



HAL
open science

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.)

Elvezio Canonica

► To cite this version:

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 XVIe s.). *e-Spania - Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 2013, 15, 10.4000/e-spania.22416 . hal-02136548

HAL Id: hal-02136548

<https://hal.science/hal-02136548>

Submitted on 22 May 2019

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.



e-Spania

Revue interdisciplinaire d'études hispaniques
médiévales et modernes

15 | juin 2013

La *Chronica Adefonsi imperatoris* y la *Historia Roderici* |
Au miroir des anciens

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.)

Elvezio Canonica



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/e-spania/22416>

DOI : 10.4000/e-spania.22416

ISBN : 978-2-919448-78-4

ISSN : 1951-6169

Éditeur

Civilisations et Littératures d'Espagne et d'Amérique du Moyen Âge aux Lumières (CLEA) - Paris
Sorbonne

Ce document vous est offert par Université Bordeaux Montaigne



Référence électronique

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* [En ligne], 15 | juin 2013, mis en ligne le 15 juin 2013, consulté le 22 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/e-spania/22416> ; DOI : 10.4000/e-spania.22416

Ce document a été généré automatiquement le 22 mai 2019.



Les contenus de la revue *e-Spania* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

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.)

Elvezio Canonica

- 1 La figure de la « Sibylle » est un bon exemple, je crois, de la réappropriation d'éléments de l'Antiquité, grecque et latine, par l'humanisme chrétien d'avant le Concile de Trente¹. C'est dans ce sens que je me permets de la soumettre à votre attention dans cette journée consacrée aux relations entre Moyen Âge et début de la Modernité avec la tradition ancienne. J'ai choisi, pour ce faire, un exemple littéraire significatif du début du XVI^e siècle, donc une époque charnière entre Moyen Âge et Modernité, par le biais d'un auteur qui se trouve lui aussi à la croisée des chemins, puisqu'il s'agit de Gil Vicente, un dramaturge portugais bilingue. Né au Portugal vers 1465, il exerce ses fonctions de dramaturge officiel de la cour de la maison d'Avis jusqu'à sa mort, vers 1536. Il est au service de deux rois de cette dynastie, don Manuel (qui meurt en 1521) et son successeur, son fils don João III, qui règne jusqu'en 1557. Bien peu de choses certaines nous sont parvenues sur sa biographie : on dit qu'il aurait été orfèvre, et on exhibe toujours fièrement la custode de Belem (actuellement au Musée d'art ancien de Lisbonne), qu'il aurait ciselée avec l'or apporté par Vasco da Gama de retour de son second voyage aux Indes, et qui était destinée au célèbre monastère des Hiéronymites, aux environs de Lisbonne. Mais l'identification de cet orfèvre avec notre dramaturge n'est pas prouvée. Sa première œuvre dramatique représentée à la cour manuéline est de 1502, et elle est en castillan : *el Auto de la visitación*, et la dernière est de 1536, *la Floresta de enganos*, une œuvre composée entièrement en portugais.
- 2 On le voit, une des caractéristiques principales de son œuvre réside dans sa nature bilingue. Le bilinguisme dans son système littéraire, néanmoins, n'est pas seulement de nature alternante entre œuvres monolingues, mais il adopte également une nature

simultanée, à l'intérieur des œuvres elles-mêmes. D'après les dernières études, il apparaît en effet que des 44 œuvres qui nous sont parvenues, 11 sont en castillan, 15 en portugais, et 18 dans les deux langues. On le voit bien : le pourcentage du bilinguisme simultané est plus élevé que celui du bilinguisme par alternance. Selon Paul Teyssier, auteur du livre sans doute le plus complet sur *La langue de Gil Vicente* (1959)² on peut distinguer trois grands principes qui président au choix de la langue. Tout d'abord : la tradition littéraire. C'est ainsi que nous trouvons deux œuvres qui dérivent directement des romans de chevalerie espagnols, et qui sont composées en cette langue : la tragédie *Dom Duardos* et une version dramatique de *l'Amadís de Gaula*. Un deuxième critère que retient Paul Teyssier est celui de la vraisemblance : chaque personnage respecte sa langue maternelle. Par exemple, dans une pièce écrite majoritairement en portugais, le *Auto da India*, lorsque le personnage castillan Juan de Zamora entre en scène, il parle en castillan. Le troisième principe relevé par Teyssier concerne ce qui définit la hiérarchie entre les deux langues : c'est ce que les linguistes modernes appelleraient la « diglossie ». En effet, à son époque la langue espagnole, de par la richesse de ses œuvres littéraires, jouissait d'un prestige bien supérieur à celui de la langue portugaise. Tout Portugais cultivé de l'époque se devait de la connaître, d'autant plus que la cour était totalement bilingue, à cause de la politique matrimoniale : des trois épouses du roi don Manuel, deux étaient les filles des Rois Catholiques, et la troisième était la sœur de Charles V, de même que le sera celle de João III. Un exemple significatif de cette « diglossie » est représenté par la trilogie des *Barcas*, composée sur le modèle des *Danzas de la muerte*. Les deux premières, la *Barca do Inferno* et la *Barca do Purgatório* sont en portugais, alors que la *Barca de la Gloria* est en castillan. Dans cette dernière, en effet, font leur apparition les personnages de haut rang (un empereur, un roi, un duc et un comte ; un pape, un cardinal, un archevêque et un évêque). Mais la solution de Gil Vicente est très subtile : certes, ces personnages, qui s'expriment tous en castillan, en raison de leur rang social, finissent par être sauvés, mais ce n'est qu'à la toute fin de l'œuvre, et seulement dans une didascalie, alors que tout le texte ne fait qu'insister sur leurs nombreux manquements et leurs péchés. Ils sont accueillis par le diable, en Charon *barqueiro*, qui est prêt à les faire passer sur la rive des damnés. P. Teyssier explique cette conclusion quelque peu factice par la distinction que Gil Vicente aurait opérée entre personnage et fonction, notamment eu égard aux hauts personnages de la cour, dont le roi lui-même, qui assistaient à la représentation. Stanislas Zimic n'en est pas convaincu, car il s'appuie sur un argument incontestable et explicite : il s'agit bien d'âmes déjà mortes, non pas celles de moribonds, donc théologiquement leur conversion, même *in extremis*, n'est plus possible³. Reste que l'auteur a choisi de les sauver, malgré tout, mais il est bien clair que cela devait apparaître comme une solution artificielle et de pure convenance.

- 3 Cette pièce, extraordinaire, nous permet d'entrer de plain pied dans celle qui va nous occuper à partir de maintenant : *l'Auto de la Sebila Casandra*⁴. En effet, dans les conclusions, nous verrons que dans cette pièce également la critique mordante contre les péchés capitaux, en particulier celui de l'orgueil, est bien présente.

