

Écrit et cultures dans l'Europe moderne

M. Roger CHARTIER, professeur

COURS : ENTRE LA SCÈNE ET LA PAGE

Sous le titre « Entre la scène et la page », le cours a été consacré aux relations existant aux XVI^e et XVII^e siècles entre la représentation des œuvres dramatiques sur les scènes des théâtres et leur fixation écrite et publication imprimée. L'étude a été menée dans une perspective comparatiste, mobilisant des exemples empruntés au théâtre élisabéthain, à la *comedia* espagnole et à la comédie classique française – en l'occurrence des œuvres de Molière.

Ces études de cas et de textes ont permis d'approcher le paradoxe, répété à satiété par les préfaces des éditions, qui fait de la publication imprimée des textes, tout à la fois, la trahison d'œuvres composées pour être dites et vues et une nécessité, diversement justifiée. L'adresse « *To the Reader* » écrite par Marston et l'« *Induction* » composée par Webster tels qu'elles se rencontrent dans l'édition de 1604 de *The Malcontent*, l'avertissement « *To the Reader* » rédigé par ce même Webster pour l'édition de 1612 de sa pièce *The White Divil* et la page de titre de *The Dutchesse of Malfy* en 1623 ont permis de dresser inventaire des raisons qui doivent justifier ou excuser la publication d'œuvres faites pour la *performance* : la corruption du texte par des éditeurs négligents, les conditions mêmes, tenues pour déplorables, de la représentation, ou l'écart entre la longueur de la pièce et la durée acceptable du spectacle.

Deux cas particuliers, réétudiés pour ce cours, ont mis en valeur d'autres significations de la publication imprimée des pièces. Une édition lyonnaise de *George Dandin*, datée sur la page de titre de 1669, permet, par ses variantes qui ne se rencontrent ni dans l'édition parisienne de Ribou de la même année, ni dans les contrefaçons hollandaise ou provinciales de celle-ci, de mettre en évidence un mode de transmission et de publication des textes peu considéré par la critique française. L'hypothèse la plus probable pour en rendre compte est, en effet, celle qui tient le texte lyonnais comme résultant d'une reconstruction de mémoire et de la transcription de la pièce par un voleur de mots, semblable à « *El de la gran memoria* » stigmatisé par Lope de Vega, qui aurait assisté à une ou plusieurs représentations de la comédie. La plupart des substitutions ou confusions de l'édition peuvent seulement

s'expliquer en étant rapportées à l'oralité, soit parce que le texte représenté, mémorisé et transcrit était différent du texte transmis par Molière à Ribou, soit parce que le spectateur qui a dérobé le texte a commis une série d'erreurs de compréhension ou de mémorisation, introduisant ainsi de nombreuses anomalies et incohérences dans sa transcription. Ce n'est pas la mauvaise lecture ou composition d'un texte déjà imprimé, mais la mauvaise compréhension ou transcription d'un texte entendu qui est responsable de la substitution de certains mots par d'autres, souvent dépourvus de sens dans le contexte de leur utilisation.

L'hypothèse d'un texte dérivant d'une représentation mémorisée et transcrite peut aussi s'appuyer sur des variantes textuelles telles que le remplacement de *cocu* par *déshonore* et un dialogue entre Dandin et Lubin, qui joue sur la proximité entre *clystère* et *Clitandre*. Ces deux différences avec les éditions parisienne et hollandaise inscrivent le texte dans le répertoire carnavalesque et dans la tradition de la farce. Il est possible que Molière, lorsqu'il a donné la pièce à Ribou, ait trouvé inappropriées ces grossièretés. Il est aussi possible que celles-ci aient été des improvisations ajoutées à la représentation à laquelle assista le spectateur anonyme qui en mémorisa le texte. Quoi qu'il en soit, elles indiquent que la dignité littéraire et le statut d'auteur acquis par Molière depuis 1660 l'ont mené, lui ou son éditeur, à supprimer dans le texte de *George Dandin* imprimé à Paris avec privilège certaines des plaisanteries fréquentes dans ses premières farces et comédies. En ce sens, la logique de la construction et de l'affirmation de l'auteur serait aussi un processus d'autocensure.

