes*, tome XLIV-XLV, 1983-1985.

—, « Gil Vicente », in *Théâtre espagnol du XVI^e^ siècle*, Robert Marrast (dir.), Paris, Gallimard, collection Bibliothèque de la Pléiade, 1983.

—, « Normes pour une édition critique des œuvres de Gil Vicente », in *Critique Textuelle Portugaise*, Centre Culturel Portugais (org.), Actes du Colloque, 20-24 octobre 1981, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Paris, 1986.

—, « Le sens caché des noms propres », *Sigila*, n° 4, automne-hiver 1999.

—, « Le portugais dans le miroir des dictionnaires anciens », in *Vents du large*, Jacqueline Penjon, Anne-Marie Quint (éd.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, e-book 2019.

VIEIRA MENDES Margarida, « Maria Parda », in *Vicente*, Osório Mateus (dir.), Lisbonne, Quimera, 1988, e-book 2005.

ZUBARCH Christine, « Du discours des traducteurs contemporains du théâtre de Gil Vicente en langue française », in *Gil Vicente, 500 anos depois*, Maria João Brilhante, José Camões,

Helena Reis Silva et Cristina Almeida Ribeiro (org.), vol. I, Lisbonne, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2003.

Webographie

Émissions radiophoniques et télévisuelles[1143]

Le Mystère de la sybille Cassandre, Programme National, [en ligne], 25 décembre 1954, url : http://inatheque.ina.fr/doc/TV-RADIO/PH_PHD89013229/le-mystere-de-la-sybille-cassandre?rang=4, consulté le 17.11.2018.

Le Monologue du vacher, Théâtre des Nations, [en ligne], 9 septembre 1962, url : http://inatheque.ina.fr/doc/TV-RADIO/PH_PHD89037787/monologue-du-vacher-o-tinteiro?rang=5, consulté le 17.11.2018.

Le Festival de Nancy. Onde Is ?, France Culture, [en ligne], 27 avril 1973, url : http://inatheque.ina.fr/doc/TV-RADIO/PH_PHD99221826/le-festival-de-nancy?rang=56, consulté le 17.11.2018.

Du côté de la place Stanislas, « Interview de João Mota », France Culture, [en ligne], 12 mai 1973, url : http://inatheque.ina.fr/doc/TV-RADIO/PH_PHD99221456/du-cote-de-la-place-stanislas?rang=109, consulté le 17.11.2018.

Lecture de La tragi-comédie de Don Duardos, France Culture, [en ligne], 16 juin 1983, url : http://inatheque.ina.fr/doc/TV-RADIO/PH_PHD98024345/la-tragicomedie-de-don-duardos?rang=39, consulté le 18.11.2018.

A vous le ciel, à nous la terre : chronique de la Renaissance 1466-1552, France Culture, [en ligne], 30 août 1993, url : http://inatheque.ina.fr/doc/TV-RADIO/PH_00770186/a-vous-le-ciel-a-nous-la-terre-chronique-de-la-renaissance-1466-1522?rang=57, consulté le 18.11.2018.

Jeux sans frontières, Antenne 2, émission télévisuelle, [en ligne], 23 août 1990, url : http://inatheque.ina.fr/doc/TV-RADIO/DA_CPB90007370/jeux-sans-frontieres-emission-du-23-aout-1990?rang=58, consulté le 18.11.2018.

BEAUNE Michel, « Lisbonne », *Les grandes villes du monde*, France 3, [en ligne], 23 mars 1983, url : http://inatheque.ina.fr/doc/TV-RADIO/DA_CPC80055345/lisbonne?rang=89, consulté le 18.11.2018.

REVAH Israël Salvator, « Auto da India », *France III Nationale*, [en ligne], 23 janvier 1959, url : http://inatheque.ina.fr/doc/TV-RADIO/PH_PHD89031412/auto-de-india?rang=6, consulté le 16.11.2018.

1143Il s'agit ici des notices disponibles sur le site internet de l'INA. L'ensemble des émissions est disponible dans les lieux de consultation dédiés. Durant cette thèse, ce fut celui situé à la BNF.

—, « La Barque de l'enfer », *France III Nationale*, [en ligne], 30 janvier 1959, url : http://inatheque.ina.fr/doc/TV-RADIO/PH_PHD89031413/quot-la-barque-d-enfer?rang=1, consulté le 16.11.2018.

Conférences et expositions culturelles

Gil Vicente e o teatro do século XVI, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 9 décembre 1990.

BARREIRA DE SOUSA Catarina, *Alice au País de Gil Vicente – Sur les traces d'un voyage initiatique au théâtre vicentin*, Paris, Centre de la Fondation Calouste Gulbenkian, 12 avril 2019.

KLEIMAN Olinda, QUINT Anne-Marie et TEYSSIER Paul, conférence au sujet des traductions de Gil Vicente, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 27 février 1997.

TEYSSIER Paul, *Gil Vicente*, conférence, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 6 décembre 1990.

—, *Le théâtre au temps de Gil Vicente*, conférence, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 26 janvier 1995.

Annexe 1

Liste chronologique et idiomatique des autos de Gil Vicente[1144]

1502 : *Auto da Visitação* ou *Monólogo do Vaqueiro* (castillan)

Auto Pastoril Castelhano (castillan)

1503 *: Auto dos Reis Magos* (castillan)

1504 : *Auto de S. Martinho* (castillan)

1506 : *Sermão perante a Rainha D.Leonor* (castillan)

1509 : *Auto Qué más India que vos?* (bilingue)

1510 : *Auto da Fé* (bilingue)

1511 : *Auto das Fadas* (portugais)

Auto dos Quatros Tempos (castillan)

1512 : *O Velho da Horta* (portugais)

1513 : *Auto da Sibila Cassandra* (castillan)

Exortação da Guerra (portugais)

1515 : *Auto da Mofina Mendes* (portugais)

*Quem tem Farelos ? (*portugais)

1517 : *Auto da Barca do Inferno* (portugais)

1518 : *Auto da Barca do Purgatório* (portugais)

Auto da Alma (portugais)

1519 : *Auto da Barca de Glória* (castillan)

1521 : *Auto da Fama* (portugais)

Cortes de Júpiter (portugais)

Comédia de Rubena (portugais)

Farsa das Ciganas (castillan)

1522 : *Dom Duardos* (castillan)

Pranto de Maria Parda (portugais)

1523 : *Farsa de Inês Pereira* (portugais)

*Auto Pastoril Português (*portugais*)*

1524 :*Comédia do Viúvo* (castillan)

Frágua d'Amor (portugais)

1144Le référencement est effectué selon les études effectuées par Duarte Ivo CRUZ, *Introdução à história do teatro português*, Lisbonne, Guimarães ed. 1983, p. 247-248.

Auto dos Físicos (bilingue)

1525 : *Juiz da Beira* (portugais)

1526 : *Breve Sumário da História de Deus* (portugais)

Diálogo sobre a Ressureição (portugais)

Templo de Apolo (castillan)

1527 : *Comédia sobre a Divisa da Cidde de Coimbra* (bilingue)

Farsa do Almocreves (portugais)

Tragicomédia Pastoril da Sera da Estrella (portugais)

1528 : *Auto da Feira* (portugais)

Auto da Festa (portugais)

1529 : *Triunfo do Inverno & do Verão* (bilingue)

1530 : *O Clérigo da Beira* (portugais)

1531 : *Jubileu de Amor* (portugais)

1532 : *Auto da Lusitânia* (bilingue)

1533 : *Romagem de Agravados* (portugais)

Amadis de Gaula (castillan)

1534 : *Auto da Cananeia* (portugais)

1536 : *Floresta de Enganos* (bilingue)

Annexe 2

Du Bellay et Maugin au sujet d'Herberay des Essarts

→ Joachim du Bellay,« Ode Au Seigneur des Essars sur le discours de son Amadis », *Œuvres de l'Invention de l'auteur*, [En ligne] 1552, url :https://fr.wikisource.org/wiki/Ode_Au_Seigneur_des_Essars_sur_le_discours_de_son_Amadis, consulté le 10.09.2019.

Celuy qui chanta jadis
En sa langue Castillane
Les proesses d'Amadis
Et les beautez d'Oriane,
Par les siecles envieux
D'ung sommeil oblivieux
Jà s'en alloit obscurci,
Quand une plume gentile
De cete fable subtile
Nous a l'obscur eclerci.

C'est le Phebus des Essars,
Lumiere Parizienne,
Qui nous montre le dieu Mars
Joint avec' la Cyprienne :
Chantant sous plaisant discours
Les armes et les amours
D'ung stile aussi violant,
Lors qu'il tonne les alarmes,
Comme aux amoureuses larmes
Il est doulcement coulant.
[...]
Si de ce brave suject
On goute bien l'artifice
On y verra le project
De maint royal edifice :

Qui tesmoigne le grand heur
De la Françoise grandeur.
Là, se peut encores voir
Maint siege, mainte entreprise,
Ou celuy qui en devise
Jadis a faict son devoir.
[...]
Or entre les mieux appris
Le chœur des Muses ordonne
Qu'à Herberay soit le pris
De la plus riche couronne :
Pour avoir si proprement
De son propre acoutrement
Orné l'Achille Gaulloys,
Dont la douceur allechante
Donne à celuy qui le chante
Le nom d'Homere François.

Si j'avoy' l'archet divin
De la harpe Ronsardine,
Le bas fredon Angevin
Diroit la gloire Essardine :
Neantmoins tel que je suis,
Je la diray, si je puis,
Non icy tant seulement,
Mais en cent papiers encore,
Afin que son bruit decore
Le mien eternellement.

→ Jean Maugin, Épître liminaire en tête de l'*Histoire de Palmerin d'Olive, filz du Roy Florendos de Macedone et de la belle Oriane…*, Paris, pour Jean Longis, 1549.

Les Grecz ont eu jadis pour Orateur
Demostenes, l'eloquent, et parfait :
Pour leur poëte, Homere satisfait
Aux bons espritz, maugre son détracteur.
Quant aux Matins, Cicero, docte Auteur,
En son doulx style excelle par effait :
Et de Maro le metre tant bien fait
Passe tout autre, en science, et haulteur.
L'italien, sectateur du Latin
veult exalter Petrarque, et l'Aretin,
Iusques au ciel, et là leur siège il pose :
Et le Françoys esgale aux dessusditz,
Soit en douceur, sentences, et beaux ditz
Salel, en vers, et Herberay, en prose.

Annexe 3

Publications vicentines à la fondation Calouste-Gulbenkian (archives 1970-2005)[1145]

1970

DE PINA MARTINS José, « Sobre o conceito de humanismo e alguns aspectos histórico-doutrinários da Cultura Renascentista », p. 192-281.

1971

ALBUQUERQUE Luis de, « A Astrologia e Gil Vicente », p. 54-75.

DE PINA MARTINS José, Revue critique du texte espagnol de ASENSIO Eugenio, *Poetica y Realidad en el Cancionero Peninsular de la Eda Media*, segunda edición aumentada, Madrid, 1970. Revue critique p. 755-760.

1972

ROIG Adrien, Revue critique du texte portugais de COSTA RAMALHO Américo de, *Estudos sobre o Renascimento*, Coimbra, Instituto de Alta Cultura, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos anexo a la Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1969. Revue critique p. 785-790.

1973

BISMUT Roger, « Molière et D. Francisco de Melo », p. 203-225.

1975

HOUWENS POST Hendrik, « As obras de Gil Vicente como elo de transição. Entre o drama medieval e o teatro do Renascimento », p. 101-121.

1976

MENDES DE ALMEIDA Justino, Revue critique du texte français de TEYSSIER Paul, « Romagem d'Agravados. » Édition critique, introduction et notes, *Éditions Hispaniques*, Paris, 1975. Revue p. 760-768.

1977

CASTELO-BRANCO Fernando, « O "Ilheo de Peniche" na *Romagem de Agravados* de Gil Vicente », p. 283-290.

1145Les articles sont issus des différents ouvrages *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*. Ceux qui possèdent une référence complète (titre de l'article, ouvrage, lieu d'édition, etc.) ont d'abord été publiés ailleurs avant de se retrouver dans ces livres d'archives. Pour les références ne contenant que l'auteur et le titre de l'article, la publication est originale et se retrouve dans le livre d'archives de l'année correspondante.

1978

MENDES DE ALMEIDA Justino, « Estudos de Teatro Português. Dom Andre : a edição de 1625 de um auto quinhentista de grande raridade », p. 523-541.

1979

MARGARIDO Alfredo, « Les afro-américains et les africains dans les poésies de langue portugaise (XVII-XIX siècles) », p. 331-343.

1980

GIRODON Jean, « À propos d'un auto de Gil Vicente, *Romagem dos Agravados* », p. 541-550.

1981

INFANTES Victor, « Notas sobre una edición desconocida de la *Tragicomedia de Don Duardos* », p. 663-701.

LANCASTRE Maria José de, *« O Auto das Oadeiras chalado da Fome ou do Centeo e Milho.* Texto anónimo do século XVI. Introdução, texto crítico e notas », p. 703-827.

PESTANA Sebastião, « Um troço de diálogo "cerro ventoso-frei narciso", da *Romagem de Agravados* de Gil Vicente », p. 829-843.

1983

FRECHES Claude-Henri, « *O Clérigo da Beira*, source d'informations », p. 501-520.

1984

RECKERT Stephen, « Critérios para a edição de textos de Gil Vicente », p. 393-409.

1985

NUNO ALCADA João, *«* Para um novo significado da presença de *todo o mundo e ninguém* no *auto da lusitânia* », p. 199-271.

1987

SILVA TERRA José da, « De João de Barros a Jerónimo Cardoso. O terramento de 1531 », p. 373-381.

DARBORD, Bernard. « *Auto da Alma* de Gil Vicente : sur les deux composantes de l'allégorie », p. 417-425.

RESINA RODRIGUES Maria Idalina, « Lisboa, um rei que regressa e uma *Nao d'Amores* » ; p. 427-459.

BECKER Danièle, « De la musique dans le théâtre religieux de Gil Vicente », p. 461-486.

1988

NUNO ALCADA João, « O saque de Roma, caput/coda mundi e o auto da feira », p. 149-305.

1992

Bibliographie de Adrien Roig, comprenant ses publications vicentines.

1997-1998 (même livre d'archives)

NUNO ALCADA João, *«* A tempestade do Triunfo de Inverno como "topos" da "fortuna" marítima na corte de D. João III », p. 53-70.

MATTOSO José, « O Imaginário do além em Gil Vicente », p. 71-92.

1999

NUNO ALCADA João, « As "Sortes Ventureiras" do *Auto das Fadas* de Gil Vicente e o *Libro delle sorti o delle venture* de Lorenzo Spirito », p. 123-158.

2002[1146]

CASTRO Ivo, « Sur le bilinguisme littéraire castillan-portugais », p. 11-23.

Études critiques

_ MATEUS Osório, « Vicente anónimo castelhano ». *Estudos literários : (entre) ciência e hermenêutica : actas I Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*, Lisboa. Associação Portuguesa de Literatura Comparada, 1990.

_ VÁZQUEZ CUESTA Pilar, « La lengua y la cultura portuguesas », *El Siglo de Don Quijote, 1580-1680*, II : Las Letras. Las Artes, Madrid, 1996.

2005

CARDOSO BERNARDES José Augusto, « Le Berger et le Palais : autres significations de l'esthétique pastorale dans le théâtre de Gil Vicente » traduction de Marie Simone Lopes et Marie Eulalie Monteiro Pereira, p. 3-18.

1146Il s'agit de la dernière année où les archives relèvent les expositions. Seules les publications sont mentionnées dans les archives les années suivantes, les activités du centre ne sont plus recensées

Annexe 4

Événements de la fondation Calouste-Gulbenkian sur Gil Vicente

Colloques

→ 16-18 mars 1995 : *Du Moyen-Âge à l'époque de Gil Vicente* : Colloque International à la mémoire du Professeur Luis Filipe Lindley Cintra.

→ 10-12 mai 1995 : *Colloque international sur l'œuvre scientifique de Marcel Bataillon à l'occasion du centenaire de sa naissance* par Édouard Bonnefous.

Conférences – Tables rondes

→ 11 février 1993. *Mesa-redonda sobre a problemática da tradução dos autores portugueses em França*.

→ 12 janvier 1995. *Mesa-redonda sobre Gil Vicente* au Théâtre de la Commune à Aubervilliers, avec la participation de Paul Teyssier, Luis Miguel Cintra et Maria de Lourdes Belchior.

→ 26 janvier 1995. Conférence de Paul Teyssier. *Le théâtre portugais au temps de Gil Vicente*.

→ 2 décembre 1997. Conférence de Jean Aubin sur le premier mariage de Dom Manuel et l'expulsion des Juifs en 1947.

→ 3 mai 2004. Conférence d'Olinda Kleiman. *Gil Vicente*.

Lectures – Présentation de livres [1147]

→ 10 au 15 janvier 1995. Représentation suivie d'un débat au Théâtre de la Commune, Aubervilliers, de *Triomphe de l'hiver* de Gil Vicente par la compagnie théâtrale *Cornucópia*. Mise en scène de Luis Miguel Cintra, cenografia de Cristina Reis.

→ 9 Novembre 1995. Représentation suivie d'un débat au Théâtre de la Commune, Aubervilliers, de *La Plainte de Marie la Noiraude* de Gil Vicente, par Maria do Céu Guerra.

→ 27 févier 1996. Soirée consacrée à Gil Vicente, présentation de trois ouvrages par Paul Teyssier : *Le Triomphe de l'Hiver*, traduction par Paul Teyssier. *Le jeu de l'âme* et *le jeu de la foire*, traduction par Anne-Marie Quint. *La farce des Muletiers*, traduction par Olinda Kleiman. Les trois ouvrages sont les traductions des Éditions Chandeigne.

