

Titolo: *InterArtes*

ISSN 2785-3136

Periodicità: annuale

Anno di creazione: 2021

Editore: Dipartimento di Studi Umanistici – Università IULM - via Carlo Bo 1 - 20143 Milano

Direzione:

Laura Brignoli

Silvia T. Zangrandi

Comitato di direzione

Gianni Canova, Claude Cazalé Bérard, Mauro Ceruti, Paolo Proietti, Giovanna Rocca, Richard Saint-Ge-lais, Vincenzo Trione

Comitato scientifico/redazionale

Maurizio Ascari (Università di Bologna), Maria Cristina Assumma (Università Iulm), Matteo Bittanti (Università Iulm), Maria Chiara Gnocchi (Università di Bologna), Augusto Guarino (Università L'Orientale di Napoli), Mara Logaldo (Università Iulm), Stefano Lombardi Vallauri (Università Iulm), Massimo Lucarelli (Université de Savoie), Elisa María Martínez Garrido (Universidad Complutense Madrid), Donata Meneghelli (Università di Bologna), Marta Muscariello (Università Iulm), Frank Wagner (Université Rennes 2)

Segreteria di redazione

Laura Gilli

Tutti gli articoli sono sottoposti a un processo di peer review in doppio cieco.

INTERARTES n.1

Confini

ottobre 2021

Laura Brignoli, Silvia Zangrandi – Introduzione

ARTICOLI

Laura Brignoli – Quale riscrittura?

Maria Chiara Gnocchi - Géométrie, géographie, géopolitique de la réécriture

Frank Wagner - Une question de topique ou d'optique? (Intertextualité, hypertextualité et transfictionnalité)

Laurence De La Poterie-Sienicki, Richard Saint-Gelais - Ouvrir la boîte, recoller les morceaux: la transfictionnalité paradoxale de Pandore et l'ouvre-boîte de Postel & Duchâtel

Silvia Albertazzi - Writing back, writing forth. Confini delle riscritture postcoloniali

Marinella Termitte - L'œuvre dormante dans les réécritures de Boualem Sansal

Alberto Sebastiani - Parafrasi e riscrittura. Un'ipotesi di definizione a partire da Nicolas Eymerich, Inquisitore

Isabella Mattazzi - La riscrittura tra prospettiva critica e prassi traduttiva: il caso Amélie Nothomb

Maria Cristina Assumma - Alberti dipinge Lorca. L'immaginario coreutico nell'illustrazione albertiana del *Romancero gitano*

Federico Bocchi - L'ideazione di universi narrativi come pratica culturale: il caso *The Witcher*

Philippe-Alexandre Gonçalves - Du théâtre au roman: la transfiction comme extension de l'univers de Gil Vicente

RECENSIONI

Raffaele Aragona - Una riscrittura metafrastica della *Commedia* dantesca (STEFANO TONIETTO, *Il Divino Intreccio*, in riga edizioni, 2021)

**Du théâtre au roman:
la transfiction comme extension de l'univers de Gil Vicente**

Philippe-Alexandre GONÇALVES

Université de Lille et Faculdade de Letras da Universidade de Porto

Abstract:

As a whole, the theatrical universe of Gil Vicente is difficult to understand for the reader, because of the historical and cultural difference with the text and its context. Nevertheless, this playwright knew how to create a world from all his plays, in which some characters are recurrent. In 2019, Catarina Barreira de Sousa offers a novel. Intended for young people, the book is based on the register of fantasy. The universe created in this book is inspired by the works of Gil Vicente. It offers an extension to the life of theatrical characters. These evolve in the world set up by the Portuguese playwright, in order to help the protagonist, named Alice, to find back the real world. The borders decreed by the theater find a new way of definition here. By using transfiction, the author extends a universe and opens up new possibilities for the reception of Gil Vicente. It breaks the original boundaries of the theatrical work and offers a new interpretation of the original text.