***L'Auto de la Sebila Casandra* : trame et structure**

- 4 Là encore, il s'agit d'une pièce de commande et de circonstance, comme l'indique la didascalie en portugais qui précède la représentation et que je traduis :

L'œuvre suivante fut représentée pour ladite Dame dans le monastère d'Enxobregas, pour l'office de matines du jour de Noël. Elle traite de la présomption de la Sibylle Cassandre laquelle, comme elle avait eu connaissance par esprit prophétique du mystère de l'Incarnation, elle eut la prétention de croire que c'était elle la Vierge de laquelle le Seigneur devait naître. C'est ainsi que, dans son obstination, elle ne voulut jamais se marier.

- 5 La Dame en question, n'est autre que doña Lianor, la sœur du roi don Manuel ; c'est elle qui avait fondé le monastère des Clarisses où a lieu la représentation, et on peut supposer que les sœurs y assistèrent également, des sœurs, à en croire un chroniqueur de l'époque (Frei Jerónimo de Belem), qui appartenaient « *a la primera nobleza, en la que se admiran a la par la humildad y la soberanía* ». Quant à la date de cette représentation, elle est incertaine, peut-être Noël de 1513.
- 6 La trame de l'*auto* est très simple et symétrique. Elle fait intervenir, autour de Cassandre, trois personnages féminins qui sont trois autres Sibylles désignées comme ses tantes (« Erutea », « Peresica » et « Ciméria ») et trois personnages masculins, qui sont trois prophètes de l'Ancien Testament, et non des moindres : Abraham, Moïse et Isaïe, qui sont désignés, symétriquement, comme les oncles de l'interlocuteur masculin principal, celui qui a comme tâche de séduire la belle Cassandre, rétive à tout projet matrimonial. Ce dernier est un berger appelé « Salamón », qui représente bien évidemment le roi Salomon (port. « Salamão »). L'œuvre commence par la séduction de Cassandre par Salamón, qui résulte vaine face à l'inflexibilité de la jeune fille, qui pourtant n'explique pas encore la raison de son refus. L'amoureux éconduit va chercher renfort auprès des trois tantes de Cassandre, trois autres Sibylles : « Erutea », qui correspond à la Sibylle érythréenne, « Peresica », à la Sibylle persique et « Cimeria » à la Cimmérienne. Nous apprécions d'entrée de jeu un choix qui s'opère : seul trois des dix Sibylles de l'Antiquité sont convoquées ici. Cela n'est pas dû au hasard, même s'il eut été sûrement trop fastidieux de les faire apparaître toutes, au vu du genre dramatique choisi, qui est un *auto*, donc une pièce assez courte. Le choix de la Sibylle érythréenne s'explique par sa renommée : elle était sans doute la plus connue, et on la représentait (à l'époque médiévale) portant un grand rameau fleuri, car elle évoquait l'Annonciation, ayant prophétisé qu'une vierge devait enfanter ; quant à la Persique, c'est celle qui portait une lanterne, symbolisant la lumière apportée par le Messie et elle est représentée foulant au pied le serpent de la Genèse qui avait abusé Ève ; enfin, la Cimmérienne c'est celle qui portait un biberon en forme de corne d'abondance, symbolisant la Vierge allaitant son enfant. Dans ce trio, nous pouvons lire en filigrane toute l'histoire de la naissance de Jésus, qui est célébrée dans la pièce : la Vierge est la nouvelle Ève (Peresica), à qui on annonce qu'elle enfantera un fils (Erutea), ce qui sera rendu visible par l'acte de l'allaitement (Cimeria).
- 7 Quant aux trois personnages masculins, nous avons également une organisation bien calculée et symbolique. En effet, Abraham est le premier des patriarches, avec qui Dieu a scellé l'Alliance après l'avoir mis à l'épreuve par le sacrifice d'Isaac, son fils unique ; Moïse est celui qui a reçu les tables de la Loi à la sortie d'Égypte, après le passage de la mer Rouge ; Isaïe, enfin, est le prophète qui avait annoncé la naissance d'un enfant d'une Vierge, qu'elle appellera Emmanuel⁵. Nous retrouvons, côté masculin, le même schéma : de l'Alliance de Dieu avec son peuple après la chute et le péché originel (Abraham-Peresica) naîtra un enfant qui sera appelé « Dieu avec nous » (Isaïe-Erutea). Notons d'ailleurs, que Moïse présente des traits communs avec Cimeria, la Sibylle qui symbolisait l'allaitement, car c'est lui qui a reçu la manne du ciel qui a permis de nourrir son peuple pendant quarante ans dans le désert.

Nommer les personnages. Sources et effet de miroir

- 8 Au milieu de cette structure symétrique très équilibrée, le couple central de la pièce, constitué par Casandra et Salamón, se trouve ainsi mis en évidence. Le choix du roi Salomon amoureux d'une jeune fille, dont le nom est écorché comiquement en « Salamón », ainsi que celui des trois Sibylles, car la pièce est à caractère rustique et tous les personnages sont des bergers, nous ramène tout droit vers un autre texte célèbre de l'Ancien Testament : *Le Cantique des cantiques*, dont on suppose qu'il fut composé par le roi Salomon lui-même⁶. Dans ce cas, Salomon serait à la fois l'auteur et le personnage masculin principal, le « Bien-aimé », appelé dans le texte biblique « roi » (1,4) et « Salomon » (3, 7 et 9). Quant à la jeune fille, la « Bien-aimée », elle est appelée la « Sulamite » (7,1), nom qu'on a rapproché de la « Sunamite » qui paraît dans l'histoire de David et de Salomon⁷. Mais la référence à ce célèbre texte de l'Ancien Testament est aussi repérable dans l'*auto* lui-même, lorsque Moïse s'adresse à Salamón en ces termes :

Y tú también, Salamón, / buen garcón, / los cantares que hazías / todos eran profecías / que dezías / della y de su profeción : / 'fermosa mea, columba mea / quien te vea / de vista o a sentido / gózese por ser nacido , / por fuerte zagal que sea (vers 581-591).

