

Gil Vicente, *O pranto de Maria Parda* (Lisbonne, 1522): réflexion sur le texte

BERNARD DARBORD

UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE – UR ÉTUDES ROMANES / CRIIA
bdarbord@parisnanterre.fr

1. Cette courte pièce est un *auto*. Elle a été éditée, traduite et commentée par Paul Teyssier en 1995, sous le titre : *La Plainte de Maria la Noiraude*. Son argument est simple : La Lisbonne de 1522 est parcourue par une vieille ivrogne en quête de ses chopines (ou *canadas*). La pièce se compose de 368 heptasyllabes, disposés en strophes inaccoutumées de 9 vers (*novenas*). La plainte (*pranto*) proprement dite occupe les 117 premiers vers. Maria Parda s'adresse ensuite à six tenanciers de buvettes (vv. 118-234). Rejetée de tous, elle rédige alors son testament (vv. 235-368). Mon commentaire s'appuie sur l'analyse de Paul Teyssier et a pour but d'exposer certains traits de la représentation théâtrale et de son langage.
2. Gil Vicente était responsable des fêtes à la cour de Lisbonne. En 1522, les temps étaient difficiles pour le peuple portugais et la famine régnait dans la capitale. On pleurait la mort en 1521 du roi D. Manuel et le règne de D. João III commençait fort mal. Il fallait que le théâtre donnât de ces temps une image inversée afin que le peuple rît de son malheur et en oubliât l'amertume grâce à la représentation d'un « monde à l'envers », bien évoqué par Paul Teyssier au travers des concepts de Mickael Bakhtine (Teyssier 1995 ; 9). La soif de la vieille femme figure de façon burlesque la faim dont souffre le peuple. On ajoutera que la scène se place à l'entrée de l'hiver, en période de l'Avent, moment de jeûne et de pénitence, bien éloigné des beuveries souhaitées par la vieille : dans les rues, on ne trouve que de la sardine grillée (v. 39), de la raie ou des anguilles. Il ne s'agit pas du Carême qui précède Pâques, mais de l'Avent qui annonce Noël. C'est la tenancière biscailienne qui le dit : c'est un moment d'abstinence où la raie est au menu : « agora tem vez a guarda / e a raia no Avento » (vv. 134-135).
3. Pour Paul Teyssier, *O pranto de Maria Parda* est une farce où la soif (a sede, v. 101, a segura v. 13, a sequia, v. 237) d'une vieille ivrogne rappelle la disette du peuple, sur une scène où tout est fait pour rappeler le cadre

familier¹. Lisbonne y est représentée par trois quartiers emblématiques : l'*Alfama*, sur la colline, la *Ribeira*, le long du Tage et la *Baixa*. Les bas quartiers de Lisbonne diffèrent bien sûr de la géométrie urbaine d'aujourd'hui, redessinée par le Marquis de Pombal, après le tremblement de terre de 1755.

CRITIQUE TEXTUELLE

4. L'édition de Paul Teyssier s'appuie sur l'édition des œuvres complètes de Gil Vicente établie par Luís Vicente, fils de l'auteur, en 1562. L'édition de 1522, issue de la collection Palha (aujourd'hui à Harvard), a été également prise en compte. Les deux éditions apparaissent en annexe, sous forme facsimilée, dans l'ouvrage de Paul Teyssier qui ainsi peut servir à de solides travaux de critique textuelle. L'établissement du texte est décrit entre les pages 67 et 71 (Teyssier ; 1995).

LA QUESTION DE LA MÉTRIQUE

5. Paul Teyssier a justifié sa volonté de traduire par des octosyllabes non rimés les strophes de neuf vers faites d'heptasyllabes aux rimes consonantes (*redondilha* suivie d'une quintilla : *abbacddc*). Souvenons-nous que ce que la tradition métrique portugaise nomme un « heptasyllabe » est appelé « octosyllabe » dans la tradition espagnole : « E diz um exemplo dioso... (v. 167) » est formé de huit syllabes, la septième étant la dernière syllabe accentuée. C'est exactement ce qu'on nomme un octosyllabe en métrique espagnole. Teyssier traduit : « Et comme dit le vieux proverbe... ».
6. Cette strophe de neuf syllabes (ou *novena*) n'est pas très courante. Elle est complexe et peu décrite. Nous nous référons, pour la caractériser, à la pertinente description de José Domínguez Caparrós (2014 ; 204) qui est illustrée par une composition de Cristóbal de Castillejo, dramaturge castillan, parfait contemporain de Gil Vicente, moquant l'ivrognerie d'un biscaïen : on le voit, on s'échangeait à l'époque les mêmes stéréotypes :