Le second exemple étudié est un exemplaire de l'édition de *Hamlet* de 1676 qui contient plusieurs *Hamlet* en un : le texte du quarto de 1604 ; la version de Davenant, qui épura et abrégua l'œuvre en 1660 pour l'ajuster aux nouvelles exigences politiques et esthétiques ; le texte publié par les éditeurs de 1676, Martyn et Herringman, qui publièrent cette version édulcorée en indiquant les coupures opérées pour les représentations ; enfin, l'œuvre telle que l'interprétait John Ward, un comédien itinérant, qui voulut retrouver quelque chose du texte ancien et interpréter, comme il le comprenait, le rôle du prince de Danemark. Pour cela, il ajouta de sa main sur son exemplaire de l'édition de 1676 des annotations marginales, des corrections textuelles et une ponctuation plus riche et plus « musicale » que celle proposée par l'imprimé.

Ce modeste quarto annoté de *Hamlet*, conservé dans la bibliothèque de l'université Johns Hopkins à Baltimore, enseigne une double leçon. La première rappelle que la publication des pièces implique toujours une pluralité d'intervenants, de lieux et d'opérations qui assurent une circulation du texte entre la composition et la révision, la représentation et l'impression, la troupe de théâtre et l'atelier typographique. C'est en ce sens que les œuvres doivent être comprises comme des productions collectives et comme le résultat de « négociations », qui ne consistent pas seulement dans l'acquisition d'objets devenus des accessoires sur la scène, l'appropriation de langages ou le réemploi de pratiques sociales et rituelles, mais aussi, fondamentalement, comme des « transactions », toujours instables et renouvelées, entre l'œuvre en son identité perpétuée et les différents textes proposés par ses éditions et représentations.

Un second enseignement concerne la temporalité des œuvres. Il est plusieurs façons de la reconstruire : en suivant la genèse même du texte, saisi en ses états successifs ; en cernant l'histoire de ses réceptions et interprétations ; en analysant les mutations de ses modalités de publication. Chacune de ces approches renvoie à

des disciplines différentes (génétique textuelle, esthétique de la réception, critique bibliographique), mais toutes supposent la comparaison entre des états du texte (ou de ses appropriations) séparés par des durées plus ou moins longues. L'exemple étudié est différent. Il s'agissait, en effet, d'identifier dans un objet unique (un exemplaire annoté d'une édition ancienne) la présence simultanée des temporalités multiples d'un « même » texte.

Dans ce compte rendu, pour montrer cette temporalité multiple des œuvres de théâtre, nous voudrions privilégier la partie du cours qui s'est attachée à l'étude d'une pièce portugaise : la *Vida do grande Dom Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*. Elle fut composée par Antônio José da Silva et représentée à Lisbonne en 1733 par les marionnettes du Théâtre du Bairro Alto. Le film que le réalisateur brésilien Jom Tob Azoulay, *O Judeu*, a consacré en 1996 à la vie tragique du dramaturge, né à Rio en 1705 dans une famille de juifs *conversos* et condamné au bûcher par le tribunal de l'Inquisition lisboète en 1739, propose la reconstitution de deux scènes de la pièce telle que, peut-être, la jouaient les marionnettes de Lisbonne. La première montre la rencontre du chevalier errant et de son écuyer avec la compagnie théâtrale de Angulo el Malo, en chemin pour donner une représentation de l'« autosacramental » *Las cortes de la muerte* durant les fêtes du Corpus Christi. Dans la seconde, Sancho, gouverneur de l'île des Lézards, la « *Ilha de los Lagartos* » (chez Cervantès, l'île de Barataria), commente l'allégorie de la Justice qui louche et agit à tort et à travers. Ces deux extraits du film indiquent bien deux écarts : entre l'adaptation d'Antônio José da Silva et le texte de *Don Quichotte* (le Sancho de Cervantès, s'il rend bien, ou mal, la justice n'explique nulle part pourquoi elle est représentée les yeux bandés et se trouve dotée d'un glaive) ; entre les dialogues du cinéaste et la pièce de théâtre (à la fin de son commentaire, le Sancho d'Azoulay sodomise la Justice, audace interdite à Antônio José da Silva).

