



Construction de l'espace scénique et représentation de l'espace social chez Gil Vicente

Saulo Neiva

► To cite this version:

Saulo Neiva. Construction de l'espace scénique et représentation de l'espace social chez Gil Vicente. Marie Viallon-Schöneveld (UMR CNRS-5037, Institut Claude Longeon). Construire l'espace au XVIe siècle, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008, p. 95-102, pp.95-102, 2008. <halshs-00777242>

HAL Id: halshs-00777242

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00777242>

Submitted on 17 Jan 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Construction de l'espace scénique et représentation de l'espace social chez Gil Vicente

Saulo Neiva

Université Blaise-Pascal (Clermont II)
Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique (CELIS EA1002)

In Marie Viallon-Schöneveld [sous la dir.], *Construire l'espace au XVIe siècle* (UMR CNRS-5037, Institut Claude Longeon),
Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008, p. 95-102.

Cet article a pour but d'indiquer quelques pistes de réflexion sur les rapports entre la représentation de l'espace social et la construction de l'espace scénique dans le théâtre du dramaturge portugais Gil Vicente (1465 ?-1536 ?). Nous n'avons cependant pas la prétention d'analyser de manière exhaustive une problématique tellement vaste : nous nous contenterons d'évoquer quelques exemples pour illustrer nos propos et d'analyser plus précisément le cas d'une de ses pièces, intitulée *La Plainte de Maria la Noiraude* (*Pranto de Maria Parda*)¹, composée vraisemblablement en 1522. Ce texte se prête aisément à ce genre d'exercice car il nous donne un excellent aperçu de la manière dont Gil Vicente parvient à la fois à tirer parti des contraintes spatiales liées aux conditions initiales de représentation de ses pièces et à puiser dans la tradition théâtrale médiévale afin d'évoquer les caractéristiques de l'espace social de son époque, construisant un espace scénique susceptible de mettre en avant les aspirations et les contradictions de ses contemporains.

La Plainte de Maria la Noiraude, qui constitue une parodie des plaintes médiévales de la Vierge Marie (genre théâtral où la mère du Christ pleure la mort de son fils), met en scène Maria Parda, qui est une femme du peuple, « noiraude », ivrognesse invétérée et assoiffée. Dans les rues de Lisbonne, elle se lamente de la hausse du prix du vin, pleurant la pénurie de ce précieux liquide (v. 1-117) ; ensuite elle supplie les commerçants de lui faire crédit, sans succès (v. 118-234) puis, condamnée à « mourir de soif », énonce son testament (v. 235-368). Compte tenu de notre perspective d'analyse,

ce sont notamment la première et la dernière parties de cette pièce qui nous intéressent : celle où la protagoniste erre dans les rues de Lisbonne, dont elle égrène les noms, brochant une véritable « carte de l'ivrogne déçu » ; et celle où elle annonce son testament, passant en revue des lieux vinicoles célèbres du Portugal de l'époque, afin de dresser une sorte de « cartographie sentimentale de l'ivrogne ».

Avant de parler plus précisément de cette pièce, cependant, évoquons en quelques traits l'œuvre de Gil Vicente, auteur qui est souvent considéré comme le fondateur du théâtre littéraire portugais et dont l'importance pour la culture de ce pays est fondamentale. Il était chargé d'organiser les fêtes royales à la cour du roi du Portugal au début du XVI^e siècle, où il a fait représenter une quarantaine de pièces de genres variés : nous y trouvons des textes d'inspiration religieuse ou profane, écrits en portugais, en castillan, ou dans ces deux langues.