1 Les éditions Chandeigne (Paris) ont fait éditer sept pièces de Gil Vicente. Nous nous servons ici de *La Plainte de Marie la Noiraude (Pranto de Maria Parda)*, 1995. Le volume contient la reproduction facsimilée des deux premières éditions de la pièce (1522 et 1562). Plus tard chez le même éditeur ont paru les éditions bilingues suivantes : *Triunfo do Inverno e do Verão* (édités et traduits par Paul Teyssier), *Auto da Alma et Auto da Feira* (édités par Anne-Marie Quint), la *Farsa dos almocreves* (édités par Olinda Kleiman), la *Barca do Inferno* (Paul Teyssier), et la *Farsa de Inês Pereira* (Bernard Martocq).

La estrofa de nueve versos se llama *novena*. Aparte del número de versos, no existe un rasgo común a estas formas. Así pueden encontrarse *novenas* formadas por la unión de las distintas clases de estrofas de cuatro y cinco versos incluso una repetición de rimas en las *semiestrofas*, con lo que queda desdibujada su unidad. Por otra parte, pueden encontrarse combinados versos largos y sus quebrados –octosílabos y tetrasílabos, formando una clase de *copla mixta*; *endecasílabos* y *heptasílabos*, como estancia de la canción, por ejemplo-. Las *novenas* de la composición de Cristóbal de Castillejo, titulada “Transfiguración de un vizcaíno, gran bebedor de vino” se forman con la unión de una *redondilla* y una *quintilla*. Véase la primera de las diecisiete estrofas de dicho poema:

Hubo un hombre vizcaíno,
Por nombre llamado Juan,
Peor comedor de pan
Que bebedor de buen vino.
Humilde de condición
Y de bajos pensamientos,
De corta disposición
Y de flaca complisión,
Pero de grandes alientos.

(Cristóbal de Castillejo, dans Domínguez Caparrós, 2014; 204).

7. Cette strophe de neuf vers (*novena*) est très rare. Paul Teyssier ne l’a pas même nommée. Elle est absente de la *Métrica* d’Antonio Quilis (1985). En outre, le *Précis de métrique espagnole* d’Arcadio et Madeleine Pardo souligne son caractère hybride, tout en citant un cas d’*arte menor* (octosyllabes de Jorge Manrique) et un autre d’*arte mayor* (hendécasyllabes de Juan de Padilla) : « Il s’agit plutôt d’un couplage de deux strophes de quatre et cinq vers pouvant présenter des combinaisons de mètres et de rimes très diverses, ou bien de strophes de huit vers auxquels on en a ajouté un neuvième » (Pardo, 2010 ; 89).
 8. Bref, une strophe un peu déséquilibrée, habile à représenter le pas hésitant d’un ivrogne ou la vision un peu grise (*parda*) de Maria Parda déambulant dans les rues tortueuses de la *Baixa* de Lisbonne.
 9. Cette strophe inhabituelle s’étend sur toute la pièce et par conséquent s’entend également en langue espagnole, dans la bouche de l’aubergiste espagnol, juif converti, immigré d’Espagne², nouvel « Isaïe » et donc, pour
- 2 Par le décret de l’Alhambra, les Juifs sont expulsés d’Espagne en 1492. Certains choisissent le Portugal comme refuge mais le 5 décembre 1496, ils sont à nouveau expulsés de ce pays. En octobre 1497, le roi Manuel transforme l’expulsion en conversion forcée. Plus tard, en 1540, l’Inquisition (formée en 1536) ordonne le premier autodafé. Pendant les deux siècles qui suivent, les Juifs d’Espagne et du Portugal qui pratiquent toujours secrètement le judaïsme vont fuir la péninsule et s’établir pour quelques-uns en France, pour beaucoup d’autres aux Pays-Bas, en Angleterre, aux Amériques ou dans tout le bassin méditerranéen (Teyssier, 1995 ; 34).