- 9 La métaphore de la colombe, laissée en latin qui plus est, est une reprise littérale du *Cantique des cantiques*, où elle apparaît à plusieurs reprises. Mais la référence à ce fameux texte biblique ne fait que faire ressortir encore plus clairement son écart par rapport à l'*auto* de Gil Vicente. En effet, dans le *Cantique des cantiques*, on célèbre l'amour pleinement accompli entre le Bien-aimé et la Bien-aimée : bien entendu, les interprétations allégoriques ont tout de suite veillé à faire passer cet amour tout humain pour l'amour réciproque entre Dieu et son peuple d'Israël (côté juif) et celui du Christ avec l'Église son épouse (côté chrétien).
- 10 Gil Vicente reste beaucoup plus près de la lettre du texte (il n'était pas un théologien) : ce qu'il met en œuvre c'est un renversement, à de fins comiques et didactiques. Tout d'abord, par son choix d'un décor rustique, qui se prêtait d'ailleurs très bien à la Nativité, et qui prend ses racines littéraires dans la tradition dramatique castillane de Juan del Encina et Lucas Fernández, qui étaient ses contemporains. Chez Juan del Encina, par exemple, dans la deuxième églogue les quatre évangélistes sont les bergers qui vont adorer l'enfant. On le sait : qui dit berger, dans le théâtre castillan de cette époque, dit « *sayagués* », soit l'emploi d'un registre linguistique considéré comme rustique, donc présentant des déformations du castillan, car c'est dans le bourg de Sayago, dans la province de Zamora, qu'étaient censés se trouver les paysans les plus rustres et ignorants. Mais bientôt ce registre linguistique devient artificiel, une sorte de *koiné*, qui permettait d'identifier immédiatement l'origine du personnage, que son accoutrement ne faisait que confirmer. Les auteurs du Siècle d'Or tireront un grand parti de ce registre linguistique, qui deviendra courant par sa forte productivité comique, et le personnage qui incarnera ce rôle s'appellera tout simplement : « Bobo ».
- 11 Pour revenir à Gil Vicente, nous constatons l'effet de contraste encore plus fort entre un « roi » qui est présenté comme un berger « ignorant » (alors que le roi Salomon était réputé pour sa sagesse légendaire, pour ses jugements « salomoniques »), et qui s'exprime dans un registre inculte. La seule concession que l'auteur fait à la figure légendaire de l'Ancien Testament, est sa richesse, une richesse bien entendu, toute relative, puisqu'elle se compose des biens de la terre, dont il fait l'énumération à valeur de dot : « *Tengo*

pumares y viñas, / y mil piñas / de rosas pera holgares ; / tengo villas y lugares / y más treinta y dos galinas » (vers 260-264). On remarque toutefois la présence, parmi les possessions du prétendant, de « *villas y lugares* », ce qui vaut comme un lointain souvenir de sa royauté. Mais ce qui différencie le plus clairement les deux textes, c'est bien entendu, l'amour matrimonial qui est refusé par Cassandre chez l'auteur portugais, alors que dans le texte biblique il en était le noyau significatif et sa raison d'être.

- 12 Ce dernier point, nous amène à essayer de donner une explication au choix du nom de « Cassandra » pour celle qui joue le pendant de la Sulamite et, qui plus est, possède l'art divinatoire, qui est mis en exergue dès le titre de la pièce, où elle est définie comme « *sebila* ». Force est de constater que, parmi les dix Sibylles de l'Antiquité, aucune ne s'appelait Cassandre. Néanmoins, une tradition ancienne, sûrement d'origine hellénique post-homérique, attribuait à ce personnage des dons divinatoires.
- 13 Dans la mythologie grecque, Cassandre est la fille de Priam, le roi de Troie et d'Hécube. D'après Homère elle est d'ailleurs la plus belle des filles de Priam⁸, alors que dans le XI^e chant de l'*Odyssée* on raconte son meurtre perpétré par Clytemnestre⁹. Le don de la prophétie procède d'une tradition plus tardive qui rapporte qu'elle fut aimée d'Apollon, qui lui accorda ce don, mais lorsqu'elle repoussa son amour, le dieu la condamna à toujours prophétiser la vérité sans être crue. Et c'est dans ce rôle qu'elle apparaît chez les tragiques grecs : elle prédit en vain la chute de Troie, en annonçant même la ruse du cheval d'Ulysse. Les princes étrangers, épris de sa beauté, viennent lutter aux côtés de Troyens, et tombent tous sous les coups de guerriers grecs. Cassandre est ainsi vouée à rester seule, et ne se maria jamais. Après le sac de Troie, Cassandre échoit comme concubine à Agamemnon, chef des Grecs, mais lors de leur retour à Mycènes elle est assassinée par Clytemnestre, la femme d'Agamemnon.
- 14 Nous retrouvons sa figure chez les Latins : Sénèque, dans sa pièce *Agamemnon*, décrit le désespoir de Cassandre après la perte des siens lors de la guerre de Troie (vers 695-709). Elle apparaît également à quatre reprises dans l'*Énéide* de Virgile¹⁰, où on rappelle le destin malheureux de la célèbre prophétesse troyenne. Néanmoins, nous devons à Servius (V^e siècle de notre ère), le commentateur de Virgile le plus lu au Moyen Âge, d'avoir établi, sans le vouloir, le lien entre la Sibylle de Cumes et Cassandre. En effet, Servius commente la figure de Cassandre chez Virgile en la confondant avec celle de Cumes, sans doute influencé par l'histoire de cette dernière, qui apparaît aussi dans les *Métamorphoses* d'Ovide¹¹, et qui présente plusieurs points de contact avec l'histoire de Cassandre. Chez Ovide, la Sibylle de Cumes, comme chez Virgile au VI^e chant de l'*Énéide*, est celle qui permet à Enée d'avoir accès au royaume de l'Hadès, pour rencontrer l'ombre de son père Anchise grâce au rameau brillant (« *fulgentem ramum* ») (qui était d'or chez Virgile) qu'il doit détacher d'un arbre. Chez Virgile, tout comme chez Ovide, la Sibylle de Cumes est la gardienne de l'Hadès à cause de son âge immémorial, car elle avait demandé à Apollon, en échange de ses faveurs, de lui accorder autant d'années que le nombre des grains de sable qu'elle tenait dans sa main. Mais elle avait oublié de demander aussi que ces années fussent toujours ceux de la jeunesse, et Apollon, face à la trahison de la Sibylle, lui accorda son vœu, qui devint ainsi une malédiction, car la Sibylle vieillissait sans mourir, d'où le fait qu'elle ne put jamais se marier. Seule la voix lui resta, avec laquelle elle émettait un son de plus en plus rauque, qui exprimait son désir de mourir. Nous trouvons ici, je crois, une contamination avec un autre mythe, celui de Thitônos, qui fut transformé en cigale et dont le chant ne serait qu'une lamentation perpétuelle pour sa condition d'immortel¹².