Keywords:

Transfiction, Theater, Fantasy, Portuguese Literature, Gil Vicente

Gil Vicente est un dramaturge portugais du XVI^e siècle (1465-1536) dont l'œuvre théâtrale lui permet de se positionner en tant que précurseur du théâtre lusitanien. Les pièces de théâtres qu'il compose sont appelées des *autos* et appartiennent à divers registres. Le recueil *Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente*, édité en 1562, les recense toutes. Il s'agit aussi bien de farces (*Auto de Inês Pereira*), que de pièces religieuses (*Auto da alma*) ou de tragicomédies (*Don Duardos*). Les *autos* peuvent faire appel aussi bien au vraisemblable (*Exortação da Guerra*) qu'au merveilleux (*Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra*). Les études sur le théâtre de Gil Vicente ont favorisé par la suite des dérives éditoriales, en vue de favoriser la réception de l'auteur par un nouveau public. C'est le cas avec *Alice no País de Gil Vicente* (Barreira de Sousa, 2019).

Cet ouvrage de Catarina Barreira de Sousa est le seul de ce type à avoir été lu, de façon élargie, par un lectorat lusophone basé en France. Le roman *Alice no País de Gil Vicente* plonge le lecteur dans l'univers vicenti¹. L'histoire le met en présence du personnage

¹ 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 possède le mérite d'offrir une nouvelle perception de Gil Vicente dans le cadre de sa réception en France.

d’Alice². 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 (Lochert, 2018: 305).

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 Vicente, accompagnée la plupart du temps du Parvo et de Dona Moça³, 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. Le choix de mettre des personnages récurrents, mais de second rôle, dans les *autos*, permet de casser les schémas d’écriture mis en place par Gil Vicente. Les codes du théâtre portugais de la fin du Moyen-Âge n’apparaissent pas dans le roman de jeunesse.

La réécriture permet ici de donner une véritable identité à des personnages qui en sont dépourvus et utilisés selon le stéréotype qu’ils représentent et l’horizon d’attente qu’en aura le public. En français «moça» se traduit par «jeune femme, fille» et «parvo» par «idiot, imbécile». En leur donnant un nouveau rôle, qui sort du cadre préétabli, Barreira de Sousa supprime les frontières liées à l’*habitus*. Il ne s’agit pas de transformer en profondeur ces personnages, même si le Parvo agit de manière sensée pendant la plus grande partie du récit, mais de montrer comment ils pourraient exister en dehors du théâtre de Gil Vicente, loin

² 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.

³ Ces 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 di Purgatório*, *Auto da Índia*, *Floresta de Enganos*, *Comedia de Rubena* et *O Velho da Horta*. 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*.

des représentations scéniques. Comme si l'auteure cassait le quatrième mur et nous dévoilait qui sont ces personnages en dehors de la scène. Toutefois, en choisissant de conserver cette identité générique, ces deux personnages conservent leurs liens avec le théâtre de *Copilaçam*. Leurs noms sont leurs symboles et il s'agit aussi des limites que le roman ne peut briser dans son lien avec l'intertextualité du recueil original:

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 (Perthegella et Loffredo, 2006: 4).

Cet ouvrage de transfiction permet une suite à l'existence des personnages du théâtre vicentin au-delà de l'œuvre originale. Leur schéma évolutif 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 (Saint-Gelais, 2011: 24)

Le théâtre de Gil Vicente est une œuvre achevée. Toutefois, les frontières de celle-ci ne se délimitent pas au recueil édité. Le choix de l'hypertextualité du roman de Barreira de Sousa pose la question des limites qu'il est possible d'avoir envers un texte source, afin d'en effectuer un nouveau texte qui a sa propre identité. Les frontières du théâtre de Gil Vicente sont dépassées mais en même temps conservées, que ce soit par la conservation de certaines tirades issues des *autos* de Gil Vicente ou par le souci de conserver la vraisemblance introduite dans son théâtre. C'est à un jeu d'équilibre que se livre l'auteure, entre innovation et fidélité. Il est impossible de délimiter avec certitude la frontière du lien transfictionnel, tant cette évaluation est subjective. L'auteur du texte source ne peut pas influencer la perception du lecteur et les interprétations qui découleront du roman de Barreira de Santos. La transfictionnalité commence là où se termine l'autorité de l'auteur telle que la perçoit le lecteur.