Maria, espoir vain d'une chopine (*canada*) vendue à crédit. La pièce est en effet bilingue, chaque individu s'exprimant dans sa langue maternelle :

Amiga, dizen por villa
Un enxemplo de Pelayo:
Que una cosa piensa el bayo
Y otra quien lo ensilla.”
Pagad, si queréis beber,
Porque debéis de saber
Que “quien su yegua mal pea,
Aunque nunca más la vea,
Él se la quiso perder.”
(vv. 145-153)

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 ».
Payez-moi si vous voulez boire. Vous savez bien que « quand un homme
a mal entravé sa jument
même s'il ne la revoit pas,
c'est qu'il a bien voulu la perdre »
(traduction Paul Teyssier, 1995 ; 34-37).

LE GRIS DE L'ÉBRIÉTÉ (À PROPOS DU NOM DE *MARIA PARDA*)

10. Dans les langues romanes, le latin *ebrius* s'est imposé pour dire l'état d'ébriété (*ivre, ebrio, ébrio...*). C'est son sens premier ('ivre'), mais il signifie aussi 'rassasié', car son antonyme est *sobrius*, qui signifie au départ 'qui n'est pas ivre', avant de signifier le fait d'être sobre ou tempérant). *Siccus, vinolentus* peuvent signifier aussi l'état d'ébriété en latin. Dans les langues romanes, la désignation familière de cette intempérance va dans deux directions : l'ivrogne s'est rempli la panse. Il est en français *saoul, rond, bourré*. En outre, l'excès d'alcool rend sa vue hésitante : il est *gris*. *Noir*, très employé en français pour dire que quelqu'un est ivre, a hérité des deux nuances : *noir* pour dire qu'on n'y voit pas clair, mais *noir* aussi pour dire qu'on est rempli. Il est certain que Maria Parda désigne une ivrognesse dont la vue est troublée par l'alcool : Elle ne distingue plus très bien les formes. *De noche, todos los gatos son pardos / la nuit, tous les chats sont gris*.
11. Lorsque Paul Teyssier traduit Maria Parda par *Marie la Noiraude*, c'est ce qu'il veut dire : « cette vieille femme ridicule, cette ivrognesse, cette « noiraude » (Teyssier, 1995 : 8). Rien ne permet, selon Teyssier, de justifier la lecture d'Alfredo Margarido pour qui Maria est une mulâtresse

(1979 ; 333). On peut donc préférer « noire » ou mieux « grise », ou même « soiffarde » ou « pocharde » à « noiraude » qui suggère mal l'ébriété.

12. Pardo désigne d'abord, selon le dictionnaire de Machado, le caractère tacheté du léopard (« *león pardo* », 'le léopard') ou du petit oiseau tacheté qu'on nomme encore *pardal* en portugais et dans la moitié occidentale de l'Espagne. Les deux mots grecs partageaient une racine commune et il est inutile de trancher en faveur de l'une ou de l'autre origine : l'important est que *pardo* désigne la couleur sombre des taches du léopard et du moineau. La couleur sombre ainsi désignée s'est ensuite appliquée à d'autres choses : du tissu, ou bien la couleur sombre du crépuscule, au moment duquel on ne voit plus très bien et où, comme pour l'ivrogne, on peine à distinguer les formes et les couleurs. L'épithète s'est donc appliquée métonymiquement à Maria.
13. À ce sujet, Elisabeth O'Kane (1959 ; 67) cite un vers du *Cancionero* de Baena (493) : "Quando el mensajero tarda, es señal de burra parda" (s.v. *burra*). Quand le messager est en retard, c'est que son ânesse est « grise ». Pour rendre de bons services, l'âne doit marcher droit.
14. Pour désigner les chevaliers non nobles et donc interdits d'arborez des couleurs lors des tournois ou des combats, on parlait autrefois des *caballeros pardos*. Le *Diccionario de Autoridades* (1726, s.v. caballero) définit ces chevaliers, non nobles, mais *hidalgos* et exemptés d'impôts, comme vêtus de couleur sombre. Ce qui les caractérisait, c'était plutôt de n'être reconnu par aucune couleur précise :