La mobilité et malléabilité des textes est la première réalité textuelle que met en évidence l'œuvre d'Antônio José da Silva, connue par sa première édition imprimée, parue à Lisbonne en 1744. Elle s'insère, en effet, dans l'histoire des adaptations théâtrales de la seconde partie de *Don Quichotte*, publiée à Madrid en 1615. La première de toutes est due au dramaturge français Daniel Guérin de Bouscal dont *Le Gouvernement de Sanche Pansa* fut publié à Paris en 1642 par deux libraires du Palais, Antoine de Sommaville et Augustin Courbé. La pièce était la dernière de la trilogie « quichottesque » de Guérin de Bouscal, commencée en 1640 avec la double publication de *Don Quixote de la Manche* (qui portait sur la scène dans son dernier acte plusieurs épisodes de la seconde partie l'histoire) et *Dom Quichot de la Manche. Seconde Partie*. Jouée en 1641 et 1642, *Le Gouvernement de Sanche Pansa* fut repris par Molière après son installation à Paris en 1658. L'anecdote rapportée par Grimarest dans sa *Vie de Monsieur de Molière* en 1705, qui mentionne une pièce intitulée *Dom Quichotte*, dans laquelle Molière jouait Sancho monté sur un âne qui ne voulut pas entrer en scène, se rapporte très vraisemblablement à la pièce de Guérin de Bouscal puisque Grimarest signale à propos de la pièce qu'« on l'avoit prise dans le tems que Dom-Quixote installe Sancho-Pança dans son Gouvernement ». La pièce dut plaire et fut fréquemment jouée par la troupe de Molière : huit fois en 1659, sept fois en 1660, trois fois en 1661 et trois fois en 1662.

Quelques épisodes de la seconde partie, mais pas le *Gouvernement de Sancho Panza*, furent introduits dans la troisième *comedia* espagnole inspirée par *Don Quichotte*. Les deux premières furent le *Don Quijote de la Mancha* de Guillén de Castro, une pièce écrite entre 1605 et 1608, publiée en 1618 (qui fut l'objet de

quelques-uns de mes cours en 2007 et 2008), et un *Don Quijote de la Mancha* de Calderón de la Barca malheureusement perdu. En 1676 fut représenté *El Hidalgo de la Mancha*, une *comedia* écrite en collaboration par Juan de Matos Fragoso, Juan Bautista Diamante et Juan Vélez de Guevara. Elle ne fut jamais imprimée et ne subsiste que dans une copie manuscrite conservée à Vienne.

En France, les épisodes du *Gouvernement de Sancho* retinrent l'attention de nombreux auteurs de théâtre et différents genres dramatiques se les approprièrent. D'abord, le théâtre de foire, avec les pièces composées pour les foires de Saint-Laurent et Saint-Germain par Bellavoine en 1705 (*Sancho Pança*. « Pièce en trois actes représentée pour la première fois par la troupe de la veuve Maurice, à la Foire Saint-Germain ») et Fuzelier en 1710 (*Arlequin et Scaramouche* désigné comme « Divertissement. Précédé d'un Prologue et suivi de Pierrot Sancho Pansa Gouverneur de l'Isle Barataria, exécuté au Grand Jeu du Préau de la Foire Saint-Laurent »). Dans cette dernière pièce, qui fait usage de la pantomime, de la danse et des « écriteaux » indiquant les textes des parties chantées, la prise de possession de son île par Sancho est ainsi décrite par le livret : « Sancho Pansa qui a enfin attrapé ce gouvernement si désiré et si bien payé par ses épaules fait son entrée au son des instrumens dans l'Isle Barataria. Sancho est monté sur le cher Grison de son ame. Et tous deux sont vêtus ainsi qu'il est écrit dans les fidelles chroniques de Cid-Hamet-Benengely ».

La comédie est le second genre qui s'empare du *Gouvernement de Sanche*. Dans sa *Bibliothèque des théâtres* parue en 1733 Maupoint rappelle qu'après celle de Guérin de Bouscal, « les deux modernes sont, l'une de M. Dufreny en trois actes de Prose non imprimée dans ses Oeuvres et l'autre du sieur Dancourt en cinq Actes de Vers jouée au Mois de Novembre 1712, avec peu de succès ». Accusé d'avoir plagié Guérin de Bouscal, Dancourt reconnu, selon Maupoint, « qu'il avait conservé quelques morceaux d'une ancienne Comédie de *Sancho* ». Il fit interrompre les représentations et ajouta de nouvelles scènes avant de donner son texte au libraire Ribou qui l'imprima.