Cassandra chrétienne

- 15 Une fois tout cela acquis, il nous reste à expliquer le lien entre Cassandra et le christianisme, en particulier le fait que ce soit précisément elle qui deviendra une préfiguration de la Vierge. Je crois que nous sommes, encore une fois, face à un problème qui touche moins à l'histoire de l'herméneutique qu'à celle de la réception. En effet, avant son grand poème, Virgile avait composé d'autres œuvres poétiques plus courtes, dont les *Bucoliques* (entre 42 et 39 av. J.-C.). Or, dans la quatrième bucolique, comme c'est bien connu, il est déjà question de l'oracle de la Sibylle de Cumes, qui y annonçait le retour à l'Âge d'Or, après celui de Fer représenté par les guerres civiles qui venaient de se terminer par la paix de Brindisi (40 av. J.-C.) : cet Âge d'Or était symbolisé, selon la prédiction de la Sibylle, par un enfant qui allait naître bientôt. Nous savons bien que, historiquement, il s'agissait du fils du consul Pollion, qui avait été la cheville ouvrière de la paix de Brindisi entre Antoine et Octave. Mais nous sommes dans un climat d'attente messianique, ce qui explique que l'enfant en question fut interprété, après coup, comme le Jésus des Chrétiens, et c'est la raison pour laquelle Virgile fut considéré au Moyen Âge comme un prophète. C'est ainsi que Dante dans sa *Divine Comédie* peut en faire son guide dans l'au-delà (même s'il doit forcément, et à contrecœur, s'en séparer avant d'entrer dans le Paradis), d'autant plus que Virgile avait déjà décrit l'au-delà dans son sixième livre de *l'Énéide*, où Enée assumait le rôle de Dante, puisqu'il se faisait à son tour guider par Anchise, son père.
- 16 Pour revenir à Cassandra, c'est sa confusion avec la Sibylle de Cumes, telle qu'elle apparaît dans la quatrième bucolique de Virgile, qui explique qu'elle soit tôt associée à la Sainte Vierge. D'autant plus que, de par sa légende, elle était de toute façon vouée au célibat forcé. Un peu avant Dante, à l'époque de saint François, fut composé (peut-être par Thomas de Celano entre 1200 et 1206), le chant funèbre du *Dies Irae* (que Mozart a magnifié dans son *Requiem*), où fait son apparition une Sibylle aux côtés du roi David : « Jour de colère, ce jour-là / dissoudra le monde en poussière / témoins David et la Sibylle »¹³. Mais il s'agit-là de la Sibylle érythréenne, car c'est elle qui avait prophétisé le Jugement dernier. Toutes ces prophéties nous sont connues grâce aux *Oracles Sibyllins*, un recueil qui circulait en Méditerranée dès le III^e siècle avant notre ère. C'est dans le VIII^e livre, d'époque paléochrétienne, que nous trouvons les vers attribués à la Sibylle d'Érythrée, annonçant le second avènement du Christ (sa « Parousie ») le jour du Jugement Dernier. Les Pères de l'Église (Eusèbe de Césarée, notamment) font également leur miel de ces *Oracles*, en reproduisant les vers de la Sibylle d'Érythrée, et saint Augustin en fait un usage spectaculaire dans sa *Cité de Dieu* (livre XVIII, ch. 23) en les reprenant dans une composition en vers acrostiches, qui donnent, en latin, l'équivalent du fameux « poisson » (ἰχθυς), à son tour un acronyme bien connu des premiers chrétiens (Ἰησοῦς Χριστός Θεοῦ υἱὸς σωτὴρ Jésus Christ Fils de Dieu Sauveur)¹⁴. On le voit : sous l'influence de Virgile, associée à celle des *Oracles sibyllins*, et notamment aux interpolations chrétiennes qui y avaient été introduites plus tardivement, les Sibylles en vinrent à être considérées comme prophétesses du Christ, à l'égal des prophètes de l'Ancien Testament.
- 17 Un ouvrage de Jean de Paris, copié vers 1474-77, intitulé *La Foi chrétienne par l'autorité des païens* résume tout cela d'une façon très claire :

[...] des vierges pleines de l'esprit de Dieu, qu'on appelait Sibylles, ont annoncé le Sauveur à la Grèce, à l'Italie, à l'Asie Mineure ; Virgile, instruit par leurs livres, a chanté l'enfant mystérieux qui allait changer la face du monde¹⁵.

- 18 Ce n'est donc pas un hasard si cinq d'entre elles figurent au plafond de la Chapelle Sixtine, faisant face à sept prophètes, ce qui donne un ensemble de douze figures, un nombre qui possède un symbolisme biblique évident. Nous sommes à une époque où l'humanisme chrétien commence à fleurir dans l'Italie de la Renaissance, et le néoplatonisme florentin, qui avait fortement imprégné le florentin Michel-Ange, essaie de montrer que la révélation chrétienne complète harmonieusement la méditation païenne, et ne s'oppose pas à elle. C'est ainsi que, pour la première fois, apparaît d'une façon aussi spectaculaire et audacieuse, dans le plafond de la plus célèbre chapelle papale, donc au cœur même du siège du Vicaire du Christ sur terre, cette égalité de taille et de dignité entre la Révélation faite aux fils d'Israël et la divination de l'ancien paganisme.

Les voies de la transmission

- 19 Il nous reste encore à cerner de plus près les voies par lesquelles tous ces éléments ont pu parvenir jusqu'au fin fond du Portugal de Gil Vicente. Du côté de la liturgie, outre le *Dies Irae*, il faut prendre en compte l'importance des sermons. En particulier, la prédiction du jugement dernier, attribuée à la Sibylle érythréenne, va être reprise au Moyen Âge dans les sermons lus à la veille de Noël, pour convaincre les incroyants. On a l'habitude, à cette occasion, d'invoquer tour à tour des personnages de l'Ancien et du Nouveau Testament, aux côtés de figures païennes : Virgile, Nabuchodonosor, et la Sibylle d'Érythrée. Dans l'iconographie, comme on l'a vu, les représentations des Sibylles avec leurs attributs étaient très nombreuses (pensons seulement, pour la France, à la cathédrale Sainte-Marie de Auch) mais elles furent interdites après le concile de Trente. Malgré cette interdiction, certaines régions ont conservé une forme de représentation dramatique, à la manière des mystères du Moyen Âge, dans laquelle apparaît une Sibylle en costume oriental, chantant la nuit de Noël. Cette tradition est particulièrement tenace dans la péninsule ibérique, et elle est encore en vigueur à Majorque¹⁶. Nous ignorons si elle fut pratiquée au Portugal, mais cet *auto* de Gil Vicente semble en donner la confirmation.
- 20 À côté de ces sources orales et liturgiques, il y a les sources littéraires. Nous devons à María Rosa Lida de Malkiel, la grande savante argentine, d'avoir affronté cet aspect de la question, avec toute l'érudition qu'on lui connaît¹⁷. Après avoir retracé les mentions de la littérature gréco-latine que nous avons déjà évoquées, la critique argentine insiste tout particulièrement sur un texte qui peut paraître, à première vue, assez éloigné de la thématique de notre *auto*. Il s'agit d'un roman de chevalerie italien, le *Guerrin Meschino*, composé par Andrea da Barberino (1370-1431), un maître de chant florentin, de son vrai nom Andrea Mengabotti, dit de Barberino d'après son lieu de naissance. Ce qui rend l'hypothèse de María Rosa Lida vraisemblable, 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* vicentin¹⁸. D'après María Rosa Lida, cette traduction présentait un sous-titre où était mentionné l'épisode de la Sibylle, ce qui renfoncerait encore plus le lien entre les deux œuvres (mais, apparemment, ce sous-titre n'apparaît qu'à partir de la deuxième édition de 1548, alors que Gil Vicente était déjà mort).