Caballero pardo : Se llama el que alcanza privilegio del Rey, no siendo noble, para escusarse de pechar : como los que son de estado llano, teniendo armas y caballo para defensa del reino, y habiéndolo conseguido por preeminencias de Hidalgo. Pudo llamarse así, por estar vestido de pardo.
15. « El vestido pardo es de gente humilde y el más basto se llama pardillo », dit Covarrubias s.v. *pardo*.
16. L'adjectif s'applique aussi à un ciel nuageux, pluvieux et peu lumineux (*Autoridades*, s.v. *pardo*).
17. Notons que les lexicologues hésitent à décrire cette couleur, entre le brun, l'obscur, le gris, parfois le « sale » (Pérez de Hita, dans Corominas, DCECH, vol. IV ; 399, s.v. *pardo*). Corominas observe qu'à Cuba, *pardo*

désigne le mulâtre (DCECH, vol. IV ; 399, s.v. *pardo*). Bref, tous les éléments pour s'accommoder du regard imprécis de l'ivrogne.

18. L'étymologie PALLĪDU (dérivé de PALLĒO 'être pâle' > *pardo*, proposée par Díez (Dic. 474, d'après Nascentes ; 1932 s.v. *pardo*) est récusée phonétiquement par Meyer-Lubke et par Corominas qui s'appuie sur Wagner (*ZRPh*, LXIX, 383). L'hypothèse cependant n'est pas absurde sur un plan phonétique : en portugais, le double LL s'est simplifié : BELLO > *belo*. En espagnol, il s'est palatalisé (BELLO > [beʎo], mais ce [ʎ] palatal n'existe pas en espagnol en fin de syllabe (à la différence du catalan) et il aurait ainsi pu perdre sa palatalité. En position implosive, le rhotacisme (transformation du -l en -r) est fréquent en espagnol, d'où *pardo*³.

LES RAMEAUX DE LAURIER (OU TOUT AUTRE VÉGÉTAL)

19. Dès l'*incipit* de la pièce, le contenu thématique est dévoilé métonymiquement par l'allusion aux tavernes fermées : dans le temps de l'Avent, on mange du poisson et l'on ne boit pas de vin. Les aubergistes avaient coutume de déployer des rameaux (de laurier selon Teyssier, 1995 ; 15)⁴ devant leur estaminet pour signifier qu'ils étaient ouverts. Gil Vicente en fait un des deux recours théâtraux récurrents au long de la pièce : Maria Parda pleure car elle ne voit pas ses rameaux. Elle pleure aussi de n'avoir pas d'argent et de n'avoir aucun crédit : *Incipit : De Gil Vicente em nome de Maria parda, fazendo pranto porque viu as ruas de Lisboa com tão poucos ramos nas tabernas e o vino tão caro, e ela não podía viver sem ele*.
20. Plus loin, la rue de S. Gião n'est plus ce qu'elle était : ses trente tavernes sont fermées : *Quem levou teus trinta ramos ?* (v. 22). La rue de Mata-Porcos est vide, sans rameaux, avec des barriques vides, donc debout (vv. 30-34), des barriques si tristes et nettoyées jusqu'à la lie (v. 41-43). *La rua da Ferraria* était avant si pleine de rameaux (donc métonymiquement de tavernes ouvertes) qu'on eût dit que leurs portes étaient des arbres de mai : *Oh rua da Ferraria, Onde as portas eram maias...* (vv. 46-47).

3 Pour récuser l'hypothèse, Corominas consacre une note 4 (*ibid* ; 399). Les cas de rhotacisme du -l>-r concernent la voyelle u (*sulco*>*surco*). En outre, aucune forme *paldo* n'a jamais été répertoriée.

4 En fait sans doute de n'importe quel végétal ! Il fallait suggérer le trésor de la nature. Lisons les vers 59-63 : *Que foi de vosso bom vinho,/ e tanto ramo de pinho,/ laranja, papel e cana,/ onde bebemos, Joana/ e eu, cento e um cinquinho?...*. Une exploitation cocasse du topos de l'*Ubi sunt!*

21. De cette tradition on a créé, sur le plan lexical, l'image de la prostituée, habituée des tavernes : *la ramera* (en espagnol), *a rameira* (en portugais). La prostituée devait attendre le client près de la brassée de rameaux disposée autour de l'entrée de la taverne.

22. C'est tout le quartier de l'Alfama qui se retrouve à sec, sans barriques et donc sans rameaux pour les annoncer. Même les robinets sont cassés :

Quem viu nunca toda Alfama
Com quatro ramos cagados,
Os tornos todos quebrados! (vv. 73-75).