Le cadre des énoncés et les actes d'écriture qui s'en suivent posent une frontière pragmatique. Le monde dans lequel évolue la protagoniste possède ses propres modalités indépendantes, bien que se déroulant dans un univers déjà créé par un autre auteur. La

fiction du roman de jeunesse permet de fournir des réponses ou des nouveaux axes de réflexion sur des éléments auxquels le texte de Gil Vicente ne fournit aucune indication. Il a fallu créer un monde de possibles au sein d'un univers déjà formé. Le théâtre de Gil Vicente ne pouvant couvrir tous les aspects mis en écriture par son théâtre, c'est une nouvelle lecture, basé sous le prisme de la subjectivité, qui s'ouvre, permettant de visualiser quelles frontières sont dépassées par ce roman et comment la transfiction permet de les traverser:

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 (Létocart Araujo, Boxus et Dei Cas-Giraldi, 2013: 9).

En inscrivant son roman dans une nouvelle temporalité, les possibilités de réception sont modifiées. Le nouveau texte doit s'inscrire dans un horizon d'attente qui diffère de celui dont il s'inspire, ce qui explique le choix du roman de littérature de jeunesse, plus apte à introduire, auprès d'un jeune public, un auteur qu'ils ont peu de chances de découvrir en dehors de leurs études. Les frontières d'une œuvre doivent s'étudier également sous la réception qu'elle possède. Or, dans l'espace francophone, celle du théâtre de Gil Vicente se situe dans une autre sphère (littéraire avec les éditions Gallimard, lusophones avec les éditions Chandeigne et universitaires avec la collection des Presses Universitaires de Saint-Etienne) que la réception du roman de Barreira de Sousa, la maison d'édition Livrons Horizonte étant spécialisée dans la littérature enfantine et de jeunesse.

Le livre *Alice no País de Gil Vicente* se détache de toute critique dans son traitement 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 de donner un souffle différent en ce qui concerne 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 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 (Correard, Ferré, Teulade, 2014: 8).

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» (Besson, 2007: 17).

C'est dans cet univers que le lecteur est plongé, via 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 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 Moça⁴ 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 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

⁴ 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 relève 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» (Arada, 2007: 254).

o de dar a conhecer personagens adormecidas em versos antigos de 500 anos. [...] Por isso, deixem-se levar, com toda a confiança (Barreira de Sousa, 2019: 5).

Comme elle le déclare, toujours dans l'avertissement, le but de l'ouvrage est de rendre un témoignage du travail de Gil Vicente d'une forme innovante. Les frontières textuelles sont dépassées. En écrivant sous cette forme cet hommage, les visées de l'auteur sont définies autrement. Le théâtre de Gil Vicente se destinait aux membres de la cour du roi. Au fil des siècles, son œuvre s'est adressée davantage à un public universitaire ou lusophone et littéraire. Barreira de Sousa modifie la portée de ce texte et l'oriente sous l'axe de la littérature de jeunesse, créant un élargissement du public cible et une nouvelle dynamique de lecture de l'œuvre vicentine. En souhaitant conserver l'univers du dramaturge tout en proposant sa découverte par le genre du roman, les frontières initiales des *autos* sont franchies. Cette forme de réécriture permet une continuité qui prend un nouveau point de départ avec la subjectivité de l'auteure et la manière dont elle perçoit la vie des personnages qu'elle écrit en dehors du texte théâtral. Cette perception oblige l'auteure à une recreation du matériau existant. Il ne peut y avoir de transfictionnalité sans une prise de décisions orientant le texte vers ce que l'auteure souhaite lire en premier lieu, puis ensuite transmettre au lectorat. Le roman permet ici de positionner l'univers vicentin en trame de fond, mais aussi au premier plan, avec l'utilisation des personnages secondaires.

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 cours⁵. 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
– *Apré cá ieramá!* Daquel fidalgo que me deve mil e seiscentos reias! E sabem o conselho que me dá? *Faz por teres amigos, e mais tal homem como eu, porque dinherio é um vento!* – leventou-se indignado – *Dou eu já ao Demo os amigos que me a mi levam o meu!* (Barreira de Sousa, 2019: 91).

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 et chaque nouveau personnage rencontré est référencé et son rôle brièvement

⁵ Afin d'être facilement perçus par le lecteur, les extraits tirés des *autos* sont écrits en italique.

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 jeunesse⁶. 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:

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 (Cardoso Bernardes, 2018).

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 (Doležel, 1998: 222).