La première de ses pièces, *Auto da Visitação (Monólogo do Vaqueiro)*, est mise en scène en 1502 et la dernière, *Floresta de Enganos*, en 1536. Autrement dit, elles sont représentées sous les règnes de Dom Manuel (1495-1521) et de Jean III (1521-1557), ce qui est particulièrement significatif, pour deux grandes raisons :

1. Tout d'abord, à cette époque le Portugal constitue le plus grand empire commercial et maritime d'Europe. Cela a de l'importance car, d'une part, c'est dans la cour de ce royaume prospère que Gil Vicente évolue, mettant en scène ses pièces, dans le cadre des fêtes royales qu'il organise. D'autre part, tout en s'adressant à cette cour, il évoque, dans un bon nombre de ses pièces, sur un ton satirique, les aspirations et les contradictions des différentes couches de la société portugaise contemporaine. Par ce biais, il se fait plus ou moins directement l'écho des grandes transformations politiques, économiques et sociales que la nation portugaise connaît alors et l'espace théâtral est ainsi clairement doté d'une fonction de caisse de résonance de la société contemporaine.
2. En second lieu, ce théâtre, qui n'abdique jamais d'une verve libre, est fort caractéristique de la culture portugaise du tout début du XVI^e siècle, qui ne se voit

¹ Ed. consultée : *La plainte de Maria la Noiraude (Pranto de Maria Parda)*, éd. critique, introduction, traduction française et notes de Paul Teyssier, Paris, Chandeigne, 1995.

pas encore soumise à la toute-puissance de l'autorité inquisitoriale. A ce propos, l'année de 1536 est une date très emblématique : c'est alors que la dernière des pièces de Gil Vicente est représentée et que le tribunal du Saint-Office s'implante au Portugal. Soulignons également que, par la suite, l'Inquisition s'intéresse de près à l'œuvre de cet auteur et que, dès 1551, plusieurs de ses pièces sont expurgées ou carrément interdites par l'Index.

L'importance de son œuvre dans le théâtre de l'époque tient essentiellement à une sorte de dualité qui la caractérise : elle a en quelque sorte « renouvelé » le théâtre portugais, tout en restant très attachée à une tradition culturelle populaire, de racine médiévale. C'est pourquoi le critique de théâtre Luiz Francisco Rebello dit de Gil Vicente que, dans le théâtre portugais, il fut, à la fois, le dernier auteur médiéval et le premier auteur moderne². Cette dualité se fait également ressentir dans ses choix relevant de la construction de l'espace scénique.

Rappelons également combien l'œuvre de Gil Vicente est profondément marquée par la responsabilité, qui était la sienne, de coordonner les fêtes royales, ce qui se manifeste dans la forme et dans le contenu de ses pièces. Ainsi, celles-ci ont été composées afin d'être mises en scène à la cour, dans le cadre de différentes commémorations, en tenant compte des dates du calendrier liturgique et du calendrier de la vie courtoise. La première de ses pièces, *Auto da Visitação*, a été représentée dans la chambre de la reine D. Maria, à l'occasion de la naissance de son fils, le prince Jean, futur roi Jean III. De même, les autres pièces de Gil Vicente ont été conçues pour être représentées dans des chapelles, des monastères, les salons d'un palais, en somme, des lieux qui, contrairement aux théâtres de nos jours, n'ont pas été aménagés pour servir exclusivement de scène et où, vraisemblablement, les acteurs étaient placés à la hauteur des spectateurs. Ainsi, c'est une tout autre conception de l'espace théâtral qui se dessine, ce qui se fait ressentir dans la représentation de l'espace social et dans la construction de l'espace scénique.

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. À titre d'exemple, *Auto da Índia* (1509), une autre pièce de Gil

Vicente qui se focalise également sur une femme du peuple, Constança est une épouse qui profite du départ de son mari en Inde pour le trahir, en « jonglant » entre deux amants, un Portugais et un Castillan ; au retour de son époux, elle affirme hypocritement que celui-ci lui a beaucoup manqué. Tout au long de cette farce, le regard du spectateur se concentre sur la chambre de Constança, lieu que la protagoniste ne quitte jamais. Mais, de façon subtile, l'espace scénique est également construit par les allusions au port, d'où son mari part en Inde et par où il retourne à Lisbonne ; de même, l'enjeu scénique qui est associé à ce lieu clos et restreint (la chambre de Constança) est souligné par la célèbre scène où l'un des amants de la protagoniste l'appelle par la fenêtre, tandis l'autre est en train de s'enfuir par la porte. À la différence de ce texte, certaines pièces de Gil Vicente exigent des décors simultanés et riches, ainsi qu'une mise en scène plutôt recherchée : c'est le cas de *Dom Duardos*, ou d'*Auto da Lusitânia*. D'autres, comme *Romagem d'Agravados* (1533) ont été composées pour être représentés sans que l'on ait à faire appel à des moyens très complexes : pendant le déroulement de ce pèlerinage des mécontents, sept couples de personnages qui se considèrent lésés se succèdent sur scène et se lamentent sur leur condition, défilant devant Frei Paço, religieux qui représente le monde de la Cour.