1147Concernant les deux représentations de 1995, la préface de l'ouvrage *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian* de 1996 indique à ce sujet : « Tiveram excepcional êxito as representações de *Triomphe de l'hiver* de Gil Vicente e *La Plainte de Marie la Noiraude* do mesmo autor. Sem exagero, terá de admitir-se que cerca de um milhar de pessoas (das quais muitos luso-descendentes) assistiram a estes espectáculos ».

Concerts et récitals

→ 21 Juin 2003 : Fête de la musique. Récital par Segréis de Lisboa, *Musique pour le théâtre de Gil Vicente – XVI^e siècle*, direction Manuel Morais.

Expositions

→ 9 Décembre 1990 : exposition *Gil Vicente e o teatro do século XVI*, Paris, fondation Calouste-Gulbenkian.

Expositions bibliographiques du fonds de la Bibliothèque du CCCG

→ 2000

VICENTE, Gil. *Comédia del viudo*. Prólogo y notas de Alonso Zamora Vicente, Lisbonne, Centre de Estudos Filológicos, 1962, 93 p. (Publicaçãoes do Centre de Estudos Filológicas ; 13).

— *Compliçam de todas las obras*, introd. e normalização do texto de Maria Leonor Carvalhão Buescu, Lisbonne, Imprensa Nacional – Casa da Moeda – 1983, 2 v. (Biblioteca de autores portugueses).

— *Obras drámaticas castellanas*, ed., estudio y notas de Thomas R. Hart, Madrid, Espasa-Calpe, 1962, 278 p. (Clássicos castellanos).

— *Théâtre espagnol du XVI^e siècle,* ed. établie par Rober Manast, comportant avant-propos, chronologie, bibliographie, notices et notes, relevé de variantes, introd. de Jean Canavaggio, trad. de Paul Teyssier, Paris, Gallimard, 1983, LXXXIV, 1184 p.

BAENA, Sanches. *Gil Vicente*. Marinha Grande, Emp. Typográfica, 1894, XXV, 168p., il., [1] desdob.

BRAAMCAMP FREIRE, Anselmo. *Vida e obras de Gil Vicente, trovador, mestre da balança*. Porto, Tip. Da Emp. Litérária e Tipografiá, 1919, 12p. [19] il.

Gil Vicente : a sua vida e a sua obra (…) dir. Por Albino Forjaz de Sampaio ; desenho de Saavedra Machado, Lisboa, Diário de Notícias, 1925, [16] p., il. (Patrícia. O Teatro ; 16).

PARKER, Jack Horace. *Gil Vicente*. New-York, Twayne Publishers, 1967, 169p.

RECKERT, Stephen. *O essencial sobre Gil Vicente*. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, imp. 1993, 60 p. (Essencial ; 10).

TEYSSIER, Paul. *Gil Vicente : o autor e a obra,* trad. de Álvaro Salema, Lisboa, Instituo de Cultura e Língua Portuguesa, 1982, 177 p. (Biblioteca Breve. Série Literatura ; 67).

→ 2002

Expositions bibliographiques du fonds de la Bibliothèque du Centre Culturel Calouste Gulbenkian. Ceux étant en lien avec Gil Vicente sont les suivants :

Ouvrages contenant les autos de Gil Vicente

_ VICENTE Gil, *Comédia del viudo*, Prólogo y notas de Alonso Zamora Vicente, Lisbonne, Centre de Estudos Filológicos, 1962.

_ — *Compliçam de todas las obras de Gil Vicente*, introdução e normalização do texto de Maria Leonor Carvalhão Buescu, Lisbonne, Imprensa Nacional – Casa da Moeda – 1983.

_ — *Obras drámaticas castellanas*, estudio y notas de Thomas R. Hart, Madrid, Espasa-Calpe, 1962.

_ — *Théâtre espagnol du XVI^e siècle*, édition établie par Robert Manast, comportant avant-propos, chronologie, bibliographie, notices et notes, relevé de variantes, introduction de Jean Canavaggio, traduction de Paul Teyssier, Paris, Gallimard, 1983, LXXXIV.

Annexe 5

Rencontre avec Catarina Barreira de Sousa

Fondation Calouste-Gulbenkian, Paris. Le 12 avril 2019

Conférence en langue portugaise

Questions/ Réponses[1148]

Q : Pourquoi Alice n'est pas à Lisbonne durant toute l'histoire ?
R : Car la cour n'y était pas tout le temps. Cela aurait été beaucoup trop simple de faire ainsi et il y aurait perte du voyage si le trio n'était pas allé à Coimbra.

Q : Une suite de prévue ?
R : Pas à l'origine. Mais depuis quelques temps, avec les perso de Gil Vicente non-utilisés, tout est possible. J'ai vécu pendant deux ans avec eux sans pouvoir tous les exploiter.

Q : Pourquoi le parvo ne dévoile pas sa véritable identité ?
R : Pour l'intérêt de l'histoire dans cette quête de Gil Vicente. Et je ne le savais pas également, je n'ai décidé cela qu'à la fin.

Q : Quel personnage préférez-vous en dehors d'Alice ?
R : Compliqué à dire, mais j'ai une affection pour le parvo, plus proche de Gil Vicente. J'aime beaucoup Dona Moça également. C'est dur de choisir, j'aime beaucoup Cassandre, le laboureur,… je ne peux pas en choisir un seul.

Q : Pourquoi le final est si rapide ?
R : La fin doit arriver d'un coup. La rapidité permet le choc et de la réveiller, de la sortir de son coma. D'où la tempête et la précipitation dans l'écriture.

1148Les questions sont posées par les lycéens et les professeurs accompagnant les classes.

Q : Quel est le secret de Liberata ? Car Alice ne l'a pas entendu.
R : Ce livre a encore des mystères, même pour moi. Je voulais qu'elle possède un secret mais je n'ai jamais cherché à le savoir. Une de mes amies m'a dit qu'elle avait adoré ce secret, ainsi que le fait que le parvo est GV. Donc ce peut être celui-là son secret. Tout est sujet à interprétation.

Q : Alice termine-t-elle et présente-t-elle son travail ?
R : Oui.

Q : Ce livre est-il un hommage à Gil Vicente ?
R : Je le vois tel quel, même si tous ne sont pas de cet avis. J'ai beaucoup d'admiration pour cet auteur.

Q : Pourquoi Alice reste trois mois dans le coma, ça paraît beaucoup ?
R : Il y avait besoin de temps pour faire ce voyage, de Lisbonne à Coimbra. Qui plus est à pieds et via des détours. Trois mois semble être un temps respectable pour cela. La sortie du coma me fascine et je l'assimile à un voyage intérieur.

Q : Si vous étiez à la place d'Alice, quelle serait votre réaction avec le *twist* final ?
R : J'aurai la même réaction qu'elle : incrédulité et état de choc. Mais heureuse aussi, car elle a passé trois mois aux côtés de Gil Vicente.

Q : Qu'est-ce qui a changé dans votre vie avec l'écriture d'un livre ?
R : Quelque chose. Il y a un avant et un après. Ce fut un des plus grands défis de ma vie. Peu croyaient en moi. Ce livre m'a permis de me réconcilier avec moi-même.

Q : Pourquoi Alice ne tombe pas dans le puits et disparaît dans la rivière ?
R : Pour faire le lien avec la barque, les morts et *Barca do Inferno*. J'ai joué avec cela pour laisser croire qu'elle allait tomber dans le puits comme chez Carroll.

Q : Qui publia le livre ?
R : Gil Vicente a écrit *Barca do Inferno* en 1617. Pour les 400 ans, je voulais faire quelque chose. Mais ce fut simple car Livros Horizonte a accepté de publier mon livre en une semaine.

Q : Allez-vous continuer l'écriture ?
R : J'aimerai beaucoup mais en ce moment je n'écris pas là-dessus, car ce serait en dehors de ma vie professionnelle et il faudrait de la force et de l'énergie pour continuer à écrire.

Q : Ce fut difficile de mettre tous ces personnages vicentins dans le livre ?
R : Difficile n'est pas le bon terme, je dirai plutôt défi. À Lisbonne, ce fut simple, les personnages se présentaient d'eux-mêmes. Le plus difficile fut d'introduire l'histoire du sauvage.

Q : Si vous écriviez une suite, les personnages passeraient-ils par Chaves et le pont romain ?
R : Je n'y ai pas pensé mais c'est une très bonne suggestion.

Q : Pourquoi on ne voit pas le père d'Alice avant son réveil du coma ?
R : Alice est perdue, en plein dans les affres de l'adolescence et les parentes ne communiquent pas entre eux. La recherche de Gil Vicente peut être une interprétation de la recherche du père.

Q : Des personnages sont-ils issus de votre expérience ?
R : Oui, une est même la fusion de deux professeurs importants pour moi. Je les ai connus à Bordeaux, à l'école, quand j'avais près de 11 ans. Anne-Marie Binet, née Albuqueruqe, était prof de portugais. Celle d'espagnol se nommait Vitoria et était un modèle pour moi.

Q : Comment Alice arrive dans le pays et en ressort ?
R : Au travers de la barque de Charon et de son esprit. Le cerveau est un mystère. Elle montre son esprit de résilience.

Q : Comment avez-vous écrit ce livre ?
R : Ce livre fut écrit avec beaucoup d'amour. Il y a deux messages : un d'espérance, de résistance et un avec la liberté d'esprit, indépendamment du contexte où l'on est et que l'on

doit penser par soi-même, ne pas suivre un effet de groupe. Il faut voir au-delà des apparences.

Q : Pourquoi le marin dit que Gil Vicente est en chacun de nous ?
R : Car GV a créé tous ces personnages. Ils font part de celui qui les a inventé. Ils existent grâce à son écriture.

Q : Où Alice va après *Nau d'amores* ?
R : Elle est être prête à retourner chez elle. Dans la pièce on parle de chercher la gloire, mais ce n'est pas ce qu'elle souhaite, elle veut être près de ceux qu'elle aime.

Q : Voulez-vous continuer avec le perso d'Alice mais dans d'autres œuvres ou situations ?
R : C'est à vous de voir [toute l'assemblée répond par l'affirmative]. À la fin du roman Alice est adulte. Il faudrait savoir s'il faut continuer la temporalité ou la faire revenir adolescente. Si vous avez des suggestions, Alice pourrait par exemple revenir voir Gil Vicente, une fois adulte. Ce serait intéressant de faire cela si elle 20-21 ans. Ou avec d'autres écrivains.

Q : Il pourrait y avoir une suite avec les trois mêmes personnages, à un âge plus avancé ?
R : C'est possible. De plus, le personnage d'André est inspiré de la vie réelle.

Q : Les trois pourraient donc venir dans le monde de Gil Vicente ?
R : Oui c'est une bonne idée. Surtout qu'ils ne la croient pas. Elle leur prouverait ainsi le contraire.

Q : Pensez-vous traduire votre livre en français ?
R : Malheureusement non. Je ne pense pas que Gil Vicente possède de l'attrait pour le lecteur français. Il faudrait en faire une dans le monde de Molière pour rendre l'histoire attractive.

Q : Comment avez-vous fait pour être publiée ?
R :J'ai envoyé un script à tous les éditeurs portugais. Sans réponse car leurs agendas sont pleins pour les 2-3 prochaines années. Heureusement des petits éditeurs s'intéressent à des projets d'auteurs inconnus. Ce fut le cas de Livros Horizonte.

Resumo substancial

Observações preliminares

Traduções e padrões interdisciplinares da receção do escritor estrangeiro: o estudo da transferência do teatro de Gil Vicente no mundo francófono

A receção da tradução de uma obra deve ser realizada tendo em consideração a dimensão literária e a interdisciplinaridade do texto-alvo, a fim de definir os padrões de receção do autor estrangeiro numa nova cultura. O objeto do presente estudo é a transferência do teatro de Gil Vicente para o mundo francófono.

Ao abordar as diferenças entre o público inicial e os leitores atuais, a figura do tradutor é posta em realce. Esta entidade influencia a orientação da leitura do texto e disponibiliza as chaves para o decifrar. As questões de interpretação, tanto do autor como da sua obra, são um elemento essencial para o estudo da compreensão desta transferência ao longo dos tempos. O trabalho vicentino é propício ao subtexto e ao equívoco, especialmente nas farsas e comédias. É a subjetividade do tradutor e a sua capacidade de transmitir os diferentes significados do texto, através do jogo de equivalências, que determina a fidelidade da tradução.

O leitor, elemento final no processo de tradução e da receção do livro, deve ser definido, assim como as suas expectativas e a sua perceção de uma cultura estrangeira. A importação da cultura lusófona para o mundo francófono, ligada à perceção do país e dos seus acontecimentos sociohistóricos, explica em parte o facto de Gil Vicente não ser conhecido por um grande público. O mundo académico especializado neste autor também é importante porque, embora esteja em declínio nos dias de hoje, as obras publicadas oferecem uma receção do teatro de Vicente que difere da do mundo editorial e das representações teatrais.

Palavras-chave: tradução, receção, transferência cultural, interdisciplinaridade, teatro, leitor, Gil Vicente.

Introdução

Apresentação do tema de estudo

A perceção de uma obra literária está sujeita à subjetividade do seu leitor. Ele é condicionado por uma multiplicidade de fatores ligados tanto ao indivíduo quanto ao contexto sociocultural e histórico em que o ato de ler tem lugar. Esta relação com o livro é acompanhada por outros elementos, que devem ser considerados no caso da leitura de um autor traduzido em francês, e que não é universalmente conhecido. Se o leitor, destinatário final do objeto literário e deste elemento cultural, não estiver consciente disso, a sua obra despertará pouco interesse. No caso contrário, ele irá associar o trabalho aos seus conhecimentos prévios do país, período histórico e género literário com o qual o trabalho se relaciona. Se o leitor tiver algum conhecimento ou familiaridade com o autor estrangeiro, a sua receção e expectativas serão baseadas nas suas experiências e conhecimentos. Se se tivesse em conta apenas os sentimentos de cada leitor, seria impossível realizar as análises e a avaliação da chegada deste autor estrangeiro neste novo espaço literário.

O estrangeiro é definido aqui como Outro, que vem de uma cultura e idioma diferentes dos do recetor. As ferramentas metodológicas devem ser utilizadas em relação a um leitor que pode ser subdividido em diferentes partes, mas sempre tendo como referência um leitor médio ou modelo, uma síntese de cada parte do leitor destacado.

Dependendo dos eixos escolhidos pelo tradutor e pelo pesquisador na entrega do trabalho estrangeiro traduzido, a complexidade das normas e padrões que acompanham o estudo de um trabalho está enraizada numa metodologia que parece ter que ser subjetiva. Para oferecer um resultado completo, é necessário libertar-se dos limites da literatura e abrir-se a outras disciplinas, com o objetivo de ampliar o seu campo de competências no estudo realizado.

A análise do objeto literário num novo espaço pode ser realizada de vários ângulos. A fim de proporcionar uma visão global de como o escritor estrangeiro entra num novo espaço de receção, parece improdutivo limitarmo-nos ao campo da análise literária e ao que ela implica. A literatura tem a capacidade de se enriquecer a si mesma, estando acoplada a outras disciplinas, especialmente na subdisciplina da literatura comparada. No desejo de definir a forma como se processa a transferência do escritor para um espaço ao qual a sua obra não foi

destinada, a escolha da literatura comparada faz sentido. As ramificações para outras disciplinas confirmam esta escolha[1149]. É preciso manter um equilíbrio, para que o lado literário domine a matéria estudada e as outras disciplinas apareçam como um reforço. Estes adjuvantes permitem, sobretudo, completar o fenómeno em estudo, sobretudo quando a distância entre o texto fonte e as suas formas de representação é significativa.

Os padrões de receção devem conciliar o literário e o multidisciplinar. Neste caso, é normalmente através da tradução que o autor é descoberto. A leitura do texto na língua original pressupõe noções idiomáticas, e possivelmente culturais, sobre o autor em questão. A tradução permite uma análise comparativa entre os textos de origem e de destino. Também oferece novos caminhos para a reflexão. O novo texto encontra-se diante de um novo público leitor. A transferência translacional é transmitida através da adaptação, incluindo perspetivas multidisciplinares.

Diante de um escritor estrangeiro cuja reputação não é conhecida fora de um público especializado, o tradutor é confrontado com um texto de destino que ele ou ela vai fornecer e do qual ele ou ela é o primeiro leitor. A fim de fornecer uma tradução de qualidade, as editoras podem recorrer a tradutores que já tenham trabalhado com este autor. Dependendo do grau de visibilidade do escritor estrangeiro, o leitor vai encontrar-se lendo o trabalho de um tradutor não profissional. Assim, alguns autores têm sido traduzidos por especialistas nos seus trabalhos. Estas são principalmente personalidades do mundo académico ou científico, algumas das quais traduzem regularmente trabalhos para um público leitor sem conhecimentos idiomáticos suficientes. Neste contexto específico, onde ele ou ela podem ser uma das únicas pessoas competentes para transcrever uma obra estrangeira, o tradutor deve demonstrar mais do que apenas conhecimentos linguísticos.

O tradutor é subjetivo no seu trabalho e fornece a sua visão da obra, de acordo com o grau de fidelidade que tenha definido. Ele torna-se o garante do propósito original do texto, de acordo com o pretendido pelo escritor estrangeiro. A receção na qual o texto traduzido será ancorado varia de acordo com o contexto em que é colocado e a forma como é lido. São os intervenientes finais, representados pelo público leitor e pelo ambiente que o rodeia, que permitirão concluir sobre a construção dos padrões de receção do escritor estrangeiro, independentemente das qualidades intrínsecas e literárias da sua obra.