Quand vit-on dans tout l'Alfama
quatre foutues branches de rien,
et tous les robinets cassés ?
(Traduction de Paul Teyssier, 1995 ; 26-27)

23. Inutile de dresser une liste exhaustive de toutes les allusions aux rameaux. Notons que dans la rue des Maures, Maria Parda prétend que l'abstinence de vin revient à suivre les préceptes de Mahomet qui condamnaient l'usage de l'alcool. Le *pranto* prend ici des allures d'homélie :

Oh, rua da Mouraria,
Quem vos fez matar a sede
Pela lei de Mafamede
Com a triste d'água fria?
Oh bebedores irmãos,
Que nos presta ser cristãos,
Pois nos Deus tirou o vinho?
Oh, ano triste, cainho,
Porque nos fazes pagãos? (vv. 100-108).

Oh rue de la Mouraria,
Qui t'a dit d'apaiser ta soif
Selon la loi de Mahomet,
Avec de la méchante eau fraîche ?
Or dites-moi, buveurs mes frères,
a quoi sert d'être chrétiens
si le bon Dieu nous prend le vin ?
Méchante année, année radine,
veux-tu donc nous rendre païens ?
(Traduction Paul Teyssier 1995 ; 28-29)

24. Retenons de ces *brados* (v. 112), ces 'cris', leur caractère théâtral. Les allusions concrètes aux rameaux de laurier, aux barriques, aux robinets suffisent à composer une scène, sans plus de décor.

LA DEMANDE FAITE AUX SEPT TENANCIERS

25. La pauvre vieille va demander en vain aux tenanciers de lui faire crédit. Selon Teyssier, les gens cités dans la pièce étaient familiers au peuple de Lisbonne. Apparaissent la Biscaïenne (qui parle en portugais), João Cavaleiro (le juif converti qui parle en castillan), Branca Leda (qui paraît porter le nom de la rue où elle se trouve), João do Lumiar (venu lui d'un faubourg de Lisbonne ainsi dénommé), Martim Alho (le nom évoque un vignoble cité plus tard au vers 294 Alhos Vedros, près de Barreiro, sur la côte sud, face à Lisbonne) et Falula (que Paul Teyssier n'arrive pas à situer). Tous les tenanciers refusent de faire crédit à la pauvre vieille, en s'appuyant sur un bon sens populaire concrétisé par des proverbes qui invitent à la sobriété. Examinons-les.

LE PROVERBIER DE GIL VICENTE

26. Mise à part la première (la Biscaïenne), tous les tenanciers et tenancières rencontrés répondent par un ou deux proverbes qui tous, au fond, ont le même contenu : comme la fourmi de la fable de La Fontaine, ou bien comme l'ami Pierrot de la chanson, ils refusent d'ouvrir leur porte et de faire crédit, argumentant au moyen d'un proverbe (qui est au fond un enthymème, un raisonnement destiné à se justifier) que Maria Parda est responsable de son malheur. Il faut noter que le mot employé pour désigner le proverbe n'est pas *provérbio*, ni *rifrão* mais *exemplo* ou *enxemplo*... conformément aux usages de l'époque où l'on désignait par ce mot tout propos de nature exemplaire : cela pouvait être un court récit (un *exemplum*), ou bien une sentence, ou bien même une pièce de théâtre : l'exemplarité de chaque proverbe est ici la même que celle de la pièce tout entière. Par ailleurs Gil Vicente insiste, comme toujours, sur le caractère ancien du proverbe (*un enxemplo de Pelayo* (v. 146)... *e diz um enxemplo dioso* (*idado* 'âgé' > *idoso* (haplologie) > *dioso* (inversion) (v.167), *um verso acostumado* (v.208) 'un vers accoutumé', 'bien connu de tous'. Un proverbe est vrai parce que vieux, confirmé par le temps et l'expérience. Il peut aussi être vrai car présent dans les Écritures (Falula, au vers 226, parle de Nabuchodonosor).