Examinons à présent de quelle manière se construit l'espace scénique dans la pièce *La Plainte de Maria la Noiraude*³. Le titre intégral de ce texte annonce clairement une intention de représenter l'espace urbain de Lisbonne, dans la perspective burlesque de la protagoniste :

PLAINTE DE MARIA LA NOIRAUDE QUI VOYAIT
DANS LES RUES DE LISBONNE BIEN PEU DE
BRANCHES AUX PORTES DES TAVERNES, & QUE
LE VIN ETAIT FORT CHER, & ELLE NE POUVAIT
S'EN PASSER.

² *História do teatro*, Lisbonne, Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1991, p. 25.

³ Nous avons utilisé l'édition bilingue de cette pièce, réalisée par Paul Teyssier (*op. cit.*), dont nous avons néanmoins modifié légèrement la traduction. Soulignons que Paul Teyssier a également publié la traduction de trois pièces « castillanes » de cet auteur portugais : « Auto de la Sibille Cassandre », « Auto de la Barque du Paradis », « Tragi-comédie de D. Duardos » (in Robert Marrast [sous la dir.], *Le théâtre espagnol au XVIe siècle*, trad. Paul Teyssier. Paris, Gallimard, 1983, coll. « Pléiade »).

L'absence de branches sur la façade des tavernes indique que celles-ci ne servent plus de vin, carence qui est à l'origine de tout l'affolement de la protagoniste. Ainsi, le monologue initial de la pièce est ponctué par une suite d'imprécations, que Maria la Noiraude lance – non pas au Créateur ni au Christ, comme c'est le cas de la Vierge Marie dans les plaintes médiévales – mais, de manière toute prosaïque, à des rues et à des quartiers d'une Lisbonne populaire, lieux qui dans le passé ont servi de décor à ses « beuveries » :

Oh Rue de São Gião, te voilà
Dépouillée de la même façon
Que les autels dans le carême
Ou que les mauves en été.
[...]
Oh toi, ruelle tapageuse
Et sombre de Mata-Porcos,
Comme je plains ton infortune !
Pas un rameau d'un bout à l'autre !
[...]
Affreux spectacle que de voir,
Dans la vieille rue des Bouchers
Tant de sardine sur le gril,
Mais pas moyen de boire un coup ?
Et maintenant que les barricades
Sont toutes droites, les pauvrettes,
Et nettoyées jusqu'à la lie,
Tout s'est calmé d'un coup de trique :
Plus moyen d'augmenter la dose !

Oh rue des Forgerons, tes portes
Étaient jadis arbres de mai,
Mais de sanglots te voilà pleine
À cause de tes flacons vides !
[...]

Oh tavernes de la Ribeira
Personne ne reverra plus
vos moustiques, l'été prochain.
Vous serez terre sablonneuse.
Que ferai-je pauvre de moi ?
[...]

Cette suite d'imprécations aux rues de Lisbonne est soutenue par la récurrence d'une interjection, comme dans les plaintes médiévales (Oh Rue de São Gião [...] Oh toi ruelle tapageuse [...] Oh rue des Forgerons [...] Oh tavernes de la Ribeira [...]). De

même, ces imprécations se fondent sur une série de jeux de mots autour de quasiment chaque toponyme mentionné. Souvent difficilement traduisibles, ces calembours se fondent partiellement sur la connotation socioculturelle associée à ces lieux par le spectateur de l'époque - et une telle succession d'allusions à des lieux connus du public met en exergue l'étonnement de la protagoniste face à la pénurie de vin dont elle est à la fois témoin et victime. Ainsi :