1149Hoje, a literatura comparativa é regularmente combinada com outras disciplinas para proporcionar um estudo multidisciplinar. Sobre a evolução e a história da evolução da literatura comparada, ver Joseph Pivato, "The Languages of Comparative Literature", *Comparative Literature for the New Century*, Montréal & Kingston, Giulia De Gasperi and Joseph Pivato (éd.), McGill-Queen's University Press, 2018, p. 41-63.

Apresentação do contexto crítico

O Outro é estrangeiro na perceção do anfitrião. No contexto do projecto a realizar, o Outro é caraterizado por uma cultura diferente da que está presente na estrutura onde se vai instalar. Ele é aquele que chega com um *background* linguístico, cultural e histórico diferente. Ele ou ela induzem assim uma recalibração necessária, a ser realizada para poder integrar-se. Ao enfrentar esses novos grupos, não é apenas o texto fornecido pelo escritor estrangeiro que é confrontado com um novo público, mas também a soma dos conhecimentos que o escritor tem sobre o país e a época de onde ele ou ela vêm.

A fim de analisar a transferência de um autor estrangeiro, o quadro que foi escolhido é o mundo francófono. O autor estudado é Gil Vicente, cujo período de produção se estende de 1502 a 1536. As peças que ele compôs e dirigiu foram destinadas principalmente à família real e à corte do rei. Embora a sua produção tenha começado com uma égloga, intitulada *Monólogo do Vaqueiro*, inspirado nos escritos castelhanos[1150], as suas inovações e génio criativo continuaram a renovar os géneros teatrais que eram familiares à corte até à sua última peça, em 1536, intitulada *Floresta de Enganos*. Gil Vicente tem as características essenciais para examinar e compreender como é percebido um escritor estrangeiro, cuja aura internacional é quase inexistente na cultura geral e popular, ao contrário da do seu país, no qual é um dos autores mais famosos e estudados. Não se tratou de escolher um escritor de má reputação, o que teria sido implicado pela escolha deste dramaturgo pouco conhecido no mundo francófono, mas de estudar os problemas envolvidos na transferência de um autor clássico para uma nova cultura, dentro de um espaço sociohistórico renovado, e as formas de resistência do texto.

Gil Vicente parece ser o sujeito ideal para destacar os processos para as análises das traduções. Sua receção permite de mostrar os mecanismos postos durante a sua transferência no espaço francófono. Estes processos podem ser encontrados quer no trabalho que ele nos deixou, quer na figura que ele é. Estes dois elementos situam-se num momento crucial da história portuguesa, na altura em que o Renascimento surgiu na Europa: "As fontes medievais e as fontes clássicas, canónicas e profanas, entrecruzam-se na obra de Gil Vicente que se

1150Sobre as influências castelhanas de Gil Vicente, Ludumila Aragão explica que se inspirou principalmente em "a matriz de inspiração salmantina (Fernández e Encina); [e] o teatro de Torres de Naharro", in "*Auto da Alma*: uma alegoria trado-medieval?", *Línguas e Literaturas*, Porto, XIX, 2002, p. 240.

erige, de facto, como espaço exemplar do duplo ou múltiplo registo que define o Renascimento em Portugal"[1151].

A receção do dramaturgo também é feita através das traduções francesas dos autos. As questões da língua estrangeira e da sua tradução estão limitadas ao grau de penetração direta, ou seja, à percentagem de leitores que estão conscientes da compreensão da língua do texto original e são capazes de descobrir o seu significado. Os textos traduzidos não podem ser o resultado de simples equivalências idiomáticas, porque trazem consigo um contexto que não é possível reconstruir simplesmente por uma tradução literal de palavras. A modelação do pensamento e da tradução segue um padrão pré-estabelecido, que pode ser reforçado por rivalidades, julgamentos e perceções entre países. O pensamento evolui de múltiplas formas. No caso de um escritor estrangeiro, as traduções tornam-se ser a montra da obra do autor e dos seus escritos intemporais. Embora nenhuma editora francesa tenha publicado a totalidade do teatro de Gil Vicente, um total de vinte traduções dos autos estão listadas, ao longo de um período que vai de 1939 a 2016. A data permite contextualizar o momento da tradução numa situação que é determinada e historicamente marcada pelos imperativos do seu tempo.

Dessas traduções, treze são traduções originais, enquanto as outras sete podem ser classificadas como retraduções. Estas últimas não são percebidas como tal pelos tradutores, devido à sua falta de conhecimento das traduções anteriores. A análise das traduções vicentinas permite-nos estudar as metodologias translacionais utilizadas, assim como as diferentes formas de fidelidade que cada tradutor decide aplicar, a fim de facilitar a leitura do auto pelo seu novo público. Esta fidelidade ao texto fonte coloca o tradutor na posição de ter de enfrentar vários dilemas, entre privilegiar os ritmos do texto ou a forma de explicitar os elementos que o novo leitor não compreenderia por causa do hiato entre o auto e o seu tempo. Assim, a tradução tem de ser por vezes infiel, para ser incluída numa nova paisagem literária. As traduções vicentinas permitem-nos questionar sobre a possibilidade de uma tradução correta e verificar os mecanismos de interação entre as línguas presentes no teatro de Gil Vicente e a obra francesa moderna. A inclusão de formas de discurso utilizadas nos autos acontece numa nova cultura e obriga o tradutor a adaptar-se ao seu público, tendo em conta o público-alvo da editora que distribui o seu livro.

Neste estudo, este trabalho translacional está equacionado em diferentes níveis. Em primeiro lugar, inicia-se numa altura em que o autor começa a ser reconhecido pelos

1151Maria Leonor Carvalhão Buescu, "Introdução", in *Gil Vicente. Copilaçam de todalas obras*, Maria Leonor Carvalhão Buescu (dir.), vol. 1, Lisboa, Biblioteca de Autores Portugueses, 1983, p. xii.

académicos[1152] francófonos, durante os anos 1940, e termina quando a transferência de Gil Vicente se estabelece há algumas décadas no mundo francófono. Em segundo lugar, o texto dos autos gera diferentes níveis de compreensão e interpretação. De facto, o equívoco é regularmente evidente. Isto tem sido demonstrado por numerosos vicentistas. Os estudos de Olinda Kleiman, em particular, provam isso. A interpretação do tradutor destas passagens deve reflectir-se na tradução francesa.

Finalmente, as traduções devem ser comparadas com o trabalho académico realizado. Quase todas as traduções são obra de académicos especializados no teatro de Gil Vicente ou na literatura portuguesa. Os seus conhecimentos prévios são ativados. Eles permitem-nos compreender como a sua perceção do dramaturgo serve a objetividade para a qual a tradução deve tender. O caráter objetivo deve ser entendido aqui como o desejo de transcrever o objetivo do autor e de o conseguir transmitir ao novo leitor. No entanto, é impossível redistribuir todos os significados contidos no texto, tais como os que remetem para o espaço extratextual e metatextual. Como em qualquer transposição de uma obra para um novo esquema de leitura idiomática, surge a noção de intraduzibilidade. A tradução questiona o texto teatral e o seu sucesso. Cabe ao tradutor adaptar-se a esta dificuldade adicional que, à primeira vista, é mais uma questão de postura linguística.

Dano que respeita à figura do dramaturgo, a sua vida está pouco documentada, embora seja possível conhecer as principais etapas[1153]. O interesse que desperta deve-se principalmente à sua relação com a literatura e o teatro. Gil Vicente faz parte da literatura portuguesa, mas também da literatura europeia. Na história literária, é considerado o fundador do teatro moderno português e não tem sucessor literário. As especificidades do seu teatro nascem e terminam com ele. Esteve até esquecido durante vários séculos, antes de ser reabilitado em Hamburgo em 1834, graças ao trabalho de Friedrich Bouterweck. Sendo o único grande representante dramático da Idade de Ouro em Portugal[1154], parecia ser um autor isolado, numa altura em que a Europa estava a experimentar as influências do Renascimento,

1152Principalmente entre os académicos lusitanistas falantes da língua portuguesa.

1153O artigo de José Camões e João Nuno Sales Machado volta em detalhe aos elementos biográficos do dramaturgo em "Gil Vicente: um nome para identidades plurais", in *Compêndio de Gil Vicente*, José Augusto Cardoso Bernardes e José Camões (coord.), Coimbra, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2018, p. 15-48.

1154Portugal era um dos reinos mais poderosos da Europa na época de Gil Vicente. No entanto, nunca recuperou totalmente do declínio do século XVII, o que explica em parte o seu interesse menor noutros países europeus: "In the year 1668 […] a general lethargy seemed to overspread the nation; and towards the close of the seventeenth century the effects of that lethargy became no less manifest in the depression of literature than in the decay of military and maritime power" escreve Friedrich Bouterwek em *História da literatura espanhola e portuguesa, traduzido do alemão original por Thomasina Ross*, vol. II, London, Boosey and Sons, 1823, p. 33.

do Humanismo e também da Inquisição. No entanto, os avanços científicos sobre o texto da *Copilaçam* mostram que, na realidade, o dramaturgo reflete as influências universais que atravessaram a Europa durante os séculos XV e XVI, enquanto inova na escrita e encenação da história[1155].

O caráter teatral das obras de Gil Vicente implica uma receção do dramaturgo que é exercida fora do ato de ler. Responder às modalidades de receção de um autor estrangeiro requer a adaptação a novas questões e problemas. Novas disciplinas devem ser tidas em consideração. No campo artístico, alguns dos autos de Gil Vicente foram representados na França a partir do século XX, na língua original, mas também em francês. Alguns excertos teatrais também foram utilizados para fins puramente musicais ou poéticos, mostrando a transversalidade do texto de Vicente. No campo histórico e social, a receção dos autos de Gil Vicente faz parte do mundo contemporâneo, inclinado para uma globalização consensual, no fascínio comprovado pelo estrangeiro. Este fascínio é muitas vezes o resultado de uma perceção simplificada e ingénua do Outro, o que leva ao facto de se poder transformar em frustração ou desilusão. Este estrangeirismo também se manifesta na forma como a cultura portuguesa é percebida e representada em França. É necessário determinar se as ondas de imigração portuguesa que ocorreram durante a ditadura de Salazar podem ter sido um marco importante na perceção de Gil Vicente por um público francófono.

Trata-se também de saber se a cultura portuguesa, trazida para um novo território, foi capaz de se libertar dos limites que transporta consigo. A alteridade está sujeita ao julgamento do público e ao interesse no que vem de outro lugar. Como primeiro dramaturgo português a passar à posteridade, Gil Vicente encarna uma certa nostalgia do glorioso passado lusitano. As ligações entre o que ele simboliza e o que está contido no seu trabalho fornecem uma base para a reflexão sobre a questão da sua identidade e do seu acolhimento como Outro.

O *corpus* e as áreas de trabalho

A fim de evitar uma análise dispersa do que a tradução e a receção implicam na transferência de um autor estrangeiro, este trabalho segue uma linha de orientação. As obras de Gil Vicente e a figura do dramaturgo formam a base do estudo da transferência neste novo

1155Dos trabalhos publicados sobre este tema, um dos primeiros a demonstrar esta universalidade é o de Teixeira Bothelho, "A influência estranjeira, especialmente a castelhana e a francesa, no obra de Gil Vicente", *Gil Vicente, vida e obra*, Lisboa, Academia das ciências de Lisboa, 1939, p. 159-203.

espaço, idiomático e cultural. A análise centra-se no espaço francófono, já que as publicações em língua francesa apareceram em França, mas também no estrangeiro, especialmente durante as estadias dos lusitanistas franceses em Portugal.

Foi em Lisboa que apareceram os primeiros estudos francófonos sobre Gil Vicente, antes de se mudarem para França. As obras em francês serão privilegiadas. Embora a área francófona seja vasta, está naturalmente limitada à língua de publicação, mas também à França. A França é um dos principais países a ter lidado com Gil Vicente, e reúne o trabalho de quase todos os vicentistas de língua francesa. O facto de escolhermos uma única língua estrangeira permite-nos representar melhor a receção num espaço limitado.

A perspetiva do trabalho centra-se nas produções francesas, sem no entanto esquecer algumas obras internacionais. As publicações em português e noutras línguas são de edições francesas ou podem ser consultadas em França. Estão, portanto, à disposição de qualquer leitor sediado neste território que deseje saber mais sobre o dramaturgo português. Estes trabalhos são levados em consideração e requerem as competências em língua portuguesa de uma parte do público leitor. O mesmo acontece com os escritos em português dos vicentistas franceses, pois são, na sua maioria, pelo menos bilíngues. Os pré-requisitos para analisar o trabalho vicentino incluem a língua portuguesa e, por vezes, a espanhola. Parece lógico não dividir o trabalho destes vicentistas (como Paul Teyssier, Olinda Kleiman ou Maria José Palla) e incluí-los na reflexão geral, para melhor compreender a visão que têm de Gil Vicente. Finalmente, são tidos em conta os primeiros elementos de reflexão que serviram de base para o trabalho dos vicentistas franceses, sem contudo voltar ao que já foi antes analisado. O objecivo deste ângulo de análise é mostrar a evolução das obras de Gil Vicente existentes em França e em língua francesa. No caso de concordâncias, resultados similares ou repetições de trabalhos noutra língua, a análise do trabalho francês será privilegiada, seguindo a área geográfica escolhida para esta tese. Tornou-se necessário mencionar ainda alguns trabalhos seminais de vicentistas portugueses para completar este estudo.

O quadro histórico da presente tese começa com os primeiros estudos vicentistas e as primeiras traduções francesas, no início do século XX, e termina com as últimas obras publicadas até à data. Há uma lacuna histórica no exame do dramaturgo. Tal fica a dever-se às biografias enciclopédicas produzidas no século XIX. Este delineamento histórico ajuda a destacar o declínio atual dos estudos sobre Gil Vicente na França. Ao mesmo tempo, surgem novas formas de integrar o dramaturgo, nomeadamente através de reescritos da mitologia

vicentina e da inclusão do autor em campos de investigação mais amplos. O enquadramento histórico não se pode limitar apenas a um exame literário deste período. É necessário incorporar outras noções culturais e disciplinares, já que o trabalho original se estabelece num contexto diferente do da sua conceção inicial. Reunir estes diferentes pontos torna possível densificar o *corpus* com vista a trabalhar no estudo da transferência de Gil Vicente para o mundo francófono, para estabelecer comparações entre o que a receção deveria ter trazido e o que ela realmente representou. Se o estudo do público leitor e as diferentes adaptações oferecidas para permitir a descoberta ou familiarização com o autor fornecem os principais elementos da resposta, também é necessário contextualizar estes conjuntos.

O leitor e o público confrontado com este texto são guiados pelos modos de orientação estabelecidos pelos tradutores, encenadores e vicentistas. Neste caso, Gil Vicente tem de afirmar o seu valor como Outro e justificar a sua legitimidade no mundo francófono. O teatro de um autor estrangeiro tem de ser redescoberto quando está inscrito em fronteiras que lhe eram desconhecidas. É preciso lembrar também que a noção de teatro no início do século XVI é diferente da de hoje, quanto mais não seja pelas condições e circunstâncias do espetáculo.

A figura do autor é uma construção coletiva e não corresponde a uma essência singular, historicamente inalcançável. Na descentralização da obra, o movimento de conceitos e a construção distanciada em relação ao elemento original oferecem uma nova adaptação e uma análise mais aprofundada do teatro de Gil Vicente. A dimensão teatral inclui parâmetros multiartísticos que podem ser colocados sob o prisma da literatura. A inovação do tema está em ir além do quadro literário para explicar os mecanismos de construção da obra estrangeira e tudo o que a acompanha num espaço estrangeiro e não previsto pelo objetivo original do seu autor. Na verdade, estabelecida na maioria das vezes sob o signo da verosimilhança[1156], a ficção presente nos autos é um elemento de verdade para o espetador.

A fim de integrar este trabalho em temas e teorias atuais, a bibliografia de trabalhos teóricos e críticos é deliberadamente orientada para as publicações mais recentes, particularmente sobre as questões da tradução e da multidisciplinaridade. Quase todos os escritos vicentinos em francês também são estudados. A ideia não é mostrá-los, mas

1156A noção de verosimilhança difere ligeiramente no teatro de Gil Vicente, em comparação com a definição francesa. A principal fonte de inspiração do dramaturgo vem do reino de Espanha. No entanto, "Si les auteurs espagnols semblent reprendre à leur compte la théorisation italienne et française, leur pratique du théâtre les porte à adopter un regard critique sur la vraisemblance, pour en révéler les limites de l'artifice, et esquisser d'autres voies possibles pour la représentation du vrai", explica Véronique Lochert, em *Le théâtre au miroir des langues*, Genève, Librairie Droz, 2018, p. 360.

demonstrar sua importância na evolução do pensamento sobre os estudos vicentistas e a perceção da produção de Gil Vicente como um todo.

Problemática

A relevância do tema prevalece em vários níveis, a fim de explicar as transformações induzidas na transferência do teatro de Gil Vicente, seja através da tradução do texto original ou de outras formas textuais. As modificações do valor original do auto são também estabelecidas através das representações teatrais em França, sem esquecer a influência do destinatário final destes novos elementos. A importância do projeto reside na capacidade de mobilizar múltiplas disciplinas, a fim de chegar a uma conclusão sobre o padrão de estudo da transferência de um autor estrangeiro.