- 21 L'élément narratif qui permet d'établir une relation entre les deux textes, se situe dans une des nombreuses aventures de Guerrin Meschino, le jeune chevalier qui parcourt le monde à la recherche de ses parents. Arrivé à Tunis, un ermite lui conseille d'aller voir une Sibylle qui se trouve en Italie, dans les montagnes des Apennins¹⁹. À son arrivée en Italie, un vieillard lui indique la grotte où vit la Sibylle qui serait restée vierge pensant qu'elle serait celle que Dieu choisirait pour porter son fils, et elle se serait retirée là par dépit²⁰. Une fois en présence de la Sibylle, Guarino l'interroge sur ce qu'on lui a dit à Reggio, c'est-à-dire sur le thème central de l'auto que nous étudions :

O sapientissima Sibila, aviéndote concedido la Divina Providencia tal gracia que fueste tu maestra para anunciar que en una virgen avía de encarnar el Salvador de la humana natura, como perdiste tu el seso de no te salvar e porque te desesperaste si la divinidad no encarnasse en ti ? (fol. 7100).

- 22 Dans un autre passage, cette Sibylle s'auto-identifie à la Sibylle de Cumès, disant qu'elle a accompagné Enée « *per tuto lo inferno* », donc elle n'admet pas d'être confondue avec l'autre Sibylle, celle qui était envieuse de la Vierge. Pour que Guarino ne se perde plus dans les complications de l'histoire des Sibylles, son interlocutrice lui dresse une liste des dix Sibylles. Cette liste est susceptible d'avoir orienté le choix de Gil Vicente : en effet, la première des Sibylles citée est « Saba de Arabia ». Comme le fait remarquer Israël Salvator Révah, « le nom de la première Sibylle, la Reine de Saba, attirait immédiatement celui de Salomon, auquel elle est liée dans plusieurs légendes médiévales »²¹. Et voici que dans la description de la troisième Sibylle apparaît le nom de Casandra :

La tercera fue llamada Astrie ou Afrecia, porque fue engendrada en pecado en el tiempo de Apolo en la ysle de Delfo. Algunos quieren dezir que aquesta fue Casandra, fija del rey Priamo de Troya (como quier que la Sibila no lo declaró a Guarino), mas dizen que ella profetizó de la destruyción de Troya ; e después que Troya fue destruyda, hizo su habitación en Grecia en la ysle de Creta con un adevino gran tiempo.

- 23 Néanmoins, et la critique argentine insiste beaucoup là-dessus²², les différences entre la source italienne et la pièce vicentine sont assez significative, et vont dans le sens d'une humanisation de la Sibylle qui était un être démoniaque et repoussant chez Andrea da Barberino. C'est d'ailleurs cette figure qui est à la base des célèbres « magiciennes » que l'on retrouve dans les plus célèbres poèmes épiques italiens des XV^e et XVI^e siècles : « Alcina » chez Boiardo (*Orlando innamorato*, commencé en 1476 et resté inachevé), un personnage repris par l'Arioste dans son *Orlando Furioso* (publié successivement en 1516, 1521, et 1536 dans sa forme définitive) et qui devient « Armida » dans la *Gerusalemme liberata* du Tasse (composée entre 1565 et 1575, et publié en 1580)²³.
- 24 Malgré les protestations de la Sibylle, le bruit avait couru dans le peuple, et on connaît toute l'importance du dicton *Vox populi, vox Dei*. De là à faire de la Sibylle italienne la Cassandre de son auto, et de lui flanquer le roi Salomon comme amoureux éconduit, au vu du rappel de la reine de Saba, il n'y avait qu'un petit pas, que Gil Vicente a franchi sans trop de difficultés. D'autant plus que cette identification était déjà présente dans le Moyen Âge espagnol : lorsque Alphonse X de Castille, le Sage, traduit dans sa *General Historia* un passage des *Antiquitates judaicae* de Flavius Josèphe, il introduit une ligne concernant les prophéties des Sibylles, en disant : « *tambien menciona la Sibila (..) seuilla Cassandra segund retraye della Iosepho* »²⁴. À partir de là, cette identification devient récurrente : dans les *Sumas de historia troyana*, on inclut le nom de Cassandre parmi ceux des trois filles du roi Priam, et on explique : « *Dizen las estorias que el rey Periamo avia... una fija que llamauan Cassandra, e era seuila, que quiere tanto dezir en aquella lengua como profeta o adevina* »²⁵. Il n'est pas sans intérêt, par ailleurs, de faire remarquer que le marquis de

Santillane, Iñigo López de Mendoza, dans sa *Comedieta de Ponza* (composée vers 1435-1436), associe la Sibylle Érythrée à Cassandre, dans deux vers consécutifs : « *e la muy famosa sebila Heritea ; / vi a Casandra e vi a Almatea* » (CII, vers 812-813).

- 25 À côté de ces sources orales, liturgiques et littéraires, il faut ajouter une source iconographique qui a pu inspirer la composition de la pièce. Comme le fait remarquer Israël Salvator Révah, le couple Salomon-la Sibylle était fréquent dans les portails d'églises du Moyen Âge, et on le retrouve également au Portugal, notamment dans le portail de l'église de Tomar. Nous savons que ce portail a été terminé par Juan de Castillo en 1515. Or, nous possédons un document public, daté du 15 février de 1509 à Evora, dans lequel on apprend que Gil Vicente est « *ourivez [orfèvre] da senhora Rainha doña Leonor, vedor das obras d'ouro e prata para o convento de Tomar, hospital de Lisboa e mosteiro de Belem* »²⁶. Nous savons qu'il exerça cette fonction jusqu'en 1513, année à partir de laquelle nous le retrouvons à Lisbonne. D'où la conclusion de Révah : « Il est impossible qu'il n'ait pas connu le portail alors en élaboration et qu'il n'y ait vu le thème d'une œuvre dramatique consacrée également à l'Adoration de la Vierge à l'Enfant »²⁷.