Le gouvernement parodique du gouverneur Sancho inspire aussi des comédies en musique : à Paris, en 1727, *La Bagatelle, ou Sancho Pança Gouverneur* de Thierry et Gilliers, « opéra comique » en deux actes, et, auparavant, à la cour Vienne, sur le Teatrino di Corte, deux opéras composés par Antonio Caldara sur des *libretti* de Giovanni Claudio Pasquini : en 1727, *Don Chisciotte in corte della duchessa*, désigné comme « *opera serioridicola per musica* », et en 1733, *Sancio Panza governatore dell'isola Barattaria*, défini comme « *commedia per musica* ».

Lorsque Antônio José da Silva décida d'écrire son *Dom Quixote* pour le théâtre lisboète du Bairro Alto, la seconde partie de l'histoire avait donc déjà fourni un très riche matériau textuel aux dramaturges européens et, tout particulièrement, les chapitres XLII à LIII consacrés au gouvernement de Sancho dans l'île (qui n'en est pas une) que lui ont donnée en manière de plaisanterie le duc et la duchesse, hôtes moqueurs du chevalier errant et de son écuyer. L'édition de l'histoire qu'il a utilisée est nécessairement une édition en langue espagnole puisque la première traduction portugaise de *Don Quichotte* ne date que de 1794, publiée à Lisbonne sans le nom du traducteur sous le titre *O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de la Mancha*. Il est même possible d'affirmer qu'Antônio José da Silva possédait une édition postérieure à 1662 puisque, dans le texte même de sa pièce, le livre qui narre les aventures et mésaventures du chevalier errant est mentionné par Sancho comme « *A Vida de vossa mercê* », suivant ainsi la première édition qui réunit les deux parties du livre

sous le titre de *Vida y hechos del Ingenioso Cavallero Don Quijote de la Mancha*, publiée à Bruxelles en 1662 par Juan Mommarte. Ce titre fut conservé dans toutes les éditions postérieures, parues tant à Anvers en 1672-73 qu'à Madrid avec les quatre éditions publiées entre 1674 et 1723. C'est l'une d'elles que lut Antônio José da Silva et dont il fit son profit pour composer la première de ses *comédias* jouées par les marionnettes du Théâtre du Bairro Alto.

Ce théâtre était l'un des lieux où les Lisboètes du premier tiers du XVII^e siècle pouvaient voir des pièces de théâtre. Il y en avait d'autres. Jusqu'en 1727, les *comedias* représentées par des troupes espagnoles étaient données dans le Pátio das Arcas. Ce *corral de comedias* appartenait à l'Hôpital Royal de Tudos os Santos qui recevait une part importante des recettes. Il fut fermé en 1727 après une vive campagne menée contre l'immoralité des spectacles de théâtre et n'accueillit de nouveau des *comedias* qu'à partir de 1737. Les opéras italiens, ou, du moins certains de leurs airs, étaient chantés par des compagnies itinérantes présentes à Lisbonne depuis 1731, mais ils n'étaient proposés qu'au Palais du Roi et dans des théâtres privés appartenant à l'aristocratie. C'est seulement en 1735 que l'Academia da Trindade présenta son premier opéra au public : le *Farnace* de Schiassi. Le Théâtre du Bairro Alto profita donc de la fermeture du Pátio das Arcas et de l'absence de représentations publiques des opéras italiens pour faire jouer par ses marionnettes une pièce d'un genre nouveau : la *Vida do grande Dom Quixote de la Mancha* d'Antônio José da Silva. Était ainsi inaugurée une formule dramatique inédite à Lisbonne, à la fois *comedia* et opéra, qui mêlait dialogues en prose et parties chantées : airs, duos et chœurs. C'est ainsi que dans *Dom Quixote* sont chantés trois chœurs, onze airs, un duo et un chant pour quatre voix.

Malgré l'imagination cinématographique de Tom Job Azoulay, il est difficile de reconstituer exactement les dispositifs des représentations du Théâtre du Bairro Alto. Ses marionnettes devaient être assez proches de celles des compagnies qui jouaient les opéras italiens dans les théâtres privés des aristocraties romaine et vénitienne ou à Paris et à Vienne lorsqu'elles partaient en tournée. Ces marionnettes étaient manipulées par des fils attachés à leurs mains et à leurs pieds et par une tige de fer qui entraînait dans leur tête. La première description de semblables *pupazzi* est donnée en 1652 par le Jésuite italien Domenico Ottonelli dans son livre *Della cristiana moderazione del teatro* : « Les figures ont une tête de papier mâché, un corps et des jambes en bois, des bras faits de cordes, des mains et des pieds de plomb ». Ottonelli précise aussi qu'un seul marionnettiste déclame le texte de tous les personnages : « il a en face de lui une copie du texte marquée de plusieurs couleurs qui indiquent les changements du ton de la voix : le rouge indique la voix d'une jeune demoiselle, le bleu celle d'un homme, et le vert celle d'un bouffon ». Ces marionnettes, celles des Italiens et celles du Bairro Alto, étaient différentes d'autres : celles qui se déplaçaient dans des rails tracés sur la scène même et celles qui étaient mus grâce à une tige de fer traversant leur corps par un marionnettiste placé en dessous de la scène.