A escolha deste autor e o ângulo de abordagem justificam-se no sentido de que é possível derivar uma teoria a partir do estudo prático do caso de Gil Vicente. De facto, o estado das pesquisas sobre este dramaturgo está a diminuir e permite-nos fornecer uma síntese dos estudos existentes, bem como o balanço da transferência do teatro vicentino. A pesquisa pôde ser realizada dentro de um quadro que tende ao declínio do interesse em Gil Vicente, tanto nos estudos académicos quanto no público não-especialista. Como esta tese irá demonstrar, a literatura portuguesa sempre teve uma aura moderada em França, em comparação com outras literaturas estrangeiras, o que explica o atual baixo interesse por um autor de língua portuguesa do final da Idade Média europeia. Gil Vicente oferece um padrão único na história literária pela fortuna da sua obra, pelo esquecimento do autor e pela sua perceção nacional em comparação com a sua influência internacional. Os limites do trabalho são baseados nos elementos que foram relevantes para o trabalho global. É impossível levar em conta tudo o que pode ser usado no estudo de um autor estrangeiro. Foi necessário posicionar-se e fazer escolhas racionais, a fim de oferecer esquemas relevantes de reflexão no âmbito da tese e na perspetiva do trabalho realizado, que se orienta para o objetivo internacional dos estudos literários comparativos. Pensar no caso do escritor estrangeiro permite delimitar, de acordo com o que ele representa e traz, a área geográfica e histórica do sujeito-objeto na sua interculturalidade.

O objetivo é demonstrar que as mudanças sofridas pelo texto durante esta transferência para o mundo francófono permitem oferecer uma nova perspetiva sobre o autor,

para melhor interpretar os padrões em que os autos de Gil Vicente estão inseridos, tanto no mundo contemporâneo como durante o seu tempo.

Qual é o valor intrínseco do texto teatral e como é possível retranscrever os significantes, compensando as perdas e ganhos da tradução? O tradutor pode garantir a fidelidade original do texto, sabendo que o seu trabalho está sujeito, em certa medida, à sua subjetividade e ao conhecimento prévio do escritor estrangeiro? Consequentemente, que orientação pode ser dada a este novo leitor alvo? Esta questão leva também a uma posição sobre a informação contextual em que o trabalho é recebido. A visibilidade e o reconhecimento de Gil Vicente estão ligados à perceção da cultura portuguesa no espaço francófono? Em que medida a cultura portuguesa é visível no mundo teatral e nas outras artes? Finalmente, é possível que Gil Vicente exista fora do quadro original do seu texto, como pode ser o caso dos derivados translacionais, reescritos e componentes que são estabelecidos para além do seu trabalho? Estas perguntas vão orientar o trabalho, a fim de responder à questão das modalidades pelas quais a transferência de Gil Vicente para a França pode ser analisada. O objectivo é proporcionar uma síntese dos padrões de receção, através de estudos comparativos, tomando como estrutura a multidisciplinaridade e a tradução literária, de modo a favorecer a compreensão de um novo participante num espaço singular.

Esboço da tese

A estrutura da tese está dividida em duas partes, cada uma organizada em dois capítulos. Será dada prioridade às traduções e trabalhos académicos sobre Gil Vicente, uma vez que estes são os elementos mais importantes relativos aos vestígios do dramaturgo no mundo francófono.

A primeira parte analisa as traduções das obras de Gil Vicente. O facto de metade da tese ser dedicada às traduções justifica-se pela importância destas obras, tanto no progresso das obras vicentinas em França, como na exposição que representam e nas implicações que têm para o público leitor.

O primeiro capítulo centra-se nos tradutores e nos leitores atuais de uma obra traduzida. Depois de contextualizar as traduções de Gil Vicente em comparação com outras traduções estrangeiras deste autor e com traduções de obras portuguesas em França, são definidas as competências deste novo leitor. A postura do tradutor e o seu conhecimento

prévio influenciam a escolha da tradução. A escrita do tradutor está no centro da troca que se realiza neste novo pacto estabelecido entre o autor e o seu leitor. O público leitor é levado em conta e posicionado sob várias categorias que fornecem um retrato dos diferentes leitores visados neste processo translacional. A transmissão das chaves de decifração está aqui sujeita às noções de fidelidades e perdas, bem como ao conceito de intraduzibilidade. As reflexões sobre estes elementos permitem explicar como o leitor alvo se torna o guardião de um novo texto que, paradoxalmente, é fiel a outra época, ao mesmo tempo que faz sentido graças às contribuições culturais da tradução.

O segundo capítulo analisa com mais detalhes as biografias traduzidas, as suas análises e a visibilidade que possuem. As editoras desempenham logicamente um papel importante na escolha das traduções e na escolha do público leitor. Estes elementos determinam os êxitos e fracassos da receção da tradução e o interesse que esta despertará no público. A tradução deve adaptar-se ao seu público sem distorcer o género e a linguagem do auto, destacando o obstáculo translacional e a armadilha de projeção da tradução onomástica. Finalmente, trata-se de demonstrar a relevância das novas traduções de um auto, dando assim um resultado sobre o conjunto translacional do teatro de Gil Vicente e o que se transmite a nível extratextual e contextual.

A segunda parte estuda a evolução do trabalho vicentino e centra-se na cultura de chegada da transferência de Gil Vicente para um novo espaço geográfico, histórico e sociocultural. É feita uma comparação entre o objeto que é o livro traduzido, o produto final de um auto, e os outros elementos e meios que permitiram a Gil Vicente posicionar-se no campo literário e cultural do espaço francófono.

O primeiro capítulo explica como a evolução das pesquisas vicentistas nos permite explorar novas oportunidades de trabalho. Inicialmente baseadas num hiperfoco, as publicações foram-se expandindo gradualmente para outras noções, deixando o aspeto puramente literário que o texto da *Copilaçam* pode oferecer. A figura de Gil Vicente também mudou. As biografias, que oscilam entre a realidade, o mito e a fantasia, tornam-se cada vez mais plausíveis. Tanto na sua vida como no seu trabalho, o papel do dramaturgo levanta questões sobre o que está sujeito a interpretação e a sobreinterpretação, como também pode ser o caso nos estudos vicentistas. Parece que o aspeto interdisciplinar e multidisciplinar permite um estudo de receção mais sólido, mais capaz de proporcionar uma interpretação

mais completa do teatro de Gil Vicente e da figura do dramaturgo. Estas novas possibilidades oferecidas pela abertura a outras disciplinas, no campo dos estudos literários, podem ser concretizadas na análise comparativa de padrões de escrita, como é o caso das adaptações do romance *Amadis de Gaula*, realizadas no mesmo intervalo histórico por Gil Vicente em Portugal e Nicolas Herberay des Essarts em França.

O segundo capítulo compara as formas como os estudos sobre Gil Vicente são realizados em paralelo com os estudos académicos e as publicações de traduções. A receção do seu teatro está ligada à perceção da chegada da cultura portuguesa e do seu interesse em França. Para além da esfera académica, o teatro vicentino encontra uma voz através de espectáculos teatrais, quer por iniciativa de associações portuguesas, quer através de festivais internacionais. O teatro de Gil Vicente diversifica-se e mostra que a transferência da sua obra se foi multiplicando em diversas formas de divulgação. Os meios de comunicação possibilitaram a introdução de novos elementos, tornando possível saber melhor se a receção deste autor foi um fracasso ou um sucesso, especialmente no setor da rádio. Como extensão deste tipo de enunciado, a transferência do escritor estrangeiro oferece ao leitor derivados da sua obra. Estes podem abrir caminhos que mostram mais perda do que ganho, como é a transposição musical ou poética dos autos, ou um novo resultado que oferece uma nova perspetiva, como no caso da transficção, aqui representada pelo romance *Alice no país de Gil Vicente*. É com esta outra possibilidade de permitir uma nova forma de existência do legado vicentino que este trabalho termina.

Esta pesquisa propõe-se a dar respostas sobre as modalidades de transferência do escritor estrangeiro para um novo espaço de receção. Isto será feito através de uma reflexão multidisciplinar baseada em traduções, trabalhos publicados, cultura e contexto de chegada, e todos os meios de comunicação relevantes, a fim de determinar as formas pelas quais a receção de Gil Vicente pode ser considerada um fracasso ou um sucesso no espaço francófono.

Capítulo I

Traduzir Gil Vicente para o francês. Tradutores e leitores modernos

A literatura portuguesa continua a ser minoritária no mercado da tradução francesa. É difícil, neste contexto, para um autor que faz parte dos clássicos da literatura portuguesa e que está confinado principalmente ao mundo académico, emergir e tornar-se conhecido do público em geral[1157]. Os tradutores dos autos de Gil Vicente pertencem todos ao mundo académico, pois a sua obra nunca foi traduzida por um tradutor profissional. As traduções vicentinas vão de 1939 a 2016. Com um total de vinte traduções, a França é, ainda assim, um dos países mais ativos neste campo.

A organização do estudo traductológico de Gil Vicente deve ser feita em etapas, antes de se analisar o texto traduzido, seguindo um esquema que começa com o texto-fonte e vai até ao contributo cultural das traduções. É necessário estabelecer que recursos os tradutores utilizaram. Determinar os seus conhecimentos prévios é essencial para compreender os equivalentes em francês fornecidos nas traduções da língua de Gil Vicente. Estes dados tornam possível estabelecer a postura do tradutor.

Entre 1932 e 1938, Portugal ocupava o décimo sexto lugar em termos de obras traduzidas, com uma média de 0,5% da produção anual[1158]. De 1948 a 1976, foram publicadas em média 4,5 obras traduzidas por ano, estabelecendo-a como a décima terceira língua mais traduzida em França. Os últimos números, publicados *online* pelo Ministério da Cultura francês, mostram uma estabilização das traduções de obras em portugês para português depois do aumento das traduções em 2014. As traduções portuguesas representam, durante os anos 2015-2019, 0,9% do volume de traduções na produção comercializada, com uma média anual de 117,5 obras. Considerando que o volume de traduções no comércio corresponde a uma

1157A obra colectiva *L'édition d'auteurs portugais à l'étranger*, vol. XLVII, Paris, Archives du Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 2004, ilustra este ponto. Entre os autores clássicos lusófonos publicados, Gil Vicente esforça-se por emergir. O seu teatro, considerado nacional e destinado a corte régia, aliado às especificidades da escrita vicentina, à baixa exportação da sua obra no passado e à sua dispersão até à redescoberta por Bouterwek, são dados a considerar na falta de interesse dos tradutores pelo dramaturgo.

1158Gisèle Sapiro, 'Les grandes tendances du marché de la traduction', in *Histoire des traductions en langue française, XXe siècle, 1914-2000*, Bernard Banoun, Isabelle Poulin e Yves Chevrel (eds.), Lonrai, Éditions Verdier, 2019, pp. 55-158. Este capítulo fornece uma visão geral da tradução portuguesa em França. A evolução das traduções portuguesas segue a mesma curva de crescimento das traduções das principais línguas (inglês, alemão, etc.) com um ligeiro aumento no final dos anos 90 e início dos anos 2000. O Prémio Nobel da Literatura atribuído a José Saramago em 1998 explica este aumento. Dezassete romances deste autor foram traduzidos. Em resultado deste enfoque na literatura portuguesa, as editoras estão agora a publicar traduções de clássicos portugueses, como a Gallimard em 2001, com uma selecção das *Œuvres poétiques* de Fernando Pessoa.

média de 18,5% de todos os livros vendidos, as traduções de textos portugueses representam um pequeno grupo para a totalidade do público leitor.

No caso das traduções de Gil Vicente, e por ordem cronológica, a lista dos autos e respetivos tradutores para francês é a seguinte:

_ *Le Mystère de la Visitation*, Sra. Babillot, Coimbra, Coimbra Editora, 1939.

_ *La Barque de l'Enfer*, Claude-Henri Frèches, Lisboa, Imprensa Portugal-Brasil, 1955.

_ *Les Indes*, Claude-Henri Frèches, Lisboa, *Bulletin des Études Portugaises*, t. 19, 1956.

_ *Trilogie des Barques*, Andrée Crabbé Rocha, Coimbra, Atlântida, 1958.

_ *Auto de la sibylle Cassandre*, Paul Teyssier, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1983.

_ *Auto de la Barque du Paradis*, Paul Teyssier, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1983.

_ *Tragi-comédie de Don Duardos*, Paul Teyssier, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1983.

Auto da alma, Anne-Marie Quint, tradução para um espetáculo, 1994[1159].

_ *La complainte de Maria Parda*, Carlos Leite, texte mimeo, 1995.

_ *Plainte de Marie la Noiraude*, Paul Teyssier, Paris, Éditions Chandeigne, 1995.

_ *Triomphe de l'Hiver & du Printemps*, Paul Teyssier, Paris, Éditions Chandeigne, 1997.

_ *La farce des muletiers*, Olinda Kleiman, Paris, Éditions Chandeigne, 1997.

_ *Le jeu de la foire*, Anne-Marie Quint, Paris, Éditions Chandeigne, 1997.

_ *Le jeu de l'âme*, Anne-Marie Quint, Paris, Éditions Chandeigne, 1997.

_ *La Barque de l'Enfer*, Paul Teyssier, Paris, Éditions Chandeigne, 2000.

_ *La Farce de Inês Pereira*, Bernard Martocq, Paris, Éditions Chandeigne, 2011.

_ *Farce de Inês Pereira*, Rosa Maria Fréjaville, Saint-Etienne, Presses Universitaires de Saint-Etienne, 2016.

_ *Farce de l'Inde*, Gilles Del Vecchio, Saint-Etienne, Presses Universitaires de Saint-Etienne, 2016.

1159Não foi possível encontrar o texto desta tradução de Anne-Marie Quint, responsável pela tradução, explica que: "Teresa Mota-Demarcy, colega minha da Universidade de Paris III, resolveu estudar o *Auto da Alma* e representar a peça com um grupo de estudantes, pediu-me que a traduzisse para, no dia da representação, distribuir o texto francês ás pessoas do público que não fossem capazes de compreendee o português. De modo que, para essa primeira versão, colaboram a encenadora, os estudantes-actores e a tradutora", in "O teatro religioso de Gil Vicente á luz da tradução: *Auto da alma* e *auto da feira*", in *Gil Vicente 500 anos depois*, Maria João Brilhante, José Camões, Helena Reis Silva e Cristina Almeida Ribeiro (org.), vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2003, p. 273. Parece mais do que provável que o trabalho feito nessa altura tenha servido de base para a tradução do mesmo feita para as Edições Chandeigne, em 1997.

Das vinte traduções feitas, sete são retraduções. Todas as traduções em francês mostram que os autos escritos em português são os mais escolhidos pelos vicentistas. A escolha das editoras que publicam as traduções também ajuda a explicar este facto. Especializadas na literatura portuguesa e centradas apenas em autos em língua portuguesa, as Éditions Chandeigne são responsáveis por um terço da produção traductológica. É a única editora a oferecer uma versão bilingue das peças. Devido à orientação da obra e à inclusão de Gil Vicente no teatro espanhol do século XVI, a Bibliothèque de la Pléiade só oferece autos escritos em castelhano. Quanto aos autos destinados em primeira instância à representação, além da *Trilogie des Barques*, o *corpus* é composto por autos em português. Nas representações, a intenção é representar as peças mais famosas de Gil Vicente, mas também aquelas que põem em destaque a língua e a cultura portuguesas. O texto de que o tradutor dispõe é um texto alterado. Isto não é inédito nos escritos da época: "O caso de Gil Vicente não difere do de muitos outros autores do passado"[1160]. A modificação do texto para publicação no século XVI está de acordo com as normas do mundo editorial, com uma atualização do texto e uma adaptação para a leitura. Foi com um texto truncado em relação ao texto cénico, sem poder conhecer a natureza e o número de alterações feitas, que o tradutor decidiu traduzir para o francês. A dificuldade de estabelecer o texto-base, dado que se trata de uma versão modificada, não impede o tradutor de querer preservar o objetivo principal do auto, o da performance em palco. Ao justificar o seu trabalho, o tradutor explica que escolheu o texto de 1562 como texto-base, caso não esteja disponível uma edição melhor. No contexto dos autos vicentinos, este texto é fixado num novo espaço temporal, em que o trabalho realizado, o conhecimento prévio da obra do autor, o objetivo do texto, a política editorial, o horizonte de expectativas do leitor, etc., proporcionam resultados destinados a sofrer alterações[1161].

A interpretação e a criação de equivalências são doiss dos escolhos a enfrentar pelo tradutor. O texto obriga-o a ser subjetivo na sua leitura, nos diferentes níveis de compreensão que decifrou e na retransmissão que faz. A liberdade do tradutor está limitada pelos imperativos do texto que ele ou ela desejam fornecer numa nova língua. Sujeito a fatores linguísticos (barreira linguística, bem como as especificidades semânticas do português arcaico), sociais (de acordo com o público-alvo e as expectativas do leitor), geográficos (nos

1160Giuseppe Tavani, "Edição e tradução para italiano de textos vicentinos", em *Gil Vicente, 500 anos depois*, vol. Eu, *op.cit.* , p. 59.

1161Assim, as "lendas" sobre o autor foram desmentidas. Os vários estudos ajudaram a refinar o nosso conhecimento do autor e da sua obra, por exemplo, no que diz respeito à data de realização de certos autos.

países de publicação), históricos (de acordo com os períodos, as metodologias diversas) e económicos (em relação ao mundo editorial e à importância dos autos traduzidos), as escolhas que fizer terão de ser estabelecidas tendo em conta estes parâmetros, que condicionam a sua tarefa. Além disso, o tradutor não pode contentar-se em traduzir por traduzir, ou seja, reescrever o texto concentrando-se apenas nas palavras. A riqueza do léxico e as suas inovações são apenas uma parte dos aspetos que o tradutor deve dominar. O elemento mais importante é o meio original sobre o qual ele trabalha: o texto para teatro. O conhecimento de Gil Vicente é essencial para dominar as particularidades do dramaturgo.