Progression et sens

- 26 Après avoir retracé, dans ses grandes lignes, l'arrière-fond culturel de notre *auto*, il est temps maintenant d'y revenir pour analyser le texte d'un peu plus près, pour essayer d'en cerner la signification. Tout d'abord, il faut préciser qu'il ne s'agit pas d'un *auto sacramental*, un genre plus tardif, qui était représenté lors de la fête du *Corpus Christi* car il se terminait toujours, comme on le sait, par l'adoration eucharistique. La pièce de Gil Vicente s'appelle ainsi parce qu'elle se compose d'un seul acte (*auto*), qui est la somme d'une succession de scènes, marquées par l'entrée de nouveaux personnages. C'est ainsi que nous avons une construction progressive, qui va du dialogue pur et simple entre deux personnages (Cassandre et Salomon) jusqu'au dialogue à plusieurs voix, à la fin de la pièce. Plus précisément, cette progression se fait par le passage d'une scène initiale à deux voix, qui passe aux cinq voix de la deuxième scène (les deux personnages mentionnés plus les trois Sibylles, tantes de Cassandre), atteint les huit voix dans la troisième scène (les cinq personnages cités, plus les trois prophètes), pour terminer avec des nouvelles voix, celles des anges, qui chantent une berceuse à l'enfant nouveau-né.
- 27 À cette structure musicale en expansion, qui n'est pas sans rappeler la forme de la fugue, il faut ajouter la présence réelle de la musique dans la pièce, sous différentes formes. Tout d'abord, dans un genre plutôt comique, nous trouvons deux fois la présence d'une danse d'origine rustique, à caractère joyeux et farcesque, la *chacota*. Cette danse, qui était sans doute accompagnée d'une exécution musicale, intervient lors de l'arrivée sur scène de nouveaux personnages : les trois Sibylles, qui apparaissent comme des paysannes (« *à maneira das lavradoras* ») qui la dansent avec « Salamón ». L'entrée des trois prophètes est aussi marquée par une danse : cette fois-ci il s'agit d'une *folia*, une danse carnavalesque avec beaucoup de bruit et de confusion, et qui est accompagnée d'un *villancico* que les trois personnages chantent²⁸. Nous avons ensuite la scène de la Nativité, où les quatre anges chantent une berceuse à l'enfant Jésus, en imitant le babil des nouveau-nés, avec l'onomatopée : « Ro, ro, ro... », qui fonctionne comme un refrain. Cette scène se termine avec une nouvelle *chacota*, chantée et dansée par le seul Isaïe. Finalement, l'*auto* se termine par deux *villancicos*, chantés et dansés par tous les personnages. Le premier est appelé dans la didascalie une « *cantiga* », et nous y apprenons qu'elle a été composée par

l'auteur lui-même, donc Gil Vicente : « *feita e ensoada pelo autor* ». C'est un des *villancicos* les plus purs de toute la tradition lyrique castillane, comme l'a fait remarquer la critique, et il figure dans toutes les anthologies de la poésie lyrique castillane. N'oublions pas que c'est un auteur de langue maternelle portugaise qui l'a composé. Le deuxième *villancete* est dansé par groupe de trois, sous la forme d'un *terreiro*, c'est-à-dire d'une ronde. Son contenu est belliqueux, et il exprime dans un sens allégorique la lutte entre les forces du Bien et celles du Mal, en accord avec le motif de la *militia Christi*, qui sera cher à saint Ignace et à Erasme (son *Enchiridion militis christiani* est de 1503, mais ne sera traduit en espagnol qu'en 1528).

- 28 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 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.
- 29 Ce final en apothéose, où tout le monde, y compris Cassandre, chante les louanges au nouveau-né et en appelle au combat pour le Bien contre les forces du Mal, est le point d'orgue d'un processus savamment calibré. En effet, au début de la pièce, rien ne laissait présager un tel final, bien au contraire. Cassandre s'y montre très entêtée, même dans un *villancico* qu'elle chante pour montrer son refus du mariage et son attachement à la liberté que donne le célibat. Dans ce sens, on a pu interpréter cette première partie, dans laquelle Cassandre multiplie ses attaques contre l'institution du mariage, en le considérant comme un joug que la femme se voyait imposé pour toute la vie (et elle cite des exemples concrets qu'elle voit autour d'elle), comme une attitude féministe « avant la lettre ». Je crois qu'il ne faut pas commettre d'anachronisme, et considérer cette attitude à la lumière de la résolution de l'intrigue, lorsque Cassandre comprendra enfin son erreur, et participera avec tous les autres à l'adoration de l'enfant. Néanmoins, l'allusion critique contre une forme d'esclavage que pouvait assumer le mariage pour la femme est bien présente, et ne pouvait passer inaperçue. C'est un peu le même mouvement que nous avons observé dans la *Barca de la Gloria*, où tous les personnages de haut rang sont sauvés *in extremis*, alors que toute la pièce n'arrête pas de les accabler. Nous touchons ici, je crois, au point crucial de cet *auto* : où se situe la faute de Cassandre ? Évidemment, sur le plan moral, elle commet un péché d'orgueil, car elle prétend se substituer à la Vierge, celle que les Chrétiens appelleront, après maints conciles, la *theotokos*, la Mère de Dieu. Mais le regard du dramaturge portugais sur Cassandre est plein d'humanité, et il nous montre sa prise de conscience, progressive, de son erreur, même s'il lui faut, comme pour St Thomas, voir pour croire. Néanmoins, sa repentance est sincère, et elle avouera elle-même son erreur : « *Señor : yo, de ya perdida / nesta vida, / no te oso pedir nada, / porque nunca di passada / concertada / ni deviera ser nacida* » (vers 732-737). Pour plus de clarté, elle s'adresse à la Vierge, qui se trouve devant elle, dans la crèche : « *Virgen, y Madre de Dios, / a Vos, a Vos, / corona de mujeres, / por vuestros siete plazer, / que quieras rogar por nos* » (vers 738-742). À noter le titre de « Madre de Dios », qui ne laisse plus planer le moindre doute sur la santé mentale retrouvée par Cassandre, ainsi que sur son adhésion pleine à la foi chrétienne dans la *theotokos*, la Vierge comme « mère de Dieu ».
- 30 La critique a observé que cette « conversion » de Casandra était abrupte et non préparée. Mais il s'agit, là encore, de ne pas commettre d'anachronisme ni de négliger les lois du genre, à visée didactique. En effet, comme le souligne Zimic, cette « conversion » abrupte est une « traduction » dramatique de la vertu théologique de l'espérance :

La falta de toda elaboración psicológica para la transformación de Casandra se revela así como únicamente pertinente, de hecho, con un acierto dramático genial. Esta esperanza de Gil Vicente en la posibilidad de una enmienda por parte de la Iglesia, a pesar de todas sus presentes aflicciones, se debe, sin duda, a su fe fundamental en la bondad intrínseca de la Amada de Dios²⁹.

- 31 Notons également que cette visée didactique explique les interventions des prophètes de l'Ancien Testament, ainsi que celles des Sibylles, représentantes du prophétisme des Gentils, qui ont pour fonction de rappeler toute l'histoire du salut, depuis la création (dont se charge Moïse) jusqu'à la Passion (dont se charge la Sibylle persique, qui dit avoir vu dans la crèche les signes de la crucifixion, à tel point que l'enfant parfois s'arrêtait de têter : « *que el Señor / estando a vezes mamando / tal vía, de cuando en cuando, / que no mamava a sabor* », vers 491-494). Cependant, comme dans l'*Auto de la Gloria*, Gil Vicente fait montre d'une forme d'anticléricalisme qui, si elle n'est pas d'origine érasmiennne, comme le prétend Bataillon³⁰, mais plutôt de type traditionnel, n'en est pas moins vigoureuse. C'est la Sibylle érythréenne, celle qui avait prophétisé le Jugement Dernier, qui s'en charge. En effet, les péchés pour les quels les hommes seront jugés, sont aussi (et surtout) ceux de l'Église de son temps : « *cuando vieren que justicia / está en malicia / y la fe, fría, enechada / y la Iglesia sagrada / cautivada / de la tirana codicia* » (vers 630-635). À noter l'emploi de l'adjectif « *enechada* », qui s'appliquait aux nouveaux-nés abandonnés (les « *expósitos* »), comme le redira Covarrubias dans son *Tesoro* de 1611 :

Enechado es el niño al qual sus padres han desamparado y echádole a las puertas de la iglesia, para que jamás se sepa cuyo hijo es y quede a la ventura de vivir o morir, topando con él hombres o fieras o pereciendo de hambre.