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 (Barreira de Sousa, 2019: 39-42), qui agissent d'une façon similaire à *Barca do Inferno* (Palla, 2014: 31-35, 121-126). Les modifications des données empiriques de la fiction du monde vraisemblable, instaurées dans la plupart des *autos* de Gil Vicente, prend 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» (Letourneux, 2007: 74-75). Le lecteur possède le

⁶ Concernant le choix d'une héroïne, ce choix dans ce type de littérature se justifie par «la préférence du conteur, connu ou inconnu, pour le personnage de la fillette 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» (Constantinescu, 2013: 30).

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:

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 (Saint-Gelais, 2011: 70).

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 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 ce 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 (Saint-Gelais, 2011: 355).

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 (Christin, 1989: 145).

La quête d’Alice prend fin en même temps que celle pour le lecteur, accentué 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] inventou vários 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! (Barreira de Sousa, 2019: 189).

Alice no País de Gil Vicente montre que le moyen qui pourrait, à terme, permettre à Gil Vicente de subsister, consiste dans l’écriture dérivative. Le phénomène fictionnel permet d’aller et venir entre les deux univers, celui déjà existant et datant du 15^e siècle, et celui contemporain, dont l’entrée est possible grâce au personnage d’Alice. Le jeu avec les frontières est continuellement présent chez Barreira de Sousa. Elle s’invite dans le monde autant de fois qu’elle le juge nécessaire afin que la matière qu’elle y trouve alimente le récit qui se met en place. Le roman revient régulièrement au sein de l’univers vicentin, afin de pouvoir mieux en utiliser les codes et les remodeler en fonction de la lecture qui s’en suivra. Les multiples va-et-vient montrent la facilité avec laquelle la littérature de jeunesse parvient à s’affranchir des frontières du théâtre dans le processus de réécriture, voir de réadaptation, dans le sens où l’univers vicentin est remodelé et que les personnages qui en sont issus existent hors de la sphère théâtrale. Ici, la transfiction dépasse le cadre de l’œuvre originale au point d’annuler la vision de Gil Vicente sur le monde qu’il a mis en écriture et d’en proposer une version personnelle. Néanmoins, la rupture n’est pas totale et les liens entre les deux œuvres sont permanents, favorisant un attrait envers ce que propose les *autos* et quels sont les points de divergence avec le roman de Barreira de Sousa.

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 de série "enganos para todos os gostos" (Barreira de Sousa, 2019: 168).

L'univers vicentin possède un vivier qui peut s'exporter vers d'autres outils littéraires. Les dérives peuvent laisser un résultat singulier, comme la reprise des personnages du théâtre vicentin utilisés dans une nouvelle narration, avec pour exemple principal *Alice no país de Gil Vicente*. La transfiction permet ici de transposer un univers théâtral dans le roman et de s'adresser à un nouveau type de public. Reprenant les bases des *autos* de Gil Vicente, Catarina Barreira de Sousa propose son interprétation quant à l'extension de la vie des personnages du théâtre vicentin et prolonge cet univers en raccordant les différentes pièces de théâtre entre elles.

Les frontières traversées par le roman *Alice no País de Gil Vicente* sont, certes, du ressort du nouvel auteur, mais elles existent grâce au lecteur qui, par la réception qu'il en établit, permet de juger comment l'horizon d'attente mis en place s'accorde avec ce qu'il recherche. La littérature de jeunesse met en place une intrigue et un déroulé de l'action qui diffère du texte théâtral. En dépassant ce que le théâtre offrait, et en permettant à un univers d'exister en dehors de son créateur, Barreira de Sousa réécrit subjectivement sa perception de la vie des personnages vicentins hors des *autos*. Le lien transfictionnel empêche une rupture complète avec l'hypotexte, surtout par les manifestations intertextuelles au sein de l'œuvre.