A tradução translinguística permite a continuidade do texto e a sua renovação. A equivalência funcional proporciona uma tradução muito próxima do texto original. Esta operação é chamada: tradução adequada. É adequada, se a equivalência permite proporcionar ao público contemporâneo os mesmos sentimentos que o público original experimentou quando a peça foi representada, ou aproximar-se muito deles. O tradutor desempenha um papel de liderança no processo de tradução. É o tradutor que interpreta o texto de acordo com os parâmetros extralinguísticos, que restabelece o significado e faz as escolhas necessárias para a reformulação. A tradução de Gil Vicente não pode ser uma atividade neutra. O texto transmite, mesmo que não intencionalmente, um vocabulário e expressões cuja carga emocional e cultural não pode ser reduzida. As três fases que são a compreensão, a desverbalização e a reformulação do auto, requerem um conhecimento específico do assunto. Traduzir Gil Vicente significa tentar dar ao texto uma nova identidade, não na sua essência, mas na sua receção. O texto original é projetado para uma situação em que todos os pontos de referência que o acompanhavam são diferentes. Como a maioria dos tradutores são vicentistas, o trabalho que fizeram é suficiente para demonstrar a sua competência para fornecerem as chaves para a compreensão do texto original.

A tradução não pode reproduzir a essência do texto original e implica a presença de um elemento intraduzível. Este elemento caracteriza-se pela complexidade da correspondência entre as ocorrências e as passagens a traduzir ou pela impossibilidade de transcrever um dos conjuntos que rodeiam esta hermenêutica. Esta impossibilidade não se pode materializar. Esta intraduzibilidade gera um efeito duplo. O primeiro efeito é uma alteração, através da impossibilidade de materializar um ou mais elementos do texto original, privando o leitor de todas as pistas escondidas no auto. O segundo efeito envolve as possibilidades que este intraduzível permite, uma vez descoberto pelo tradutor. De facto, o

que está implícito na peça pode tornar-se explícito na tradução ou reformulado num implícito que o leitor contemporâneo será capaz de compreender. O intraduzível é uma constante em toda a produção literária. O tradutor apropria-se do texto, torna-o maleável e reescreve-o de acordo com as regras e objetivos por ele estabelecidos. Os paratextos que acompanham a maioria das traduções demonstra isso mesmo.

→ Conclusão do capítulo

As traduções permitem a continuidade do legado vicentino. As traduções completas dos autos são aquelas que dão uma visão global da escrita e da linguagem de Gil Vicente, um autor único na história literária.

Associadas às especificidades do público-alvo, pela natureza dos autos e pela historicidade do dramaturgo, as traduções confirmam que Gil Vicente é um autor com visibilidade limitada, destinado a um público com conhecimento do seu tema ou da cultura portuguesa. É razoável, portanto, que as traduções sejam confiadas a académicos, especialistas no dramaturgo. As traduções vicentinas são estabelecidas à margem dos trabalhos académicos, com exceção das publicações universitárias, mostrando a separação entre o mundo académico e o mundo editorial. O dramaturgo encontra-se numa posição individual e isolada na paisagem literária.

O texto de Gil Vicente, derivado da *Copilaçam* e modificado sem que fosse possível quantificá-lo, foi destinado principalmente à representação. Este texto teatral foi posteriormente destinado à leitura quando foi publicado em 1562[1162]. A menos que a escolha seja feita por uma edição modernizada do auto, o texto de 1562 é utilizado como fonte principal pelos tradutores. Este objetivo, que visa um público leitor, é também o das traduções francesas, exceto a de Carlos Leite. Estas traduções são ou um processo de escrita após uma representação (primeira etapa cronológica), ou um trabalho destinado a um público específico (segunda etapa cronológica).

O respeito pela intenção do dramaturgo, pela musicalidade e pelas diferentes chaves para decifrar o texto estão no centro da metodologia do tradutor, sozinho neste trabalho, e deixa de lado a possibilidade de uma encenação. O tradutor de Gil Vicente é principalmente

1162Sobre este assunto, ver o artigo de Jorge A. Osório "Depois do espetáculo teatral vicentino: 'Este livro e cancioneiro'", no qual detalha a primeira edição dos autos de Gil Vicente e anota as semelhanças "entre uma *Compilação* e um 'livro e cancioneiro'", p. 428, no *Compêndio de Gil Vicente*, *op. cit.* , p. 401-430.

um tradutor orientado pelo significado do texto original, e tenta levar o leitor, quando as traduções são acompanhadas por um extenso aparato paratextual, a ler o texto, mergulhando no contexto da obra.

Traduzir Gil Vicente permite ao tradutor incorporar a sua subjetividade à tradução. O texto vicentino é estabelecido em vários níveis de compreensão e decifração, que são impermeáveis ao leitor moderno, até mesmo ao leitor português atual. O conhecimento prévio do tradutor pode ajudar o leitor a compreender o texto, a detetar o intraduzível e a encontrar os elementos escondidos dentro do texto. Um jogo de equilíbrio entre implícito, explícito e paratextos é estabelecido, iniciando um contrato entre o tradutor, embaixador da cultura vicentina, e o leitor. O tradutor apropria-se, interpreta e transforma ativamente o texto fonte para responder a circunstâncias específicas que revelam o propósito de corresponder ao horizonte de expectativa estabelecido. É neste espaço de recriação que o tradutor revela a sua visão do auto e tenta restaurá-la, com o objetivo de respeitar a vontade do autor. A figura do tradutor está em segundo plano no texto traduzido, a sua presença só é sentida através dos aditamentos externos ao texto. O importante é trazer um texto teatral para uma nova cultura e respeitar o objetivo visado por Gil Vicente.

No entanto, há um caso especial nas traduções vicentinas. Pode ser encontrado tanto em algumas produções de língua portuguesa como em muitas traduções estrangeiras: o caso das *Barcas*. Não conceptualizada desta forma e incompatível com o contexto de representação de cada um destes autos, este agrupamento numa trilogia tem sido, no entanto, o trabalho de muitos tradutores, criando uma correlação entre autos que não estavam originalmente relacionados entre si.

A posição do tradutor permite-lhe uma grande liberdade nos seus métodos de trabalho e na forma como deseja transmitir o texto-alvo ao seu público. Cabe ao tradutor impor um ritmo e uma musicalidade ao seu trabalho, a fim de preservar a teatralidade do texto. A tradução em verso oferece uma leitura e ritmo diferentes da tradução em prosa, assim como a mudança da disposição tipográfica ao passar do diálogo para a canção.

Embora o tradutor não possa transmitir toda a cultura e tudo o que fica por dizer, ele ou ela tentam, através do jogo de equivalências, integrar o leitor da melhor forma possível na restituição do texto, como Gil Vicente havia pensado. A evolução do pensamento translacional permitiu uma evolução no estilo das traduções e respetivos procedimentos, assim como na consideração do leitor para guiá-lo na sua leitura. Sem fornecer todas as chaves para decifrar

o texto, com o risco de sufocar a tradução e perder o seu objectivo inicial, o tradutor acompanha o leitor. Este último pode, uma vez integradas as noções e a compreensão da escrita vicentina, ultrapassar os vários obstáculos proporcionados pelo texto. O interesse de fornecer uma edição bilingue, proposta apenas pelas Éditions Chandeigne neste estudo de caso, é útil para o leitor de língua portuguesa que deseja comparar os dois textos.

Para o recetor moderno, é necessário integrar a ideia de que o teatro de Gil Vicente é uma confluência de várias energias culturais e uma espécie de espelho dinâmico das múltiplas questões de poder. Isto pode levar a uma compreensão mais ampla de um fenómeno tão enigmático[1163].

1163José Augusto Cardoso Bernardes, "Échos de la tradition française dans le théâtre de Gil Vicente", in *La France et le monde luso-brésilen : échanges et représentations (XVIe-XVIIIe siècles)*, Saulo Neiva (ed.), Centre d'Études sur les Réformes, l'Humanisme et l'Âge Classique, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005, p. 245.

Capítulo II

Análise das traduções dos autos

Dependendo da editora, é possível identificar o tipo de leitor que será confrontado com estas traduções. No entanto, este objetivo deve ser equilibrado com a subjectividade do tradutor. Muitos dos autos de Gil Vicente contêm insinuações, trocadilhos e outras ambiguidades que, juntamente com as especificidades da escrita do dramaturgo e a polifonia do seu texto, nos obrigam a correr riscos ao decifrar as chaves de resistência ao lermos o texto-fonte.

O título é o primeiro elemento lido. Ele anuncia os primeiros elementos de compreensão de uma obra e permite-nos criar um horizonte de expectativas. No caso das traduções de Gil Vicente, os tradutores mantêm o título pretendido pelo autor como a melhor solução para preservar o significado do auto. O título é um indicador do que o leitor vai encontrar, mas não resume o enredo da peça. Em alguns casos, o leitor deve ter algum conhecimento prévio, como é o caso do título da *Farsa de Inês Pereira*. A tradução do nome próprio é mais desafiante. A farsa tem um fundo erótico e sexual, explicado no preâmbulo da tradução. No que diz respeito ao título, o nome da protagonista é uma primeira indicação para o público da corte régia sobre o conteúdo da peça[1164]. Estas primeiras indicações sobre o auto e o comportamento da heroína epónima durante a trama permitem aos leitores franceses e francófonos mergulhar na premissa da farsa. No entanto, devem estar cientes destes elementos iniciais de farsa introduzidos no título. Traduzir todas estas conotações mantendo a concisão do título parece uma tarefa impossível. O leitor deve ter algum conhecimento etimológico dos nomes próprios, bem como do simbolismo das plantas medievais, neste caso. Estes pressupostos de conhecimento só estarão ao alcance dum número limitado de leitores. Traduzir "Inês Pereira" para francês teria representado um risco que deveria ter sido justificado na introdução. Nesse momento, o que o título implícito teria revelado seria arruinado pela declaração explícita feita no livro. O que o título permitiu no tempo de Gil Vicente, no entendimento do público ou do leitor daquela época, não pode ser transferido para

1164O nome de Inês Pereira, juntamente com o provérbio que acompanha o auto, é uma explicação suficiente para que o público da corte compreenda o verdadeiro tema da peça. Colocado no quarto livro da *Copilaçam*, o das farsas, a precisão do género da peça é uma pista adicional para o leitor. Não havia necessidade de especificá-lo no momento da representação, daí a classificação geral de *auto* para esta peça. Embora o preâmbulo indique que é uma farsa: 'e sobre este motivo que se fez esta farsa', é impossível saber se esta é uma adição de Luís Vicente ou se esta explicação já estava presente na altura da acuação. No entanto, o facto de a peça ser rotulada como *Auto* e não *Farsa* sugere que a primeira opção é a hipótese mais provável.

o tempo presente, pois, as chaves para a sua leitura foram modificadas ao longo dos séculos. A tradução torna-se limitada e a informação, tanto implícita como cultural, do título original é perdida na transferência feita pelos tradutores. O *modus operandi* de substituição onomástica não pode ocorrer, com o risco de quebrar a estética proposta pelo título.

Desde a origem do texto vicentino até à sua finalidade, o percurso pode resumir-se em seis etapas. Em primeiro lugar, a apresentação em palco da peça de Gil Vicente, de acordo com as exigências do público do seu tempo. Seguiu-se a publicação em português, alguns anos após a morte do dramaturgo, o que permitiu perpetuar a maior parte das suas obras. Só alguns séculos mais tarde é que os vicentistas franceses tiveram acesso à obra e a traduziram para a representação e publicação, trazendo este teatro para uma nova língua e uma cultura diferente. Estes novos elementos são confrontados com as expectativas e a recepção de um novo público. Este último, especialmente o leitor individual, cria um imaginário do universo vicentino que lhe é próprio, formado pela sua experiência. Finalmente, o resultado é um relato pessoal da leitura e possível transmissão do texto vicentino, obtido através dos agentes envolvidos neste processo. A posição do leitor também determina o seu interesse no propósito do texto, após a sua experiência. O objetivo principal da sua leitura autoriza-o a dar uma opinião pessoal e subjectiva sobre o auto. Os seus desejos e expectativas definirão o que ele espera do texto vicentino. Tudo isto permite-lhe saber se está à procura duma verdade ou conhecimento, ou da interpretação correta no contexto específico e a sua projeção no seio do livro.

O tradutor tem quatro soluções para responder ao desafio da onomástica vicentina:

⇒ Pode continuar com o mesmo termo ou não o traduzir. Esta escolha é relevante para topónimos que escapariam ao leitor francês, tais como localidades pouco conhecidas de Portugal.

⇒ A tradução semântica de localidades e carateres pode ser realizada graças ao conhecimento prévio do leitor sobre os nomes próprios presentes no texto. É mais relevante para efeitos de tradução se os nomes próprios, que já são conhecidos, forem traduzidos pelos seus equivalentes franceses.

⇒ O tradutor também pode usar a tradução livre, ou a adição ou exclusão de nomes próprios. Esta tradução aplica-se principalmente àqueles nomes que conotam, caracterizam ou descrevem um estado ou situação específicos. Assim, dependendo das necessidades que o

tradutor considere indispensáveis para a compreensão do texto, ele ou ela adaptam o nome próprio à passagem em que ele é usado.

⇒ A última solução é uma derivada da anterior. É a adaptação, por equivalência pragmática ou dinâmica do nome próprio. Apelidos, pseudónimos, etc., estão incluídos principalmente neste tipo de tradução. O tradutor adapta-os, para que eles tenham a mesma relação de equivalência no que implicam.

A mudança espacio-temporal e a mudança cultural das traduções de Gil Vicente levam o tradutor a adaptar o seu vocabulário e a forma como ele fornecerá as chaves de decifração onomástica ao público leitor. A lógica traductológica de cada vicentista é visível no seu comportamento em relação ao sistema onomástico. A relevância das características da tradução revela os níveis em que as dificuldades de transmissão e de restituição de significado são escalonadas, especialmente quando o tradutor não comete um erro e encontrou a equivalência certa para a palavra, em relação à forma como quer que o seu leitor interprete o texto.

A tradução também parece ser uma oportunidade e uma possibilidade de autopedagogia para o vicentista. Ele pode, através do auto, aplicar as suas ideias sobre os obstáculos da leitura e confrontá-los com esta disciplina que é a tradução. As suas pesquisas podem continuar a avançar e a alimentar o trabalho anterior ou posterior. As notas de rodapé confirmam-no largamente. Para compreender o texto o melhor possível, é essencial o conhecimento do perfil do tradutor, a fim de incorporar o eixo sob o qual a leitura deve ser feita. É óbvio que não se pede isto ao leitor geral, este exercício situa-se num outro contexto. Daqui a função do prefácio, quando ele está presente. O prefácio funciona como a pedra angular para perceber a ligação estabelecida entre o tradutor e o texto. Este lugar de informação dá uma primeira indicação do caminho que o produto acabado pretende seguir.

No teatro, a tradução perfeita não existe. Ela não pode ser uma repetição do original porque perderia o seu sabor. Ela só pode existir numa abordagem hermenêutica do texto. Deve ser uma recriação do texto. A tradução movimento é dinâmica, integra um determinado período de tempo e baseia-se num material que constitui a sua primeira base. O texto original não pode ser fixado ou imortalizado, a sua compreensão depende da receção que tiver sido estabelecida. Trata-se de ancorar o ato de traduzir no seu tempo.

→ Conclusão do capítulo

Logo que é recolhido, o livro oferece ao leitor uma primeira indicação. A tradução do título do auto vicentino fornece os primeiros elementos de reflexão em torno dos quais o pensamento do leitor se vai estruturar. O tradutor tem várias possibilidades para ultrapassar este primeiro obstáculo[1165]. Aparentemente, a particularidade do título depara-se com a noção de intraduzibilidade ou mostra-se incapaz de disponibilizar as mesmas chaves de compreensão de que dispunha o público original do dramaturgo. A impossível restituição dos trocadilhos, sem distorcer o título da fonte (*Farce de Inês Pereira*), a escolha das equivalências, oferecendo um objetivo demasiado orientado (*Moralité de la Barque de l'Enfer*), são um conjunto de parâmetros que colocam o tradutor e os seus objetivos em dificuldade. Perante as dificuldades de tradução que o título oferece, traduzir a onomástica de Gil Vicente obriga o tradutor a fazer escolhas. Entre conservação, modificação, tradução ou omissão, os dados a serem considerados devem ser equacionados de acordo com o entendimento do leitor. É uma questão de encontrar o equilíbrio certo, a fim de dar conta de noções mais complexas de compreensão do auto. O leitor, por seu lado, também deve ser capaz de fazer o investimento necessário para entender do que se trata. Sozinho, ele deve descobrir o jogo montado pelo autor, como na tradução de *La Farce des Muletiers* por Olinda Kleiman.