REVUE DES PROVERBES :

João Cavaleiro :

Amiga, dizem por villa un enxemplo de Pelayo: que “una cosa piensa el bayo, y otra quien lo ensilla”, Pagad si queréis beber, porque debéis de saber que “quien su yegua mal pea, aunque nunca más la vea, él se la quiso perder” (vv.145-153)	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 ». Payez-moi, si vous voulez boire. Vous savez bien que « quand un homme A mal entravé sa jument Même s’il ne la revoit pas, C’est qu’il a bien voulu la perdre » (traduction de Paul Teyssier, 1995 ; 34-37).
--	--

27. Autrement dit : nos intérêts ne sont pas les mêmes et, d’autre part, tu es responsable de ce qui t’arrive. Teyssier cite le proverbe français : « une chose pense l’âne et une autre l’ânier », le proverbe italien « sette cose pensa l’asino e otto l’asinaio ». Ce proverbe est plus que répandu : O’Kane (1959 ; 60) en rapporte sept versions (Juan Ruiz, Santillana, Chacón, Villсандино, Seniloquium, Pérez de Guzmán, Chansonnier d’Herberay des Essarts).

28. À propos du second proverbe, Teyssier (1995 ; 36) cite Correas (1957 ; 398) : « Quien su burra mal apea, nunca la vea -quiere decir : mereze perderla, y que no la vea”.

Branca Leda

29. Le nom de Branca Leda vient d’une rue de Lisbonne (Teyssier, 1995 : 37). La cabaretière porte métonymiquement le nom de sa rue, en évoquant en plus la gaîté (*laetam* > *leda*) et aussi la langue gallaïco-portugaise : l’adjectif n’a pas diphtongué en espagnol (*ledo*) car il est très présent dans la lyrique gallaïco-portugaise, selon Corominas et Pascual (*s.v. ledo*).

“dizem que « em tempo de figos Não há nenhuns amigos, Nem os busque então ninguém”. E diz o enxemplo dioso Que “bem passa de goloso	On dit qu’à la saison des figes nul ne possède plus d’amis, et rien ne faut leur demander. Et comme dit le vieux proverbe : « le comble de la gourmandise,
---	--

O que come o que não tem (vv.164-169).	c'est de manger ce qu'on n'a pas » (Traduction de Paul Teyssier, 1995 ; 38-39)
--	---

30. Comme le remarque bien Teyssier (1995 ; 38) : *higos* est là pour rimer avec *amigos*, autant que pour évoquer une période d'abondance. La figue fait avancer la mule : *blanca con frío, dígole higo* (O'Kane, 1959 ; 62). L'allusion à la figue évoque par contraste la période de famine vécue par Lisbonne. Quant à la vieille ivrogne, elle n'a rien, elle ne peut rien donner et ne doit donc rien attendre des autres.
31. Le nom de Branca Leda (Teyssier, 1995 ; 38) est associé à la figue et à l'abondance : *Blanca con frío, dígole higo* (Santillana, *Refranes*, 122). Je ne donne rien à la blanche, mais à une grise, je donne encore moins : « La blanca, con frío non vale un higo ; la negra, ni higo ni breva » 'la blanche ne vaut pas une figue, mais la noire, ni une figue, ni une figue précoce'. Il semble évident que le nom de Blanca vient ici s'opposer à la noirceur de Maria Parda. N'oublions pas que dans la tradition juive, la figue désigne le fruit défendu, avant que le terme de pomme, plus générique, ne le remplace⁵.
32. L'autre proverbe brocarde l'appétit de celle qui est démunie : *Asás es goloso quien come lo que non tiene* (*Seniloquium*, 20, voir aussi Vallés et Correas, dans Oddo, 2013).
33. Le tavernier suivant a pour nom João do Lumiar. Son nom évoque la lumière, le feu (*lume*), l'opulence. Il éconduit Maria Parda en jouant aussi de proverbes, plus exactement d'un proverbe, puis d'une expression qui convoque un proverbe.

Enxenplo é, molher honrada que « nos ninhos d'ora a um ano não há pássaros ogano”. I-vos, que sois aviada. Enquanto isto assi dura, matai com agua a segura, ou ide outrem enganar,	C'est un dicton, ma bonne dame : « l'oiseau qui ce soir est au nid n'y sera plus l'année prochaine ». Adieu ! votre affaire est réglée. Pendant que cela durera, désaltérez-vous à l'eau fraîche ou allez en berner un autre !
---	--

5 Voir le poème de la tradition rabbinique espagnole « El Dio alto que los çielos sostiene », strophe 6, dans l'édition de Fernando Gómez Redondo (1996; 404).

que eu não m'hei de fiar de mula com matadura (vv.181-189)	Pour moi, une mule éclopée ne m'inspire aucune confiance. (Traduction de Paul Teyssier, 1995 ; 40-43).
---	--