- 32 Notons l'à-propos du choix de cet adjectif, dans ce contexte de la Nativité. Si nous considérons que toute l'Église est née de cet enfant, nous pouvons mesurer toute l'ampleur de cette critique. Ceci dit, tout espoir n'est pas perdu car, comme le fait remarquer Covarrubias, ce sont souvent ces enfants-là, abandonnés par leurs parents et recueillis ou nourris par des animaux, ceux qui ont connu les destins les plus glorieux. Et Covarrubias de citer le cas de Moïse, bien entendu, abandonné dans une corbeille dans le Nil et recueilli par la fille du Pharaon, mais aussi celui de Rémus et de Romulus, et de tant d'autres.

Conclusion

- 33 Pour conclure, j'aimerais reprendre quelques observations très pertinentes de Stanislas Zimic sur cet *Auto*³¹. Le critique slovène ne refuse pas aussi catégoriquement que le fait María Rosa Lida l'interprétation allégorique qu'avait proposé Thomas R. Hart de cette pièce³². Tout en critiquant quelques traits forcés, que Thomas Hart avait lui-même corrigés dans un ouvrage postérieur³³, Zimic propose de considérer l'ensemble de la pièce à la lumière de sa possible signification allégorique. Pour cela, il part de la notion du refus du mariage, qui est centrale dans la pièce, et la met en relation avec le *Cantique des cantiques*, dont la présence de Salomon garantit la pertinence. Or, dans l'exégèse chrétienne, et notamment catholique, ce texte a été interprété tour à tour comme une figure du mariage entre Dieu et l'âme humaine, comme l'attestent, pour rester dans le domaine ibérique, les commentaires (tous postérieurs à Gil Vicente, bien entendu) de Fray Luis de León, de saint Jean de la Croix et de sainte Thérèse d'Avila. Mais au Moyen Âge, notamment avec saint Bernard, ce texte était lu comme une allégorie du mariage entre le Christ et l'Église, son épouse. Dans notre pièce, le refus de l'Église (figurée ici par

la bergère Cassandre) de s'unir à son époux (représenté par le berger Salamón) montrerait ainsi son mépris pour la propagation de la Bonne Nouvelle à travers le monde. Cela ne fait que confirmer la critique assez dure envers l'Église dans la bouche de la Sibylle érythréenne, que nous venons de commenter, en l'étendant à l'ensemble de la pièce. Ce n'est pas un hasard si Casandra, dans son refus du mariage, y associait aussi le refus de la vie religieuse : « *No quiero ser desposada / ni casada, / ni monja ni ermitaña* » (vers 89-91).

- 34 C'est une hypothèse assez suggestive, et qui rejoint ce que nous avons dit sur la *Barca de la Gloria*. En effet, dans notre *auto*, la « conversion » de Cassandre est assez abrupte, et n'intervient qu'à la fin de la pièce, lorsque s'ouvre la *apariencia* de la crèche. En d'autres mots, 90% des vers la pièce insistent sur ce refus, et seulement 10% sur l'acceptation devant l'évidence de la crèche. Cela traduit bien, je crois, le climat intellectuel et religieux de l'époque, déjà très marquée par la détérioration et la décadence de l'Église en tant qu'institution. On peut dire que cette pièce prend place parmi les œuvres qui ouvrent la voie à cette réforme tant souhaitée par une grande partie du clergé, et qui provoquera, après le Concile de Trente, le schisme et la constitution d'une nouvelle Église réformée.

NOTES

1. Sur la figure de la Sibylle, la bibliographie est très vaste. Nous ne citerons ici que les ouvrages les plus récents qui présentent l'état de la question : Monique BOUQUET et Françoise MORZADEC (éd.), *La Sibylle. Parole et représentation*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes (« Interférences »), 2004 ; Jackie PIGEAUD (éd.), *Les Sibylles*, Actes des VIII^e Entretiens de La Garenne Lemot, 18-20 octobre 2001, Nantes : Institut universitaire de France, 2005 ; Jean-Michel ROESSLI, « Vies et métamorphoses de la Sibylle », *Revue de l'histoire des religions*, 2, 2007, p. 253-271 (consultable sur <http://rhr.revues.org/document5265.html>).
2. Paul TEYSSIER, *La langue de Gil Vicente*, Paris : Klincksieck, 1959.
3. Stanislas ZIMIC, *Ensayos y notas sobre el teatro de Gil Vicente*, Madrid-Frankfurt : Iberoamerica-Vervuert, 2003, p. 194-195.
4. Toutes les citations proviennent de : Gil VICENTE, *Teatro castellano*, éd. Manuel CALDERÓN, Barcelona : Crítica, 1996. Il existe une autre édition : Gil VICENTE, *Obras dramáticas castellanas*, éd. Thomas R. HART, Madrid : Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos n. 156), 1975. Au fur et à mesure nous citerons les principales études sur la pièce.
5. Is. 7, 14-15.
6. Sur le choix du roi Salomon et de son rôle, ainsi que sur celui de Casandra, cf. l'article de L. SPITZER, « The Artistic Unity of Gil Vicente's *Auto da Sibila Casandra* », *Hispanic Review*, 227, 1959, p. 56-77. Sur cet article, cf. l'importante mise au point de S. ZIMIC, *Ensayos y notas...*
7. 1 Rois 1, 3 ; 2, 21-22.
8. *Iliade*, XXIII, 366 ; XXIV, 699.
9. *Ibid.*, XI, 422.
10. Virgile, *Enéide*, II, 246, 343, 403 ; III, 183, 187 ; V, 636, X, 68.
11. Ovide, *Métamorphoses*, XIV, 130 sq.
12. *Ibid.*, IX, 422.