É em torno do leitor, do seu envolvimento e da sua receção, que a tradução alcançará o sucesso esperado quando for lançada. Os interesses de leitura devem ser satisfeitos para que o leitor consiga obter a experiência estabelecida pelas suas expectativas. O conhecimento que o tradutor tem de Gil Vicente permite-lhe mesmo ultrapassar este horizonte de expectativas. Traduzir o dramaturgo português não pode ser o resultado de uma visão neutra do auto, exceto no caso dos autos sacramentais. O tradutor deve fornecer um trabalho de compreensão e

1165Os tradutores franceses tentam preservar o objecivo de Gil Vicente e a autenticidade do seu teatro. Este não é sempre o caso das traduções doutros países, onde as estratégias inovadoras podem prevalecer. É o caso da Inglaterra, por exemplo, na tradução da trilogia das barcas em *The Boat Plays*. Nesta tradução há adições de cena, tais como uma introdução depois da *Barca do Inferno*. O texto está sujeito a mudanças com um diálogo entre o anjo e o diabo, uma cena que não existe no original. A questão de saber se se trata de uma reescrita do auto, par de uma tradução, pode ser levantada. Foi publicada uma revisão desta tradução: "The publication of this adaptation, prefaced by Hilary Owen's lively introduction, inevitably raises the question of authenticity and how far a translator is justified in altering not only the text but also the ideological emphasis of a long-dead author. It is also worth asking whether the reader is entitled to be given this information 'at the point of sale', as it were", Juliet Perkins, em "Obra(s) revista(s): Gil Vicente. The Boat Plays by David Johnston and Hilary Owen", *Portuguese Studies*, vol. 14, 1998, p. 277, url: https://www.jstor.org/stable/41105099.

decifração dos diferentes níveis de leitura. Além disso, é o tradutor que escolhe o texto-fonte que deseja trabalhar, seja o da *Copilaçam*, o de um folheto de cordel ou o de uma edição crítica que atualiza o auto. Ele implica a sua subjetividade neste trabalho e tem os meios para incluí-la na leitura, seja através de prefácios ou notas de rodapé. Na maioria das vezes, estas são usadas em função do leitor de destino, o que explica por que existem poucas ou nenhumas notas de rodapé nas traduções feitas em Portugal, em comparação, por exemplo, com as numerosas notas presentes nas traduções das edições Chandeigne. Isto significa que duas experiências de leitura são estabelecidas para um leitor que não está familiarizado com a escrita de Gil Vicente: a de ler as notas de rodapé nas traduções da *Farsa de Inês Pereira* de Fréjaville e de Martocq, além da leitura do texto vicentino. Martocq é o único a indicar ao leitor o equívoco erótico que está presente ao longo da trama.

É a escolha dos paratextos que torna a retradução relevante, bem como o facto de fornecer uma versão em prosa ou versificada. O caso das leituras comparativas das três traduções da *Barca do Inferno* confirma que o dispositivo de leitura difere de acordo com as escolhas e as modalidades de escrita da tradução. A modificação da pontuação, o jogo da disposição tipográfica, os elementos deliberadamente não traduzidos, como o latim, etc., permitem-nos vislumbrar a forma como o tradutor encara o texto-fonte. As chaves para entender e decifrar o texto estão escondidas nestes detalhes, que permitem ao leitor redescobrir o jogo na corte portuguesa. Se o leitor neófito tiver, na primeira leitura, uma tradução que lhe permita descobrir um auto de Gil Vicente, um leitor que pretenda uma leitura mais aprofundada terá, de acordo com as estratégias postas em prática por cada um dos tradutores, material para procurar e descobrir os estudos referenciados, permitindo-lhe elevar a sua perceção da peça.

É através das equivalências, do equilíbrio entre revelar e permitir a descoberta, que a experiência de tradução será bem-sucedida. Acima de tudo, ela deve conquistar o leitor e satisfazer as suas expectativas. A contextualização das traduções de Gil Vicente permite-nos compreender a postura do tradutor e as suas escolhas traductológicas. Os indicadores paratextuais permitem-nos reforçar este conhecimento do tradutor e da sua visão do auto.

Capítulo III

Inventário e evolução dos estudos vicentinos. A memória contextual e os prismas de perceção dos autos

A edição de Hamburgo de 1834 trouxe de volta à ribalta a obra de Gil Vicente[1166], depois que Friedrich Bouterweck fez uma menção ao autor em *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts*: *Portugal*[1167]. No entanto, o nome de Gil Vicente já era conhecido e as menções ao dramaturgo já existiam antes dessa data. A primeira referência em língua francesa data de 1777. É uma pequena biografia de Jean-Baptiste Ladvocat[1168]. Se Gil Vicente era conhecido, a investigação sobre ele, estabelecendo um campo de estudo literário específico, foi possível graças à obra de Barreto Feio e José Gomes Monteiro. O despontar dos trabalhos sobre este autor teve lugar inicialmente em Portugal. Foi neste país que começaram as primeiras produções substanciais em francês sobre Gil Vicente e o seu teatro. As pesquisas prosseguiram depois em França, com o regresso de vicentistas como Paul Teyssier, mas também com um interesse óbvio pela cultura de língua portuguesa, ligado em parte ao fenómeno da imigração portuguesa.

Quatro eixos de pensamento podem ser considerados em relação ao trabalho dos vicentistas. O primeiro é a forma como Gil Vicente e a sua obra são percebidos na sequência cronológica dos estudos. A segunda é sobre as questões de interpretação e sobreinterpretação que decorrem do trabalho realizado. O terceiro trata da evolução do trabalho vicentista, de uma abordagem hiperfocalizada até uma outra, reflexiva e interdisciplinar. O objetivo é demonstrar que as análises vicentistas são realizadas de acordo com os avanços teóricos no campo da literatura e que permitem avançar na perceção da obra de Gil Vicente. Entre todos os académicos que trabalharam no autor, destacam-se quatro pessoas: I. S. Révah, Paul Teyssier, Olinda Kleiman e Maria José Palla.

A cronologia dos estudos sobre Gil Vicente pode ser dividida em quatro períodos: as primeiras obras em Portugal (por volta de 1940, inícios de 1970); a sua continuidade (meados dos anos 70, início dos anos 90); o pico; e depois o declínio (1990–início de 2020). Este

1166Quatro exemplares desta obra são conhecidos por existirem em França. A data de aquisição não é conhecida e é possível que estas obras tenham sido levadas ao conhecimento do público após a chegada do teatro de Gil Vicente, através de outros meios de comunicação social. Fontes: https://www.worldcat.org/search?q=no%3A5784669, https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31571713b.

1167Publicado em 1805 por J. F. Röwer em Gottingen, pp. 89-115.

1168Jean-Baptiste Ladvocat, *Dictionnaire historique et bibliographique*, vol. III, Paris, le Clerc libraire, 1777, p. 622.

último período está dividido em dois: por um lado, os trabalhos de Olinda Kleiman e de Maria José Palla, e por outro, as múltiplas publicações sobre Gil Vicente (teses de doutoramento, artigos científicos, livros, etc.). Para além dos académicos, há que acrescentar o papel desempenhado pela Fundação Calouste Gulbenkian, que tem sido uma verdadeira ligação entre o público geral e o público especializado da literatura portuguesa.

Toda a produção vicentista permitiu uma melhor compreensão de quem foi Gil Vicente, como figura histórica, e como a sua obra foi percebida vários séculos após a publicação de *Copilaçam*. Sobre a questão da nacionalidade do autor, através do bilinguismo do seu teatro, é de notar que Gil Vicente está ligado à literatura dramática espanhola através da língua em que grande parte do seu teatro está escrito. Referindo-nos à lista de autos fornecida no apêndice 1, a produção de Gil Vicente começa em 1502 com cinco autos em castelhano. Foi só em 1511 e com o *Auto das Fadas* que apareceu o seu primeiro trabalho em português. Foi para satisfazer as expectativas do público que ele escreveu os primeiros autos em castelhano. No total, doze autos foram escritos em castelhano, vinte em português e os restantes em ambas as línguas. A resposta à sua identidade literária e ao seu país de referência cultural flutua de acordo com o contexto de reflexão. Embora ele possa estar ligado à literatura espanhola, não pode ser considerado como um autor espanhol hoje em dia. A hibridização linguística da sua obra é resultado do seu tempo e deve ser incluída nesta perspectiva social e histórica e relacionada com as influências do seu teatro. A questão da cultura e do património histórico não nos permite equívocos: Gil Vicente é um dramaturgo português. Ao alargar o círculo de interrogação às esferas cultural, social e histórica, fica claro que o Plauto português está ligado ao seu país, do qual nunca saiu. A criação da obra literária de Gil Vicente permite-nos dar conta dos vários avanços na compreensão do texto literário, que se liberta da questão da língua para se tornar parte de um registo mais denso. A identidade de Gil Vicente não se baseia na sua nacionalidade. A sua identidade social está ligada à corte portuguesa, assim como a sua identidade cultural, pois, embora fortemente influenciada pela literatura castelhana, ela é representativa da atmosfera coerciva do ambiente em que o dramaturgo viveu. A identidade do seu teatro responde às diversas exigências do seu público e é adaptada de acordo com o tema e a ocasião da representação. Devido ao seu lugar na história literária e teatral de Portugal, Gil Vicente é o primeiro autor a utilizar o que o património medieval lhe oferece, de modo a implementar a modernidade destes textos e a forma comoe serão interpretados: "En conclusion nous pouvons dire que la Castille n'a

represente qu'un bagage culturel et linguistique prestigieux. Notre dramaturge n'a jamais renoncé à son identité portugaise"[1169].

O estabelecimento da identidade de Gil Vicente requer uma interpretação subjetiva do seu trabalho. A multiplicidade de elementos mobilizados no seu teatro, a interacção com o espectador da época e as diferentes interpretações possíveis do texto, aliadas a uma leitura contemporânea desprovida da interação visual, tornam difícil o juízo sobre a intencionalidade global de alguns dos autos. A interpretação dos autos de Gil Vicente é mais desafiante no caso das farsas. As análises de Olinda Kleiman demonstraram uma nova leitura textual. A escrita de Gil Vicente tende para a exegese. Dependendo do conhecimento prévio da pessoa interessada, o alcance e o significado do texto estão sujeitos a interpretação. Esta interpretação é infinita e está ligada à estética da receção.

A decifração dos códigos de escrita de Gil Vicente não fornece uma interpretação válida para todos os vicentistas que a tentem fazer. A mesma passagem pode dar lugar a duas demonstrações distintas de leitura. O estudo da personagem de Maria Parda é um exemplo disso[1170]. O *Pranto de Maria Parda* está localizado no Livro V da *Copilçam*, o das "cousas meúdas", e não está categorizado como os outros autos dos Livros I a IV[1171]. Olinda Kleiman e Maria José Palla fazem duas suposições divergentes. A primeira conclui que o protagonista do auto é o resultado de uma piada magistral, na tradição das citações alegres e do jogo de virtuosismo verbal conhecido como *aequivatio,* tão popular na época. Tudo é feito na busca coletiva do riso[1172]. Maria José Palla opta por um ponto de partida diferente. A sua interpretação baseia-se no tempo da representação e no seu lugar no calendário litúrgico. Ela coloca este texto em paralelo com outro auto que preenche as mesmas condições básicas[1173].

1169Earie-France Antunes-Fernandes, "Gil Vicente: un espagnol portugais du début du XVIe siècle", in *Les Cahiers du C.R.I.A.R.*, Numéro 9: *Langues et identités dans la Péninsule Ibérique*, Alain Milhou (org.), Rouen, Publication de l'Université de Rouen, 1989, p. 38.

1170A peça está sujeita a muitas interpretações. Uma delas, agora desmentida, foi a crítica da política régia. A peça foi representada em 1522, durante uma epidemia de peste em Portugal, e apresentava uma mulher em busca de vinho. Alguns vicentistas apoiaram esta hipótese antes de ser abandonada, quando ficou provado que Gil Vicente nunca atacou o rei em toda a sua obra.

1171Gil Vicente, *As obras de Gil Vicente*, José Camões (ed.), vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2002, p. 9. Localizado no Livro V nesta edição; no entanto, uma nota indica que ele não está incluído na obra original. Ver também, de Margarida Vieira Mendes, "Maria Parda", em *Vicente*, Osório Mateus (ed.), Lisboa, Quimera, 1988, e-book 2005: 'Figurando no *Quinto Livro* e último da *Copilaçam de todalas obras de Gil Vicente* (1562) que inclui, segundo informa o próprio compilador (decerto Luís Vicente), *as trovas, e cousas meúdas*, o *PMP* encontra-se ao lado de textos mais curtos e de espécie aparentemente diferente da dos autos', p. 3.

1172Olinda Kleiman, 'Le *Pranto de Maria Parda*, de Gil Vicente : manque de vin, manque d'amour', in *L'ivresse dans tous ses états en littérature : colloque interdisciplinaire (22-23 novembre 2001)*, Hélène Barrière e Nathalie Peyrebonne (dir.), Arras, Artois Presses Université, 2004, p. 348.

Esta leitura tem em conta toda a representação medieval e ultrapassa a hermenêutica do texto, baseando-se num conhecimento mais amplo da época e da representação da Quaresma, como na pintura *Le Combat de Carnaval et de Carême* de Pieter Bruegel. A sua análise é baseada nesta compreensão mais ampla do auto. Num artigo, Palla também menciona a interpretação diferente estabelecida pela sua colega[1174].

É a subjectividade do recetor destes dois estudos que vai fazer pender a balança a favor de uma das duas interpretações, ou mesmo de uma nova. A ideia não é dizer qual das hipóteses é mais provável, mas demonstrar que a interpretação está sujeita a variações, devido à ausência de chaves hermenêuticas.

A especialização disciplinar é uma condição indispensável na estrutura dos estudos literários. No entanto, esta visão especializada corre o risco de uma hiperespecialização ao bloquear o tema de estudo num único eixo. A fim de ampliar o espectro da análise vicentista, tornou-se imperativa a realização de pesquisas complementares, exigindo o contributo de outras disciplinas. O objetivo é obter uma visão horizontal para obter resultados igualmente convincentes. Esta partilha de conhecimentos de diferentes origens proporciona uma visão mais geral, mas igualmente especializada, do que constitui o teatro de Gil Vicente. A interdisciplinaridade traz outras ferramentas e uma perceção mais ampla. A adição de novas disciplinas, embora mantendo a literatura como disciplina-base, não obscurece uma obra que pretenda ser rigorosa.

→ Conclusão do capítulo

Tal como a definição do seu teatro e o estudo dos seus autos, a biografia de Gil Vicente tem sido modulada ao longo dos anos e pelos avanços científicos. Os sucessivos trabalhos publicados tornaram possível elaborar níveis sucessivos, nos quais os mitos e lendas em torno do dramaturgo perderam a sua vitalidade e desapareceram na sua maioria. Sobre a

1173"Depois do estudo da *Farsa dos Físicos*, onde analisámos o combate entre comida gorda e comida magra, ou a luta entre Camaval e Quaresma, temos prestado mais atenção às datas de representação das peças. […] É nosso propósito tentar provar que o Pranto de Maria Parda corresponde a um tempo importante do calendário litúrgico e que a protagonista é uma figura da Quaresma", Maria José Palla, "A análise de Maria Parda como personificação da Quaresma", *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, n° 19, 2007, p. 153.

1174"Olinda Kleiman é autora de uma leitura original do Pranto de Maria Parda relacionada com o mundo às avessas e a sexualidade; «elle n'est ni plus ni moins qu'une prostituée que la syphilis n'a pas épargnée», diz a autora, idéia com a qual não estamos de acordo. Maria Parda tem sido vista apenas como uma personagem bêbeda, velha e decadente, mas nunca como uma figura da Quaresma, uma alegoria da penitência quaresmal", Maria José Palla, "Análise de Maria Parda como personificação da Quaresma", *Ibid.* , p. 163.

vida do autor, os estudos não podem ir além do que já foi realizado, à falta de novos documentos. É através do seu teatro e dos traços tangíveis da sua obra que se revela a figura de Gil Vicente.

Foi em Portugal que começaram os estudos franceses de Gil Vicente e do seu teatro. A evolução destes estudos permitiu apurar a imprecisão que rodeia o génio vicentino, como demonstram as publicações de I. S. Révah e Paul Teyssier. A interpretação é uma constante no trabalho científico. Ajudou a desenvolver uma compreensão do jogo dramático e da medida em que a pluralidade de significados estava presente, especialmente nas farsas e nas comédias. O trabalho de Olinda Kleiman foi um grande avanço nesta área literária. O pacto de conivência, o jogo de equívocos e os tons licenciosos e eróticos dão uma dimensão espetacular ao teatro vicentino. A interpretação permite que o debate evolua e que novas formas de entender o texto sejam consideradas.

O teatro de Gil Vicente está sujeito a uma receção histórica, geográfica e contextual. Presente nos autos, o bilinguismo luso-castelhano posiciona-o na cultura de dois países. Finalmente, tendo em consideração as modalidades de escrita, o contexto de representação e a perceção destes dois idiomas na corte portuguesa do século XVI, Gil Vicente é definitivamente um autor português, ancorado na literatura portuguesa, cujos autos em castelhano são parte integrante da história de Portugal e da sua evolução. O bilinguismo de Gil Vicente é um verdadeiro marcador sociohistórico, demonstrando o ambiente multicultural de um país que estava a atingir o seu auge.

Para Gil Vicente, essa mudança de perspetiva está enraizada na evolução das metodologias de pesquisa literária, possibilitada pela chegada de novas teorias e formas inovadoras de interagir com o texto. Ao alargar os campos de investigação, ao invocar novas disciplinas, principalmente através da interdisciplinaridade, o núcleo representado pela *Copilaçam* está a ser enriquecido com novos satélites. A tese de Maria José Palla é o melhor exemplo disso: é a primeira a oferecer uma visão pictórica da cena e dos figurinos na representação dos autos. Em vista das tendências atuais, a hiperfocalização deixa espaço para estudos que permitem complementaridade dentro da pesquisa literária.