34. « En los nidos de antaño, no hay páxaros ogaño » (*Chansonnier d'Herberay*, 557 et *Seniloquium*, 159, voir O'Kane (1959; 170). Oddo (1995 ; 270) cite six variantes presque identiques. João do Lumiar veut dire que les promesses de la vieille ne valent rien. L'an prochain, elle sera morte et ne règlera pas sa dette. Dans le dernier vers, on voit l'ébauche du proverbe plus rare (cité par Teyssier 1995 ; 42) : « Mula con matadura, ni cevada, ni heradura ».
35. Le cabaretier suivant se dénomme Martim Alho. Il enchaîne trois proverbes (qu'il nomme *verso* ou *exemplo*), tous de même contenu : c'est à chacun de subvenir à ses besoins et d'être responsable. La morale s'adresse-t-elle au personnage de Maria Parda, ou plus généralement au peuple de Lisbonne qui se plaint de manquer de tout ?

Diz hum verso acostumado : « quem quer fogo busque a lenha », e mais: “seu dono d'acenha apela de dar fiado ». Vós queréis, dona, folgar, e mandais-me a mi fiar? Pois diz outro exemplo antigo: “quem quiser comer comigo traga em que se assentar” (vv.207-216)	Un proverbe dit : “si tu veux te chauffer, va chercher ton bois ». Un autre : « Maître de moulin refuse de faire crédit ». Vous voulez folâtrer, grand-mère, et me demandez du crédit ? Un vieux dicton déclare encore : « Celui qui veut manger chez moi doit apporter de quoi s'asseoir ». (Traduction de Paul Teyssier, 1995 ; 44-45).
---	--

36. Ce grand nombre de proverbes n'est pas un hasard : le proverbe est un recours théâtral en ce qu'il est traditionnel et permet une connivence avec le public. Il permet ainsi de suivre la pièce et d'en reconnaître la portée. Par ailleurs, le proverbe, appelé souvent *rifrão* en portugais, est un marqueur de strophe. Il est souvent bâti sur un heptasyllabe (en métrique portugaise) et rythme la strophe : *quem quer fogo busque a lenha*. La sagesse de la pièce et plus précisément de la strophe se trouve contenue dans le proverbe,

comme celle de la fable se trouve contenue dans son épimythion, ou moralisation finale. Du reste, à l'époque classique en espagnol, des mots comme *comedia*, *ejemplo*, *fábula*, *verso* pouvaient désigner toutes ces formes littéraires, en retenant d'elles avant tout leur exemplarité.

37. Le dernier personnage, Falula, puise plaisamment son inspiration sentencieuse dans la Bible. La vieille tenancière déforme les textes sapientiaux et en détourne le sens. Nous sommes bien dans la tradition carnavalesque décrite par Bakhtine (Teyssier, 1995 ; 9) :

Diz Nabucodonosor, No Sideraque e Miseraque: “Aquele que dá grão traque, Atravesse-o no salvanor”, E diz mais: “Quem muito pede, mana minha, muito fede”. Sete mil custou a pipa: se querês fartar a tripa, pagai, que a vinte se mede (vv.226-234).	Nabuchodonosor a dit Dans le Sidrac et le Misrac : « Celui qui va faire un grand pet,* Qu'il l'arrête en serrant les fesses ». Il dit aussi: “qui trop demande, Ma bonne amie, vite importune ». J'ai eu la barrique à sept mille. Vous voulez vous emplir la panse ? Payez donc : c'est vingt la mesure. (Traduction de Paul Teyssier, 1995 ; 46-49).
--	---

38. Le premier effet comique vient de l'ignorance de Falula qui fait de Nabuchodonosor le personnage principal d'un livre, dont elle confond le titre et les personnages. En réalité, le titre du livre emprunte le nom de son héros (Sydrac, l'enfant sage) au *Livre de Daniel* : c'est pour cela qu'apparaît Nabuchodonosor⁶.