À Lisbonne, les marionnettes désignées comme « *figuras artificiais* », « *bonecos* » ou « *bonifrates* » n'étaient pas en bois, mais faites en liège. Leur légèreté permettait des mouvements spectaculaires et de rapides *mutações* ou changements de scène. C'est ainsi que dans la première partie de *Dom Quixote*, les spectateurs de 1733 pouvaient voir le chevalier errant tuer le lion, entrer dans la grotte de Montesinos accompagné d'éclairs et de tonnerre, ou voler sur un nuage jusqu'au Parnasse. Cette forme de théâtre était adressée à un public composé par des membres de la petite

noblesse et des bourgeoisies citadines. Elle ne doit pas être confondue avec les spectacles plus populaires donnés par les marionnettes de *maese* Pedro dans les chapitres XXV et XXVI de la Seconde partie du *Don Quichotte* de Cervantès, ni avec le *puppet show* ou *motion* représenté dans le dernier acte de *Bartholomew Fair*, *La Foire de la Saint-Barthélémy*, une comédie de Ben Jonson jouée en 1614.

Maese Pedro *alias* Ginés de Pasamonte est un montreur de marionnettes « qui depuis longtemps parcourt cette Manche d’Aragon, montrant un retable de la délivrance de Mélisandre par le fameux don Gaïferos ». Dans le chapitre XXV de *Don Quichotte*, le retable est installé dans l’auberge et « maese Pedro se mit dedans, car c’était lui qui devait manier les personnages, et un garçon, un valet de maese Pedro, se tenait en dehors pour servir d’interprète et expliquer les mystères dudit spectacle ». Maese Pedro manie donc ses marionnettes par en dessous et c’est ainsi que le représente une illustration de l’édition bruxelloise de la *Vida y hechos del Ingenioso Cavallero Don Quijote de la Mancha* de 1662. C’est cette position qui lui sauve la vie lorsque don Quichotte taille en pièces la « moriscaille de carton », la « *titerera morisma* », qui poursuivait Mélisandre et son sauveur et époux, don Gaïferos : « [don Quichotte] porta un tel coup de taille que si maese Pedro ne s’était baissé, accroupi et recroquevillé, il lui tranchait la tête aussi aisément que si elle avait été en massepain ». S’impose, toutefois, une certaine prudence à l’égard d’une lecture trop immédiatement « documentaire » du texte de Cervantès qui attribue au théâtre de marionnettes de maese Pedro des capacités scénographiques, par exemple la simultanéité de plusieurs actions, qui semble impossible pour un seul manipulateur et se réfère avec plus d’évidence aux retables d’automates. L’imagination de Cervantès a peut-être mêlé dans sa description du retable ces deux formes de spectacles sans comédiens.

Dans la comédie de Ben Jonson, le *puppet master* *Leatherhead alias* *Lantern* représente une pièce intitulée « *Ancient modern history of Hero and Leander, otherwise called The Touchstone of True Love* », qui est une parodie du fameux poème de Marlowe publié en 1598. Ben Jonson utilise ce divertissement familier aux foires, à Londres au XVII^e siècle comme à Paris au XVIII^e, pour dresser un double parallèle : entre les marionnettes, qui forment une « *civil company* », et les comédiens, qui toujours réclament, se moquent, insultent et s’enivrent ; entre la poésie, dramatique ou non, et les spectacles populaires et vulgaires, qui abaissent le théâtre au rang des chiens dansant et des exhibitions d’animaux monstrueux. Il est quelque peu difficile d’imaginer le *puppet show* proposé par *Leatherhead*. Comme le *recitator* du théâtre des Anciens (du moins selon l’idée que l’on s’en faisait à la Renaissance), il déclame les parties de tous les personnages à la manière des montreurs de *pupazzi* italiens : « *I am the mouth of them all* ». Il semble partager la scène avec les marionnettes manipulées par un assistant puisque l’une d’elle en vient à le frapper. Il est donc possible que, comme dans certaines troupes de *commedia dell’arte*, marionnettes et comédiens jouent les uns avec les autres, sur les mêmes tréteaux. Un tel dispositif est suggéré à la fin de la pièce le dialogue entre *Zeal-of-the-Land Busy*, le puritain qui interrompt la représentation et veut interdire le théâtre, tenu pour immoral et idolâtre, et « *Puppet Dionysius* ». Tout comme le « *motion of the Prodigal Son* » montré par *Autolycus*, le colporteur shakespearien du *Conte d’hiver*, tout comme le retable de maese Pedro, le *puppet show* de *Leatherhead* participe de la culture carnavalesque de la place publique, des foires et de l’itinérance. Les *bonecos* ou *bonifrates* de Lisbonne appartiennent à un tout autre monde théâtral.