Le roman contemporain portugais permet d'introduire une nouvelle approche des œuvres canoniques lusophones, spécialement avec Gil Vicente. Encore enseigné dans les établissements scolaires, principalement avec l'analyse de *Auto da Barca do Inferno*, peu s'intéressent à cet auteur, son univers et le contexte de ses productions en dehors des œuvres au programme. La transfiction permet d'effectuer le lien entre une culture littéraire moins lue et une génération de lecture s'orientant vers d'autres genres littéraires. À l'instar de Barreira de Sousa, l'ouvrage *Quando servi Gil Vicente* (Reis, 2019]), peut être cité. 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. Cet ouvrage appartient davantage au roman historique et s'intéresse plus au personnage de Gil Vicente qu'à son œuvre, tentant de fournir une fenêtre sur la vie de ce dramaturge, mystérieuse par le manque d'informations à son sujet. Ces deux ouvrages sont les seuls à entrer dans le cadre transfictionnel. Ils permettent de mettre en avant la volonté de leurs auteurs et de leurs projections envers des éléments inconnus et sur lesquels toutes les hypothèses sont possibles. La transfiction permet d'aller là où Gil Vicente et son œuvre n'ont pas encore réussi à amener le lecteur contemporain. Bien que fictionnelles, il s'agit d'avoir de nouvelles hypothèses de conception de ce qui entoure ce dramaturge. L'auteur devient détenteur d'une variante qu'il soumet au lectorat.

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.

Bibliographie

- ARANDA Daniel (2007), «Personnage récurrent et transfictionnalité», AUDET René, SAINT-GELAIS Richard (éds.), *La fiction, suites et variations*, Rennes, Nota Bene.
- ARAUJO LETOCART Melanie, BOXUS Dominique, DEI CAS-GIRALDI Norah (2013), «Cultures de la mobilité», CELIA NAVARRO FLORES, MELANIE LETOCART ARAUJO et DOMINIQUE BOXUS (éds.), *Déplacements culturels: migrations et identités*, Bruxelles, Peter Lang.
- BARREIRA DE SOUSA Catarina (2019), *Alice no País de Gil Vicente*, Lisboa, Livros Horizonte.
- BESSON Anne (2007), *La fantasy*, Paris, Klincksieck.
- CARDOSO BERNARDES José Augusto (2018), «É preciso rever a forma como Gil Vicente é mostrado aos alunos», interview de Almeida Sérgio, *Companhia dos Livros*, 14 janvier 2018, consulté le 10 avril 2021: <<https://www.jn.pt/artes/especial/interior/amp/gil-vicente-9047493.html?fbclid=I>>
- CHRISTIN Anne-Marie (1989), «Espaces de la page», HAY Louis (ed.) *De la lettre au livre. Sémiotique des manuscrits littéraires*, Paris, Éditions du CNRS.
- CONSTANTINESCU Muguraş (2013), *Lire et traduire la littérature de jeunesse*, Bruxelles, Peter Lang.
- CORREARD Nicolas, FERRÉ Vincent, TEULADE Anne (2014), «Introduction», in CORREARD Nicolas, FERRÉ Vincent, TEULADE Anne (eds.), *L'Herméneutique fictionnalisée. Quand l'interprétation s'invite dans la fiction*, Actes du colloque organisé le 21 janvier 2011 à l'Université Paris-Diderot-Paris 7, et les 10-11 juin 2011 à l'Université Paris 13, Paris, Classiques Garnier.
- DOLEŽEL Lubomir (1998), *Heterocosmica. Fiction and possible worlds*, London, The John Hopkins University Press.

- LETOURNEUX Matthieu (2007), «Le récit de genre comme matrice transfictionnelle», AUDET René, SAINT-GELAIS Richard (eds.), *La fiction, suites et variations*, Rennes, Nota Bene.
- LOCHERT Véronique (2018), *Le théâtre au miroir des langues*, Genève, Librairie Droz.
- LOFFREDO Eugenio, PERTHEGELLA Manuela (2006), *Translation and Creativity: Perspectives on Creative Writing and Translation Studies*, London, Continuum.
- PALLA Maria José (2014), *Dicionário das personagens do teatro de Gil Vicente*, Lisboa, Chiado Editora.
- REIS João (2019), *Quando servi Gil Vicente*, Lisboa, Elsinore.
- SAINT-GELAIS Richard (2011), *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil.

Come citare l'articolo:

Philippe-Alexandre Gonçalves, «Du théâtre au roman: la transfiction comme extension de l'univers de Gil Vicente», *InterArtes* [online], n.1 "Confini" (Laura Brignoli, Silvia Zangrandi eds.), ottobre 2021, pp. 217-228. <<https://www.iulm.it/wps/wcm/connect/iulm/e1e2383a-faa1-4b60-a1c5-61742a308444/11+gon%c3%a7alves.pdf?mod=ajperes>>