O isolamento em que Gil Vicente parecia colocar-se é relativo. Embora nenhum outro dramaturgo lusófono do seu tempo conseguisse a mesma posteridade, o Plauto português fazia parte de um meio cultural efervescente que atravessava toda a Europa. A reescrita do romance *Amadis de Gaula* é um exemplo convincente. Obras suas circularam, como foi o caso do

Jubileu de Amores, em Bruxelas, em 1531. Marcou o fim da Idade Média e o limiar da Renascença, iniciando inovações que mudariam a paisagem dramática europeia. A genialidade de Gil Vicente já não está em questão. A sua falta de reconhecimento internacional está ligada à história do seu país e da sua perceção no mundo francófono. O declínio de Portugal e a menor influência da sua cultura na Europa explicam em parte a razão por que este dramaturgo ainda é pouco conhecido na área do que constitui a universalidade dos estudos literários.

Capítulo IV

Cultura de acolhimento e receção multidisciplinar: Gil Vicente em França

As traduções e trabalhos académicos não são a única evidência da transferência de Gil Vicente para a França. Nos anos 50 e 60, a chegada das primeiras vagas de imigração portuguesa a França criou um interesse pelo conhecimento de uma cultura que era estrangeira. Este interesse pela cultura portuguesa permitiu ao dramaturgo e ao seu trabalho entrar no campo da representação teatral. Gil Vicente também está presente nos *media*, principalmente na rádio, assim como nas artes (música, poesia, etc.) e no ensino escolar. O dramaturgo está, assim, representado no campo cultural francês, quer através de eventos comunitários ligados à imigração, quer através de eventos dirigidos a um público mais vasto.

As companhias teatrais multiplicam-se. Fundado em 1962 por Benjamim Marques, o *Théâtre Portugais de Paris* abriu o caminho. Outras companhias se seguiriam, sendo as mais conhecidas o *Théâtre Populaire Portugais*, o *Théâtre Atelier Portugais de Paris*, e o *Théâtre Ouvrier de Paris*. Por causa do número de imigrantes que viviam nos subúrbios, a maioria desses teatros instalou-se em Paris. Gil Vicente foi o primeiro dramaturgo português a ser representado. A sua representação fazia parte de um programa de quatro peças em um ato, das quais restam nos arquivos apenas algumas notas e excertos[1175]. Não foram encontradas gravações deste espetáculo. Devido à falta de arquivos, não são conhecidas as condições em que se realizaram as atuações nem a encenação dos autos. O número total de autos vicentinos representados no palco não pode ser listado. Os centros de documentação da Bibliothèque Nationale de France (BNF), da Fundação Calouste Gulbenkian e alguns documentos da Internet, em *sites* especializados, são as principais fontes de informação. Quando foi apresentado pela primeira vez em França, o teatro de Gil Vicente foi apresentado na sua língua original[1176], a fim de corresponder ao encontro comunitário que regia a vida privada dos imigrantes.

O teatro português em França revela-se intercomunitário. Não é muito aberto às outras culturas e línguas. As diferentes comunidades portuguesas espalhadas pela Europa partilham o mesmo modo de funcionamento dentro dos espectáculos itinerantes: "a

1175Veja o aviso da BNF disponível na seguinte url: https://data.bnf.fr/fr/39467680/la_barque_de_l_enfer_show_1966/.

1176A questão da língua continua a ser primordial. Soram os autos portugueses ou bilingues que foram encenados. Os autos exclusivamente em castelhano não são considerados; os espetáculos adaptam-se ao público. A sua expectativa é representar o que há de glorioso em Portugal.

participação dos portugueses continua noutros festivais, agora de carácter intercomunitário"[1177]. Estes eventos culturais são realizados por companhias de Portugal, que percorrem os principais centros de concentração imigrante. Tal como acontece com as atuações das companhias portuguesas com sede em França, existem poucos arquivos sobre este tema. Os autos arquivados podem dividir-se em dois grupos: os destinados a um público geral, correspondentes aos autos apresentados em festivais, e os destinados a um público lusófono ou lusitano, apresentados em teatros onde as comunidades portuguesas estavam presentes em número significativo. Os autos destinados principalmente ao público imigrante são os seguintes[1178]:

_ *Uma Farsa de Inês Pereira* pela companhia Filandorra, no Théâtre de la Commune Pandora, Aubervilliers.
_ *O Pranto de Maria Parda*, Lyon, Foyer Montchat. A peça foi representada novamente em Grasse pelos mesmos atores.
_ *Auto da Feira*, pela companhia Teatro da Cornucópia (1988).
_ *Triunfo do Inverno,* pela companhia Teatro da Cornucópia[1179], no Théâtre de la Commune Pandora, Aubervilliers (1995).
_ *O Pranto de Maria Parda*, pela companhia do Teatro A Barraca de Lisboa, no Théâtre de la Commune Pandora, Aubervilliers (9 de Novembro de 1995).
_ *Auto da Índia*, pela companhia Os Martimores da Comunidade Portuguesa, Pontault-Combault, 4º Festival de Teatro de Portugal (4-26 de Novembro de 1995)[1180].

A ligação a Portugal continua. A presença portuguesa como uma cultura diferente prevalece através de várias ações intercomunitárias. Apesar do forte desejo de integração, sem distinção em relação à população francesa, persiste o desejo de preservar um espaço cultural não assimilável. Esta população portuguesa exilada procura autenticidade em termos de

1177António Cravo, *Subsídios para a história do teatro português em França*, Paris, Coordenação das Colectividades Portuguesas de França (CCPF), com o apoio de INATEL, 1996, p. 47.
1178As datas das duas primeiras actuações mencionadas são desconhecidas e nenhum dos arquivos consultados foi capaz de fornecer qualquer informação.
1179A trupe, que se dissolveu em Dezembro de 2016, foi uma das companhias mais prestigiadas do teatro português, sob a direcção de Luís Miguel Cintra.
1180Este festival era dirigido principalmente a um público português e o público era quase inteiramente composto por falantes de português. Por este motivo, está incluída nas outras actuações realizadas para a comunidade portuguesa. Ver António Cravo, *Subsídios para a história do teatro português em França*, *op. cit.*, p. 85.

reminiscências do seu passado. Adaptar Gil Vicente seria distorcer a cultura portuguesa. A questão étnica não tem sido um tema na imigração portuguesa, especialmente porque se assimilou rapidamente e é menos diferente das outras culturas imigrantes presentes em território francês.

O principal problema é que esta cultura portuguesa, especialmente na receção de Gil Vicente no século XX em França, exige um certo conhecimento que o público francófono não possui. Este último não tem os mesmos conhecimentos ou as mesmas perceções quando confrontada com um texto de uma época da qual geralmente sabe pouco. Os autos vicentinos têm sido levados ao conhecimento do público em geral de várias maneiras. Traduções, representações teatrais, etc., foram inicialmente destinadas a alcançar um vasto público. Devido ao baixo perfil da cultura portuguesa em França, à perceção do imigrante português e à falta de atração mediática pela sua literatura (com exceção de Camões ou Saramago e, em menor grau, Pessoa), a receção de Gil Vicente tenta estabelecer-se no interior de uma cultura em que o dramaturgo não pode simplesmente ser depositado. Gil Vicente não se enquadra na visão que caracteriza a população portuguesa aos olhos do público francês.

A Fundação Calouste Gulbenkian organizou regularmente palestras, apresentações e leituras de Gil Vicente. O ano de 1995 foi o mais rico. Os eventos foram organizados regularmente em colaboração com outros eventos culturais relacionados com o dramaturgo. Por exemplo, a Fundação Calouste Gulbenkian tornou possível reunir vários agentes de diferentes proveniências que trabalharam sobre Gil Vicente para apresentar traduções ou representações teatrais[1181]. A conferência sobre as traduções publicadas pelas Éditions Chandeigne foi também organizada pela fundação. Este evento reuniu académicos, um público de língua portuguesa, mas também um público mais vasto[1182]. A reunião destes três universos demonstrou o desejo comum destes agentes de divulgarem o teatro vicentino da melhor forma possível. Eles representam uma parte adicional da cultura portuguesa.

No entanto, o teatro de Gil Vicente teve eco na comunidade francesa, especialmente através de festivais. Seis desses eventos foram realizados e forneceram um indicador de como o teatro de Gil Vicente foi recebido por esse público mais amplo:

1181Estes eventos estão listados no apêndice *Événements de la Fondation Calouste Gulbenkian sur Gil Vicente*.
1182Conferência realizada em 27 de Fevereiro de 1997, com contribuições de Olinda Kleiman, Anne-Marie Quint e Paul Teyssier.

_ O *Festival International d'Art Dramatique*, no Théâtre-Hébertot, em Paris, ao 22 de junho de 1955, com a representação de *La Barque de l'Enfer* pela companhia Dona Maria II.

_ O *Festival International de Théâtre Universitaire à l'Exposition Internationale*, em Bruxelas em 1958, com a *Trilogie des Barques*.

_ O *Festival Théâtre des Nations*, Théâtre de Lutèce, em Paris, ao 9 de Setembro de 1962, com a representação do *Monologue du Vacher*, pela companhia do Teatro Moderno de Lisboa.

_ O *Festival Mondial du Théâtre Universitaire*, em Nancy, a 3 de Maio de 1965, com a representação do *Breve Sumário da história de Deus*, pelo Teatro dos Estudantes da Universidade.

_ O *Festival Théâtre des Nations*, em Paris, novembro de 1967, com a representação do *Auto de São Martinho*, pelo CITAC (Círculo de iniciação teatral da Academia de Coimbra) troupe[1183].

_ O *9º Festival de Teatro de Nancy*, Théâtre de la Pépinière, em 27 de Abril de 1973, com a apresentação do *Para Onde Is*, pelo Teatro da Comuna de Lisboa.

Enquanto as duas primeiras representações foram em francês, as outras foram na língua original da peça. Gil Vicente só resistiu por pouco tempo antes de voltar à sua língua original partilhada pelo público. A vantagem de representar o texto em francês é a de proporcionar ao espectador uma melhor integração no mundo representado pelo dramaturgo. Não há necessidade de ler ou ouvir a tradução ao mesmo tempo que a peça se desenrola. A imersão permite-lhe apropriar-se melhor do elemento teatral. Se manter a linguagem de Gil Vicente favorece uma reprodução mais fiel do auto, falta a substância textual e todas as nuances que ela pode trazer. É a escrita que predomina na obra do dramaturgo português. O texto fornece a principal fonte de compreensão do trabalho. A encenação não pode estar dependente de toda a inteligibilidade do auto, mas compensa certos problemas de equivalência postos pela tradução. Isto é tanto mais verdade quanto o texto vicentino não é muito explícito sobre movimentos de palco, devido à falta de didascália em alguns autos. Cabe ao encenador fornecer essas informações visuais e de áudio adicionais para completar a sua visão do trabalho. A imprensa de língua francesa só ocasionalmente se interessou por Gil Vicente. Foi este o caso durante os festivais. Nos textos publicados, é a falta de surpresas nas

1183Portugal só foi convidado três vezes para estes festivais internacionais em Paris e apresentou um auto de Gil Vicente a cada convite. A representação do *Auto de São Martinho* só está registada num cartão disponível nos arquivos da BNF. A data exata da representação durante este festival não é mencionada. Os arquivos existentes e pesquisáveis do Festival das Nações não fornecem mais detalhes.

propostas do teatro português que se destaca, não incentivando à descoberta do dramaturgo fora do festival.

Tendo em vista a forma como Gil Vicente é apresentado na França, as suas primeiras incursões noutras artes, fora da literatura, podem parecer surpreendentes no início. Antes de ser encenado ou mesmo conhecido pela edição de Hamburgo, uma forma de arte teatral de Vicente chegou a França: o género musical. A música é omnipresente na obra de Gil Vicente[1184], inspirando-se na tradição do teatro ibérico, especialmente o de Juan del Encina.

A música no teatro é uma arte que se realiza para além do rasto textual. Este empurra Gil Vicente para as sombras, e é a musicalidade do texto que é trazida à tona, sem que o autor seja alguma vez introduzido ou apresentado. A exposição de Gil Vicente nesta nova área artística não teve qualquer impacto na sua receção. Não foi capaz de tirá-lo do anonimato em que se encontrava dentro deste universo. A tradução musical posiciona-se numa nova cultura de chegada. Sem o contexto que as deveria envolver, as funções da canção procurarão agradar ao recetor pela adequação entre a musicalidade e os temas tratados. O problema que surge com os elementos musicais de Gil Vicente é a falta do contexto. É impossível saber para que eventos foram programados, ou com que propósito. As consequências são demasiado aleatórias para definir até que ponto a música de Gil Vicente foi recebida.

O teatro e a música mostraram que era possível reestruturar a obra de Gil Vicente para integrar esta construção numa nova perspectiva. Tratava-se de reescrever uma parte do teatro vicentino para dar uma leitura diferente de um fenómeno atual. Em França, foi feita outra modificação deste teatro através da literatura: a reescrita e a extração de passagens dos autos. A reescrita é aqui caracterizada pelo empréstimo do universo vicentino para o transpor para uma obra na qual o dramaturgo português é o foco da escrita. Esta reescrita cai no domínio da transficcionalidade[1185]. Neste âmbito, apenas foi realizado um trabalho: *Alice no País de Gil Vicente* por Catarina Barreira de Sousa [1186]. Escrito em português, o livro foi distribuído em França: é estudado em algumas escolas que oferecem a opção de aulas de português. O livro mergulha o leitor no universo de Gil Vicente[1187]. A história coloca o leitor na presença da

1184José Camões conclui sobre este tema: 'no elenco das peças de Gil Vicente a música ocupa um lugar de protagonista', in 'O papel da música no teatro de Gil Vicente', in *Compêndio de Gil Vicente*, *op. cit.* , p. 446.

1185Em 1996, Richard Saint-Gelais cunhou o termo transficcionalidade em *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, 2011, p. 24.

1186Catarina Barreria de Sousa, *Alice no País de Gil Vicente*, Lisboa, Livros Horizonte, 2018.

1187Este livro requer que o leitor tenha algum conhecimento. Escrito em português, é dirigido a um público de língua portuguesa. Sua inclusão no sistema escolar francês e a possibilidade de encontrá-la em grandes livrarias fazem da *Alice no País de Gil Vicente* parte deste estudo. O livro tem o mérito de oferecer uma nova perceção de Gil Vicente no contexto da sua receção em França.

personagem Alice[1188]. Este trabalho tem como objetivo prolongar na escrita a existência dos personagens da ficção vicentina. A sua vida vai para além do trabalho de Gil Vicente. A sua evolução plausível na sociedade em que se encontram permite-lhes obter uma independência na narrativa de Barreira de Sousa. As modalidades e as apostas do texto implicam diferentes fontes no imaginário que o leitor vai criar para si próprio, quando entrar neste novo universo. A interpretação do texto vicentino está ligada à forma como as personagens vão evoluir neste novo quadro narrativo. No entanto, o objetivo não é proporcionar uma chave interpretativa, mas, antes, propor um sentido possível, permitindo assim uma respiração diferente para a perceção do universo vicentino. O objetivo do livro é prestar homenagem à obra de Gil Vicente de uma forma inovadora.

→ Conclusão do capítulo

O teatro acumula formas de encriptação[1189] que estão ligadas à representação do auto ou à sua leitura. Estas encriptações estão sujeitas à interpretação da pessoa que as recebe. O excesso de significado que pode ser derivado delas não deve exceder a capacidade do público ou do leitor de compreender e reagir. Os equívocos presentes devem ser decifrados a fim de favorecer a receção do texto. Devido às especificidades do público atual, algumas das dimensões intertextuais e das modalidades linguísticas de certas personagens vicentinas escapar-lhe-á. O discurso presente no auto está sujeito às modalidades de interpretação propostas e à receção deste discurso.

No contexto das representações teatrais, os autos que utilizam o mecanismo do equívoco devem encontrar o equilíbrio certo na encenação. O equívoco não deve ser gratuito, pois isso seria prejudicial ao texto, nem deve ser excessivamente motivado, para não ser demasiado óbvio e perder o objetivo da atuação. Finalmente, o equívoco não deve ser encenado de forma demasiado complexa, de modo a não sufocar o prazer ou sobrecarregar a interpretação, correndo-se o risco de interpretar em excesso e perder o apoio de parte da audiência. Dada a mudança de audiência, em comparação com a do tempo de Gil Vicente, a receção será inevitavelmente diferente. Para facilitar esta compreensão, o equívoco vicentino

1188A personagem é uma referência à personagem de Alice em *Alice no País das Maravilhas,* de Lewis Carroll. Este é o primeiro elemento que o autor menciona no aviso do livro.

1189Podem ser vocais (rítmicos), verbais (jogos de escrita), visuais (cenários e figurinos), extratextuais (referência a outros elementos), referenciais (alusões a um contexto particular), etc.

pode ser expresso de outras formas, de modo a permitir ao espectador descobrir os diferentes níveis de sentido.

O dramaturgo faz parte da tradição medieval (autos sacramentais) e está também em desacordo com ela *(Comédia do Viúvo*, *Dom Duardos*). Esta bivalência contribui para o seu isolamento. Demasiado à frente cronologicamente em comparação com outros dramaturgos europeus que se tornariam clássicos da literatura, Gil Vicente faz no entanto parte do intercâmbio cultural que animou este continente durante a Renascença. O seu teatro é uma oportunidade de mostrar as facetas multiartísticas que ele contém e das quais é possível extrair uma parte, como foi o caso da música, o primeiro elemento de receção mais ampla de uma parte dos autos.