- Les façades de la rue de São Gião (rue de saint-Julien), nom qui évoque un univers religieux, et qui sont à présent dépourvues de rameaux, sont comparées à des autels à l'époque du carême, v. 19-22 ;
- Dans la *rua das Carnicerias Velhas* (rue des Bouchers), paradoxalement, nous ne trouvons plus que des sardines, v. 37-39 ;
- Les tavernes du quartier de *Ribeira* (en français, « rive, rivage ») risquent de devenir terre sablonneuse, c'est-à-dire, un lieu désertique, dévasté, v. 64-67 ;
- De même, dans la *rua da Mouraria* (rue des Maures, des Musulmans), l'absence de boissons alcoolisées impose désormais aux Chrétiens un principe d'abstinence qui ne s'adresse traditionnellement qu'aux Musulmans, v. 100-108.

De même, grâce à ces imprécations, la protagoniste compose un affreux état des lieux de la Lisbonne populaire de 1522. À ce propos, plusieurs spécialistes de l'auteur ont déjà souligné qu'au long de l'année fatidique de 1522 la population portugaise portait le deuil pour le décès du roi Dom Manuel et, de surcroît, vivait une sombre période de sécheresse et de famine, dont les effets néfastes n'ont manifestement pas été palliés par les richesses obtenues grâce aux conquêtes maritimes⁴. Maria Parda quant à elle sillonne les rues de Lisbonne, espace qui prend des allures de « pays dévasté » (Jr 12, 11).

Au fur et à mesure que son parcours se déroule, le spectateur plonge dans l'atmosphère grotesque d'un monde ravagé et risible à la fois. Une telle ambivalence, caractéristique d'ailleurs de la dimension burlesque de la pièce, est particulièrement mise en évidence grâce à un passage savoureux où Maria Parda, après avoir comparé

⁴ Voir, par exemple, Luciana Stegagno Picchio, « Introduzione », *Il Pranto de Maria Parda di Gil Vicente*, Naples, Istituto Universitario Orientali, 1963, p. 18-19 ; Paul

son « supplice » aux souffrances du Christ au long du chemin de Croix, fait appel à un langage obscène pour exprimer à la fois son désarroi face au « calvaire » du présent et son regret à l'égard d'un joyeux passé d'abondance :

Ah, malheureuse rue des Fours,
Qu'est donc devenue ta verdure ?
Te voilà chemin du Calvaire
Pour la Passion des robinets.
Quand je te parcours, oh ma rue,
Chacun des pets que je lâche
Est un soupir de nostalgie
C'est pour cette ventosité
Que je fus faite à ma naissance.
(v. 82-90)

Tous ces éléments impriment davantage de théâtralité à la première partie de la pièce, en ce qu'ils permettent de rompre avec le caractère statique du monologue et dotent la scène d'un décor verbal riche de sens, surtout pour le contemporain de Gil Vicente. Aucune didascalie n'oriente la mise en scène par rapport à l'interprétation de ce passage mais, pour en explorer toute l'expressivité, le jeu de l'acteur peut ici faire la part belle aux déplacements et aux grands gestes. L'interprète peut ainsi faire appel aux éléments constitutifs de l'espace ludique ou gestuel, remplissant et dilatant l'espace scénique de par sa présence, dans le but de signaler le caractère d'errance⁵ qui marque le périple de Maria la Noiraude.

Penchons-nous maintenant sur le testament qui figure dans la dernière partie de cette pièce, qui imite le style solennel caractéristique d'un testament, y compris par l'usage d'un vocabulaire « notarial », caractéristique du genre de texte parodié :

Je confie mon âme à Noé :
Qu'il soit mon seul intercesseur.
Pour mon corps, ils l'enterreront
Sans jamais s'arrêter de boire.
Et je laisse pour héritière
Ainsi que pour testamentaire
Lianor Mendes d'Arruda,
Qui pour boire a bien eu raison

Teyssier, *Gil Vicente — o autor e a obra*, trad. Álvaro Salema, Lisbonne, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982 (coll. « Biblioteca Breve »), p. 170.