13. « *Dies irae, dies illa / solvet soeclum in favilla / teste David cum Sybilla* ».
14. Sur les origines mythiques et légendaires de la Sibylle jusqu'à sa réception chez saint Augustin, cf. la contribution de Patrice CAMBRONNE, « La Sibylle, l'Invisible et le Hors-Temps », *Endôilon* (Cahiers du LAPRIL), 58, mars 2001, p. 11-27. On y trouvera, en annexe, une traduction française de P. Cambronne du chant de la Sibylle chez saint Augustin (*Cité de Dieu*, XVIII, 23).
15. Source : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Sibylle> (page consultée le 23 novembre 2010).
16. Paul AEBISCHER, « Un ultime écho de la *Procession des Prophètes* : le *Cant de la Sibilla* de la nuit de Noël à Majorque », *Mélanges d'histoire du théâtre du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Gustave Cohen*, Paris : Nizet, 1950, p. 261-270. Nous renvoyons également à la discographie de Jordi Savall, qui a récemment (2004) interprété le chant de la Sibylle latine et ses adaptations en langues vernaculaires : provençal, catalan, galicien, castillan, et autres langues.
17. María Rosa LIDA DE MALKIEL, « Para la génesis del *Auto de la Sibila Casandra* », *Filología*, V (12), enero-agosto 1959, p. 47-65.
18. Guarino Mezquino. *Dividese en ocho libros. Impresso en Sevilla por Jacobo Cromberger, año de 1512, a 5 de Marzo*. Le volume fut réimprimé par Juan Varela de Salamanca à Seville le 15 mars 1527. Il existe aussi une autre édition de Séville de 1548.
19. « *Nosotros fallamos por escritura que la Sibila cumea no es aun muerta e que no ha de morir fasta el día del juyzio: y que fallan a esta en la Ytalia, en la montaña de Apenino, la qual es en medio de Ytalia: e si vos vays a ella, ella os sabra dezir lo cierto, porque ella sabe las cosas presentes e passadas* ».
20. Je reproduis le texte du roman italien en suivant M. R. LIDA, qui le cite à partir de l'article de F. NERI, « Le tradizioni italiane della Sibilla », *Studi Medievali*, 4, 1912-1913, p. 215, lequel à son tour le recopie du ms. Riccardiano 2267, col. A: « *la quale si-ffue-si- vergine nello mondo, ch'ella credette che-iddio isciendesse illej quando incharnò in maria vergine, e per questo la sibilla si-disperò ed-e giudichata per queste chagioni in-queste montagne* ». Ce texte coïncide, sauf quelques variantes graphiques, avec celui de la première édition imprimée de Padoue de 1473 (*apud* M. R. Lida, art. cit., p. 54, n.5). (« [...] *he oydo dezir que aquí cerca está la sabia Sibila, la qual estava virgen en este mundo, y que ella creya que Dios avía de descender en ella a encarnar, quando encarnó en nuestra señora la virgen Maria, y que por aquesto ella se desesperó y fue juzgada por aquesta razón a pena perpetua en aquesta montaña* » (fol. 67v et 68r).
21. Israël Salvator RÉVAH, « L'Auto de la Sibylle Cassandre de Gil Vicente », *Hispanic Review*, 27 (2), avril 1959, p. 167-193, p. 187.
22. M. R. LIDA, art. cit., p. 62-63.
23. Toutes les traductions espagnoles de ces poèmes épiques italiens sont postérieures à la mort de Gil Vicente. Celui de Boiardo fut traduit en 1555 (par Francisco Garrido de Villena) ; celui de l'Arioste en 1549 (par Jerónimo de Urrea) et celui du Tasse en 1587 (par Juan Sedeño).
24. *General estoria*, éd. Antonio GARCÍA SOLALINDE, Madrid : Centro de Estudios Históricos, 1930, I, p. 43.
25. *Sumas de historia troyana*, éd. Agapito REY, Madrid : Revista de filología española, 1932, p. 129.
26. Ce document a été découvert et publié par Anselmo BRAAMCAMP FREIRE, *Vida e obras de Gil Vicente*. « *Trovador, mestre da Balança* », Porto : Imprensa Oeditorial, 1919 (réimprimé en *Revista do Ocidente*, Lisboa, 1944, p. 517-518).
27. I.S. RÉVAH, art. cit. p. 188-189.
28. Sur l'importance des danses et de la musique dans cette pièce, cf. Cheryl FOLKINS MCGINNISS, « The Dance, a Metaphoric Symbol in Gil Vicente's *Auto de la sibila Casandra* », *Hispanic Review*, 52 (2), printemps 1984, p. 163-168.
29. S. ZIMIC, *op. cit.*, p. 123-124.
30. Marcel BATAILLON, *Erasmus y España*, trad. A. ALATORRE, México-Buenos Aires : Fondo de cultura económica, 1966, p. 613.
31. S. ZIMIC, *op. cit.*, *passim*.
32. T. S. HART, « Gil Vicente's *Auto de la Sibila Casandra* », *Hispanic Review*, 26, 1958, p. 35-51.

33. *Id.*, *Gil Vicente : Casandra and Don Duardos*, Londres : Grant and Cutler, 1981.

RÉSUMÉS

La communication se propose d'explorer le traitement de la figure de la Sibylle dans une représentation religieuse de Gil Vicente, un dramaturge portugais bilingue du début du XVI^e siècle, composée en espagnol : l'*Auto de la Sibila Cassandra*, une œuvre dont les personnages (Sibylles et prophètes) sont des bergers. Il s'agit du réemploi d'un modèle antique (celui de la Sibylle de Cumès, en particulier) et de la récupération d'une thématique païenne dans une perspective chrétienne, en accord avec la représentation *navideña*. La Sibylle Cassandra, étant convaincue, d'après une prophétie, d'être celle qui a été choisie pour être la mère du Christ, refuse toute proposition de mariage, notamment celle de Salomon. Par ce personnage, Gil Vicente établit un lien avec le *Cantique des cantiques* et montre *a contrario* une attitude critique envers l'Église de son temps.

Esta contribución se propone explorar el tratamiento de la figura de la sibila en una representación dramática de Gil Vicente, que posee un carácter religioso y didáctico: el *Auto de la Sibila Casandra*, una obra cuyos personajes (las sibilas y lo profetas) son representados como pastores y que fue compuesta en español por este dramaturgo portugués bilingüe de principios del s. XVI. Se trata de la recuperación de un modelo de la antigüedad, el de la sibila de Cumas, así como de una temática pagana en una perspectiva cristiana, de acuerdo con la representación navideña. La sibila Casandra, al estar convencida, de acuerdo con una profecía, de haber sido elegida para ser la madre de Cristo, rechaza todas las propuestas de matrimonio, en particular la de Salomón. Por medio de este último personaje, Gil Vicente consigue establecer un enlace con el *Cantar de los cantares*, lo cual le permite mostrar *a contrario* una actitud crítica hacia la Iglesia de su tiempo.

INDEX

Mots-clés : Gil Vicente, Sybille, Cassandre, Prophétie, Auto-bilinguisme, Portugal, début XVI^e siècle, Cantique des Cantiques, anticléricalisme

Palabras claves : sibila, Casandra, profecía, auto-bilingüismo, principios del siglo XVI, Cantar de los Cantares, anticlericalismo

AUTEUR

ELVEZIO CANONICA

Université Bordeaux 3 – AMERIBER