O declínio de Portugal foi também o da aura de Gil Vicente. Finalmente, a sua chegada a França mostra que não pode desligar-se do seu país e existir por si só. O baixo nível de interesse pela cultura portuguesa, ligado à forma como o estrangeiro é visto como Outro, mostra que Gil Vicente não é suficientemente exótico para atrair uma curiosidade suficiente. Juntamente com a perceção das comunidades portuguesas no imaginário coletivo da população, a receção de Gil Vicente teve poucas hipóteses de ir além dos acontecimentos em que foi expressa. Parece que o teatro vicentino não corresponde ao que os espectadores vão procurar neste tipo de espetáculo, sobretudo porque o Plauto português traz consigo a antiga glória de uma nação e o seu texto foi dirigido a um público específico de uma época. Os códigos deste público são diferentes dos do público de hoje. Não é um objeto suficientemente comercial para existir por si só. A única forma de Gil Vicente sobreviver a longo prazo é através da escrita de derivados. Se o seu teatro é demasiado remoto ou obscuro para o público, deve ser tornado atrativo de outras formas. Repleto de fantasia e maravilha, *Alice no País de Gil Vicente*, o primeiro romance de Catarina Barreira de Sousa, oferece uma oportunidade de descobrir o dramaturgo através das aventuras de Alice, reescrevendo a mitologia vicentina[1190].

O universo do teatro de Gil Vicente tem um reservatório que pode ser exportado para outras ferramentas literárias. Os derivados podem deixar um resultado singular, como o uso de personagens do teatro vicentino numa nova narrativa, sendo o exemplo principal o do livro de Barreira de Sousa. Este caminho foi ensaiado com diferentes graus de sucesso, como na publicação dos poemas traduzidos. Estes derivados podem levar a um novo resultado e receção, como os poemas publicados pela Pléiade. Mas o resultado também pode ser um

1190Catarina Barreira de Sousa, *Alice no País de Gil Vicente*, Lisboa, Livros Horizonte, 2018, p. 168.

disparate contextual, deixando o leitor num impasse de entendimento, como no caso das traduções de Guy Lévi-Mano.

Gil Vicente não deve ser considerado como um elemento isolado na cena literária e teatral europeia. Outros campos de investigação podem incluir o dramaturgo em novos campos de análise e reflexão. É necessário renovar a forma como ele é visto, retirando-o da posição que ocupa atualmente. No renascimento da sua forma clássica, a receção de Gil Vicente durou apenas pouco tempo e mal conseguiu durar. A fim de evitar esta perda de impulso, o viés das derivações inspiradas pelo seu mundo e pelo seu trabalho, é uma solução alternativa que pode conseguir despertar o interesse do público. Estes últimos terão então a liberdade, dependendo do grau de satisfação das suas expectativas, de ir mais além e tentar interessar-se diretamente pelas obras da fonte: os autos de Gil Vicente.

Conclusão

A análise da transferência do autor estrangeiro para uma nova cultura é realizada por meio de um duplo nível de investigação. Por um lado, é necessário compreender toda a estrutura final que fornece o resultado do sucesso ou fracasso da receção desta transferência e, por outro, é necessário traçar conjuntamente as etapas importantes da interferência do escritor estrangeiro neste novo universo, aferindo a sua relevância face às conclusões que se seguem.

A obra do autor estrangeiro não pode ser reduzida ao único objeto do livro. Os seus escritos estão ligados ao contexto em que a produção literária se desenvolve. As unidades de significado que compõem o corpo da escrita devem ser levadas em conta pelo tradutor, um novo ator idiomático na relação entre o leitor e o autor através do livro.

Ao optar por dedicar esta tese ao estudo da transferência de Gil Vicente para o mundo francófono, vários eixos foram privilegiados, a fim de definir como se realizou a receção do dramaturgo. Esta receção toma forma em vários níveis que não estão necessariamente relacionados entre si. No entanto, todos estes elementos permitem estabelecer as formas em que a chegada de Gil Vicente num novo contexto foi bem-sucedida ou mal-sucedida. O objetivo era estudar e analisar todos esses parâmetros, evitando uma enumeração detalhada. Se a maioria do trabalho se concentra na atividade do tradutor e da sua pessoa, é sobretudo porque este é o material mais facilmente acessível ao maior número de pessoas. É este critério de visibilidade que também explica o exame detalhado do trabalho académico sobre o dramaturgo. Para definir a receção de Gil Vicente, este foi o eixo escolhido para fornecer os resultados mais relevantes.

Além disso, a receção de Gil Vicente chegou a um ponto que permite agora um estudo completo. Desde o início dos estudos francófonos, parece que neste campo idiomático os estudos vicentinos estão no ponto mais baixo, favorecendo assim o estabelecimento de um balanço da receção do escritor estrangeiro. A evolução das traduções tornou possível destacar as dificuldades ligadas à retransmissão. As noções de fidelidade e intraduzibilidade demonstram que é impossível dar ao leitor francófono contemporâneo as mesmas impressões que as do público na corte portuguesa do século XVI. Estes obstáculos à compreensão abrem, no entanto, outros caminhos para a leitura dos autos.

A função do tradutor do teatro vicentino vai além do significado original do texto diante da conivência e do equívoco presentes em muitos autos, especialmente as farsas. As

estratégias de enunciação do texto traduzido estão sujeitas a interpretação. O tradutor deve compreender e expressar o discurso, para que o leitor perceba, dentro dos limites do seu conhecimento, as questões dentro e fora do livro de origem. As expectativas de compreensão do público são moldadas por um leitor típico que o tradutor tem o cuidado de orientar, se ele ou ela usarem o paratexto. A tradução e interpretação são inseparáveis do contexto de produção e do conhecimento prévio de Gil Vicente. A tradução ideal não existe. As competências do tradutor vicentino permitem-lhe adaptar-se ao público a que se destina o seu trabalho. Este último será, assim, capaz de interpretar o teatro do dramaturgo português.

O tradutor vicentino é visto como um criador de novas relações internacionais, como um mediador de autores de uma literatura universal, como um salvador de línguas e tradições culturais e como um divulgador do conhecimento. Torna visível um autor que é quase desconhecido no mundo francófono. O conjunto de traduções de Gil Vicente permite oferecer uma nova textualidade coerente que propõe uma representação quase sintética do seu teatro. O tradutor aceita as perdas relacionadas com a mudança idiomática. Dependendo das edições que publicam as traduções, é mesmo possível restaurar o enquadramento do auto, de modo a proporcionar uma experiência em que o leitor tem à sua disposição as chaves para decifrar o texto. As edições Chandeigne são as que deram mais ênfase ao autor e à forma de entender esta forma de teatro. O conjunto dos autos traduzidos permite-nos conhecer as farsas, comédias, tragicomédias e autos sacramentais do autor. Além disso, as traduções tendem para o objetivo de que a coerência do texto-fonte corresponda à do texto-alvo, permitindo assim a transmissão de uma nova parte da cultura portuguesa. A obra literária é o produto tanto de uma cultura como obra de um indivíduo. Tem um valor representativo da sua cultura de origem.

A figura do tradutor vicentino não é invisível para ninguém interessado neste dramaturgo. Na maioria das vezes, ele trabalhou e publicou trabalhos sobre o Plauto Português. O espaço de inserção destas obras, de acordo com o seu período de publicação, permite-nos visualizar a evolução e as formas de pensar sobre o texto de Gil Vicente. Paul Teyssier e I. S. Révah são os dois primeiros instigadores principais dos estudos vicentinos em francês. Os seus avanços epistemológicos e hermenêuticos tornaram possível uma melhor compreensão da leitura dos autos. Com Olinda Kleiman e Maria José Palla, suas sucessoras, continuaram a estabelecer-se novos marcos na compreensão e caraterização do teatro de Gil Vicente. Todo o *corpus* dos autos teve que ser delimitado para melhor corresponder ao tema

de estudo. Embora seja essencial mencionar as obras portuguesas, o objetivo era enquadrar a produção vicentina em francês, independentemente do local de produção. Foi então necessário resolver o problema das publicações portuguesas dos vicentistas franceses. A fim de não amputar parte da sua produção e permitir uma melhor compreensão da sua perceção, foram integrados na reflexão proposta. Esta escolha é também explicada pela dedução de que os leitores dos estudos vicentinos têm uma grande maioria de conhecimentos da língua portuguesa. Além disso, para trabalhar em toda a transferência do teatro de Gil Vicente e sua receção no mundo francófono, foi necessário levar em consideração as publicações noutras línguas editadas e produzidas nesta área.

Quando as obras estudadas são comparadas com as biografias do dramaturgo, torna-se claro que a perceção do dramaturgo português está a evoluir e a afastar-se dos mitos e elementos fantasiosos que lhe foram atribuídos nas primeiras biografias enciclopédicas. No entanto, o texto teatral do autor ainda não revelou todas as suas chaves para o decifrar, e surgem diferenças de opinião, como na interpretação do protagonista *de Pranto de Maria Parda*, diferente nos estudos de Olinda Kleiman e de Maria José Palla. Estes resultados estão ligados à subjetividade do investigador. O erro na interpretação é necessário para não prejudicar o objetivo do discurso e permite-nos destacar o que o teatro de Gil Vicente ainda levanta como questões, assim como a posição que ocupa na literatura. A cultura de língua portuguesa e espanhola apropriam-se justamente deste trabalho de nacionalidade portuguesa.

Gil Vicente poderia ser considerado o primeiro autor resolutamente ibérico. Na realidade, o seu texto também se inspira fora das fronteiras da península. Ele pode legitimamente afirmar ter uma cultura europeia, quando vemos as influências estrangeiras, especialmente francesas e latinas, que integram o seu teatro. A personagem do teatro vicentino pode ser comparada a um tipo que se encontra em todo o teatro europeu.

O caráter multidisciplinar dos novos estudos vicentinos demonstra que o autor não está tão isolado como a sua obra e o seu lugar na literatura portuguesa poderiam sugerir. No entanto, se ele não foi colocado em França ao mesmo nível de outros dramaturgos estrangeiros, é porque a cultura portuguesa não tem um grande impacto no mundo francófono. As razões para isto são tanto históricas como sociais, e podem ser vistas na ausência regular deste país em muitos estudos. Além disso, na época dos primeiros estudos de vicentistas de língua francesa, as primeiras ondas maciças de imigração portuguesa chegaram à França e moldaram a perceção e os estereótipos que definiriam os recém-chegados.

A receção de Gil Vicente está ligada à visão do país ao qual ele está ligado. A sua exposição é baixa, limitando assim as possibilidades de tirar o autor de seu anonimato para o público em geral. No entanto, os modos e os meios de exposição têm-se diversificado. O teatro tem destacado o dramaturgo, quer em espetáculos principalmente para a comunidade portuguesa, quer em festivais internacionais de teatro. Alguns eventos, principalmente os organizados graças à Fundação Calouste Gulbenkian, reuniram representação teatral e traduções, para oferecer uma atuação o mais próxima possível do espírito de Gil Vicente. A peça teatral oferece novas oportunidades de compreensão e torna possível destacar o que a leitura não pode revelar.

As apresentações teatrais dos autos, especialmente em festivais, permitem que os autos de Gil Vicente sejam apresentados a um público diferente daquele para o qual o auto foi originalmente destinado. Algumas das apresentações ainda estão em conformidade com os métodos expositivos da época, reduzindo as barreiras culturais entre o texto e o seu público. No entanto, a lacuna histórica com o auto muda a sua receção. O teatro proporciona uma nova forma de perceber Gil Vicente. O dramaturgo permanece inextricavelmente ligado à época de produção da sua obra e à antiga glória da nação portuguesa.

O teatro vicentino recorre a muitas artes diferentes, e é lógico que seja dividido noutros campos, como a música e a poesia, assim como em campos de estudo especializados. Os escritos do dramaturgo são segmentados, retirados dos seus contextos e reposicionados em novas perspetivas. Estas mudanças, com efeitos positivos ou negativos, proporcionam, no entanto, uma visibilidade adicional para Gil Vicente. No caso do reposicionamento poético do texto, este é desnaturalizado e assimilado na nova cultura desejada pelo tradutor poético. O leitor ficará privado de informações e só terá acesso a uma forma tendenciosa do teatro de Gil Vicente. No entanto, é possível conciliar este tipo de deriva literária com os dados contextuais. É isto que Catarina Barreira de Sousa consegue em *Alice no País de Gil Vicente*. Ao optar pela transficção, ela adapta o autor a um novo público, ao mesmo tempo que se reapropria dos clássicos da literatura vicentina e amplia o seu universo. Esta forma de reescrita permite pensar, interpretar e compreender o teatro vicentino através de um novo género. Aqui a transfiguração também implica uma reconstrução histórica e destaca o papel existencial da memória. A contextualização da obra de Gil Vicente acontece neste universo oscilante entre o fantástico e o maravilhoso e permite-nos integrar uma nova ligação na forma de pensar e de oferecer Gil Vicente ao leitor moderno.

Em tudo o que tem sido publicado sobre Gil Vicente, é o leitor/espectador que é um fio condutor constante nesta tese. Ele é o primeiro leitor, no caso do tradutor ou do vicentista, ou o destinatário final, nos outros casos, de todas as produções vicentinas que entram no espaço francófono. É ele quem validará ou não a receção do elemento proposto e determinará como os padrões de receção do autor estrangeiro se articulam ao seu redor. A forma como ele é levado a ler ou a ver as obras do vicentino determinará o seu julgamento.

No final, Gil Vicente adquiriu uma legitimidade em França que lhe permite existir por si próprio, quando tomado como um todo, e expandir-se para novas áreas. As traduções teatrais permitem-nos compreender as questões fundamentais dos princípios de escrita do dramaturgo e interagir com o público. Se a perda é inevitável, principalmente devido à transferência de significados e à falta de referências contextuais, o recetor consegue perceber as especificidades dos autos vicentinos. Através da sua postura e conhecimento prévio, o tradutor consegue transmitir uma visão bastante completa das obras de Gil Vicente. No entanto, as obras e a multiplicidade de meios de comunicação que lidam com este autor não conseguiram tirar o Plauto português do anonimato junto do público em geral, apesar das contribuições da comunidade portuguesa e de outras formas de representação e publicação. O autor permanece na sua maioria ligado à história e cultura portuguesas e só existe por si próprio em raras circunstâncias. Este não é o caso nas esferas académicas ou públicas especializadas. O trabalho académico permitiu novos avanços no teatro vicentino e no seu ambiente, tanto em termos de estudo da linguagem e do equívoco, como em termos de tudo o que está visualmente relacionado com as representações. Só o leitor que se aventurar nos vários lugares onde Gil Vicente esteve presente poderá ter uma ideia do alcance do seu teatro. Esta perceção do autor é facilitada por um conhecimento da língua portuguesa. A entrada de Gil Vicente no mundo francófono torna possível enriquecer a parte da literatura lusitana, especialmente o teatro, no nosso conhecimento coletivo.

A passagem pela reescrita ou transferência parece ser um modo relevante, a fim de trazer um público mais amplo para conhecer este autor. Proporciona outras formas de pensar sobre Gil Vicente e o seu mundo, permitindo um procedimento que favorece a sobrevivência do dramaturgo. Teria sido interessante verificar se existem outras produções deste tipo e compará-las umas com as outras. Além disso, o aspeto universal do teatro de Gil Vicente deixa espaço para estudos que infelizmente não puderam ser tratados nesta tese. Este trabalho poderia ter comparado a receção francesa de Gil Vicente com a de outras nações,

especialmente Inglaterra e Itália. Para começar, é de notar que o primeiro vestígio escrito da receção europeia de Gil Vicente começa já em 1531, com a ctuação em Bruxelas do agora perdido auto *Jubileu de Amores*[1191]. Alguns autores e escritos portugueses também não foram levados em conta em todo este trabalho, a fim de manter o fio condutor. No entanto, poderiam ter sido importantes para marcar os avanços que tiveram lugar nos estudos vicentinos.

Embora os estudos centrados exclusivamente em Gil Vicente estejam em franca queda na França, o autor pode ser encontrado em obras multidisciplinares ou em estudos de literatura comparada. O dramaturgo é um dos atores fortes que simbolizam o fim da Idade Média e a abertura ao Humanismo e à Renascença. Também é possível incluí-lo noutras reflexões, a fim de aumentar a sua influência dentro do mundo académico, onde tem um lugar legítimo. Por tudo o que engloba Gil Vicente e o seu teatro, este dramaturgo deevrá ainda permanecer a um nível bastante confidencial em relação ao público em geral. É nos círculos académicos que ele pode apoiar-se e crescer, antes de possivelmente conseguir uma melhor receção do que no passado. Como mostra a história dos escritos vicentinos desde 1562 até aos nossos dias, as singularidades históricas da sua obra significam que o conhecimento de Gil Vicente flutua ao longo dos séculos, mas que as pessoas serão sempre atraídas pelo seu teatro:

> É tão gloriosa cousa, altíssimo rei et senhor nosso, a fama daqueles que a têm e a tiveram, que a toda pessoa geralmente faz desejo de a acrescentar e ressucitar suas obras: e assim o fazem muitos, uns com contarem em prática suas cousas, outros com escreverem suas obras, outros trabalharem que venham à notícia de todos com as imprimirem[1192].

1191Muitos vicentistas já lidaram com este episódio histórico. Carolina Michaëlis de Vasconcellos, por exemplo, trata dele em detalhe em *Notas Vicentinas, Preliminares de uma Edição Crítica das Obras de Gil Vicente; Gil Vicente em Bruxelas, Ou o Jubileu de Amor*, vol. 1 Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 1912. No entanto, o ângulo de receção sob um trabalho multidisciplinar parece ainda não ter sido realizado.

1192Luís Vicente, « Prólogo dirigido ao muito alto e poderoso Rei nosso Senhor, dom Sebastião, o primeiro do nome, pour Luís Vicente », *Gil Vicente. Copilaçam de todalas obras*, vol. 1, Lisboa, Biblioteca de Autores Portugueses, 1983, p. 11.