⁵ José Augusto Cardoso Bernardes, *Revisões de Gil Vicente*, Coimbra, Angelus Novus, 2003, p. 41 ; de cet auteur voir également *Sátira e lirismo no teatro de Gil Vicente*, Lisbonne, Imprensa Nacional, 2006.

De vendre jusqu'à son tamis.

Item j'ordonne que l'on prenne
Comme cierges des ceps de vigne,
Et qu'on cherche pour m'encenser
Une vieille outre qui jadis
A contenu du malvoisie.
Peu m'importe qu'elle soit vide,
Puisque je suis vide moi-même.
Et puisse la soif dont je meurs
S'emparer de tout le clergé !
(v. 244-261)

Comme dans un testament traditionnel, celui-ci rassemble des dispositions de deux genres : celles qui concernent le corps et l'âme de Maria Parda et celles qui concernent son legs. Ainsi d'une part Maria Parda indique le choix de son intercesseur, donne des consignes précises portant sur l'organisation de ses funérailles, dont elle souhaite qu'elles soient très somptueuses – de sa veillée jusqu'à son enterrement, en passant les pèlerinages et les messes qui doivent être organisées en sa mémoire ; d'autre part, elle indique le choix de sa légataire (une pauvre ivrognesse comme elle) et, parmi ces dispositions, elle donne des consignes concernant la construction d'un hôpital « très spacieux » (v. 342-339) pour accueillir les personnes venant des lieux célèbres par leur production vinicole :

Item j'ordonne qu'on construise
Un hôpital très spacieux.
Ceux qui viendront de Madrigal
Auront ainsi où s'abriter.
Ceux qui viendront d'Alcobaça
Auront un endroit où coucher.
Ceux qui viendront de Leiria
Auront là pain, vin et chandelle,
Avec lit, le tout gratis.

Ceux d'Obidos et Santarém
Qui demanderont à coucher
Seront rossés, pour les punir
De faire d'aussi mauvais vins.
Ceux d'Entre Douro et Minho
Ne recevront ni pain ni vin.
Mais tous ceux de Ribadavia
Entreront, pour l'amour de moi,
Comme s'ils étaient des voisins.

À l'instar de la première partie de la pièce, nous avons ici affaire à une énumération de toponymes qui ont une connotation précise pour le public de l'époque. Cela dit, si dans le monologue initial il est question de montrer combien la protagoniste déplore les calamités qui ont transformé des lieux qui lui étaient chers, dans le testament final, il s'agit plutôt de juger les hommes et les femmes en fonction de la qualité du vin produit dans leur région d'origine.

En ce sens, dans ce testament, les consignes relatives à la perpétuation de la mémoire de Maria Parda ainsi qu'au partage de son legs sont disposées autour d'un but précis : celui d'exalter les amis du bon vin ou de sanctionner ceux qui le négligent. Cette « cartographie sentimentale de l'ivrogne » est fort amusante pour le spectateur, qui rit en même temps du décalage entre l'état de pauvreté de l'ivrognesse et l'aspect majestueux de son dernier vœu.

La construction de l'espace dans *La Plainte de Maria la Noiraude* se fonde sur deux pôles : d'un côté l'expression burlesque du désespoir d'une ivrognesse, de l'autre, la projection de ses désirs à travers la formulation d'un testament qui partage des biens que la testatrice ne possède pas. Pour le spectateur de notre époque, cette pièce conserve une fraîcheur incontestable, ce qui bien entendu découle de la liberté de ton avec laquelle cette ivrognesse mal embouchée, têtue et captivante, lance quelques répliques mémorables afin d'attirer l'attention sur son désarroi et d'esquisser les contours son propre univers, en redessinant à son image toute une ville et tout un pays.

Il s'agit d'un texte très représentatif, à sa manière, de toute l'ambivalence de l'œuvre de Gil Vicente, qui puise dans la tradition médiévale, dont il emprunte des procédés, qu'il développe (par exemple le recours à la parodie de la plainte de la Vierge Marie) afin d'évoquer des questions qui concernent ses contemporains – tout en tenant compte des contraintes liées aux spécificités de l'espace théâtral (plus précisément, les conditions initiales de représentation de ses pièces à la Cour). Enfin, par l'attribution d'une place d'importance 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.