39. Du point de vue de l'écriture théâtrale, il faut également relever la concordance, ou l'isosémie, des deux proverbes proférés par Falula. Ceux-ci ne sont pas traditionnels, mais sans doute inventés par l'auteur, qui les fait se répondre : le pet appelle à sentir mauvais (*traque*, *feder*). Il y a comme

6 Le *Livre de Sydrac le philosophe*, ou *Livre de la fontaine de toutes sciences*, est un roman philosophique anonyme écrit en français entre 1270 et 1300. Il contient un dialogue entre le roi Boctus et un philosophe du nom de Sydrac. Le premier pose des questions de type encyclopédique (philosophie, religion, morale, médecine, astrologie, plantes et minéraux) et le second y répond. Sydrac ou Sidrach est un nom emprunté au Livre de Daniel : on y lit qu'après avoir vaincu Joachim, le roi de Juda, le roi néo-babylonien Nabuchodonosor fit sélectionner quatre jeunes garçons de la noblesse judéenne pour qu'ils soient éduqués dans le palais de Babylone ; ils s'appelaient en hébreu Daniel, Ananias, Misaël et Azarias et furent renommés Balthazar, Sidrach, Misach et Abdenago (Gérard, s.v. « Livre de Daniel » ; 244-248).

un crescendo comique dans la litanie de proverbes : la sentence ancienne et respectable a tourné à la grossièreté loufoque et flatulente (déjà évoquée par le nom même de Falula).

Conclusion

40. Les traits du texte qu'on vient de commenter sont représentatifs de l'esthétique théâtrale de Gil Vicente. Parmi ceux-ci, nous retiendrons le bilinguisme (espagnol-portugais), trait culturel, mais aussi comique aux yeux d'un public habitué. Un autre trait fondamental est le pouvoir métonymique de certains détails : le rameau de vigne, l'évocation de la barrique ou du robinet pour dire le registre de la boisson, sans parler de la polysémie de l'adjectif *parda*, imprécis et très connoté. On n'oubliera pas la morale pratique véhiculée par les proverbes, vieux et populaires, qui condensent en sept syllabes la leçon adressée par les aubergistes à la vieille mendicante avinée et, par un procédé de mise en abîme, à un public lisboète en grande difficulté économique et morale. Dans la pièce, le proverbe fonctionne comme l'épimythion ou moralisation de la fable mais il introduit aussi une connivence avec le public qui, sans doute, le connaît autant que l'auteur. En portugais classique, *exemplo* désigne autant le proverbe, que la comédie ou que la fable, dont il partage l'intention morale.

Bibliographie

Diccionario de Autoridades, Real Academia Española (RAE), 1726.

BAKHTINE, Mickael, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, traduction française d'André Robel, 1970, Paris, NRF Gallimard.

COROMINAS Joan, PASCUAL, José Antonio, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1993.

CORREAS Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, texte établi, annoté et présenté par Louis Combet, Université de Bordeaux, 1967.

COVARRUBIAS Sebastián de, *Tesoro de la Lengua castellana o española* (1611), Barcelona, Horta, 1943.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS José, *Métrica española*, Madrid, UNED, arte y humanidades, 2014.

GERARD André-Marie, *Dictionnaire de la Bible*, Paris, Robert Laffont, 1989.

GOMEZ REDONDO Fernando, *Poesía española 1, Edad Media: juglaría, clerecía y romancero*, edición de Fernando Gómez Redondo, Barcelona, Crítica, 1996.

MACHADO José Pedro, *Dicionário etimológico da Língua Portuguesa*, 2 vols., Lisboa, Confluência, 1952-1959.

MARGARIDO Alfredo, « Les Afro-Américains et les Africains dans la poésie de langue portugaise (XVIII^e-XIX^e siècles), *Arquivos XIV*, Paris, Gulbenkian, 1979, p. 331-343.

NASCENTES Antenor, *Dicionário da Língua portuguesa*, Rio de Janeiro, 1932.

ODDO, Alexandra, *Vers un refranero diachronique. Analyse linguistique de l'évolution des proverbes espagnols depuis le Moyen Age*, Limoges, Lambert-Lucas, 2013.

O'KANE Eleanor S., *Refranes y frases proverbiales españolas de la Edad Media*, Madrid, CSIC, 1959.

PARDO Madeleine, PARDO Arcadio, *Précis de grammaire espagnole*, Paris, Armand Colin, Collection 128, 2010.

QUILIS, Antonio, *Métrica española. Edición corregida y aumentada*, Barcelona, Ariel, 1985.

VICENTE, Gil, *La Plainte de Marie la Noiraude (Pranto de Maria Parda)*, édition critique, introduction, traduction et notes de Paul Teyssier, Paris, Chandeigne, 1995.