La première attribution de la *Vida de Dom Quixote* de 1733 à Antônio José da Silva date de 1741, soit deux ans après la mort tragique du dramaturge. Elle se rencontre dans la *Bibliotheca Lusitana* de Diego Barbosa Machado qui indique dans son premier tome, à la page 303 : « Antonio Joseph da Silva natural do Rio de Janeiro filho de João Mendes da Silva, Advogado nesta Corte, e Lourença Couinho, Estudou Direito Cível em a Universidade de Coimbra donde passando a Lisboa exercitava o officio de Advogado de Causas Forenses. Teve genio para a Poesia Comica ». « Il avait un génie pour la Poésie Comique » : la *Bibliotheca* mentionne donc six de ses *comédias* qui furent représentées avec « applaudissements des spectateurs » : trois sont données comme ayant été imprimées, *Labirinto de Creta* en 1736, *Variiedades de Proteu* et *Guerras do Alecrim e Manjerona* en 1737, et trois comme seulement M. S., c'est-à-dire comme demeurées en manuscrit : *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, *Vida do grande Dom Quixote de la Mancha* et *Precipício de Faetonte*.

En 1744, ces six œuvres sont publiées dans un volume intitulé *Teatro cômico portuguez*, accompagnées de deux autres : *Esopaiada ou Vida de Esopo* et *Os Encantos de Medéia* qui dateraient respectivement de 1734 et 1735. Le nom de l'auteur n'apparaît pas sur la page de titre mais il est aisément déchiffrable dans le poème acrostiche qui termine la préface adressée « *ao leitor desapaixonado* », au lecteur sans passions ou sans préjugés. Les premières lettres des premiers mots des vingt vers des deux *décimas* finales, lues verticalement indiquent : ANTONIO JOSEPH DA SILVA.

Qui était Antônio José da Silva en 1733 ? Nous pouvons suivre précisément sa vie tourmentée et son destin tragique grâce aux deux magnifiques livres de Nathan Wachtel, *La Foi du souvenir* (2001) et *La Logique des bûchers* (2009). Il était né en 1705 à Rio de Janeiro dans une famille de *crístãos novos*, ces juifs portugais convertis par force au christianisme après 1497 et installés au Brésil aux commencements du XVII^e siècle. En 1711, ses deux parents et une partie importante de sa famille furent dénoncés à l'Inquisition comme pratiquant des rites juïques : jeûnes rituels, interdits alimentaires, port de vêtements propres le samedi. Tous furent transportés à Lisbonne où Antônio José arriva avec ses deux frères Balthazar et André. Incarcérés depuis octobre 1712, son père João et sa mère Lourença confessèrent leur retour au judaïsme et, le 9 juillet 1713, lors d'un autodafé, ils furent « réconciliés » avec l'Église, condamnés à la confiscation de leurs biens et au port de l'« *hábito penitencial* » les dimanches et jours de fête.

Cette première rencontre avec le tribunal de l'Inquisition lisboète ne fut pas la dernière. En 1726, sa cousine Brites Coutinho fut dénoncée à l'Inquisition par son fiancé, Luis Terra Soares, étudiant en droit canon à Coimbra, qui était peut-être lui-même en partie « nouveau chrétien » et craignait pour sa propre vie. Antônio José fut arrêté avec sa mère, sa tante Isabel Cardoso Coutinho, ses deux frères et plusieurs cousins. Il confessa son retour à la « loi mosaïque », dénonça d'autres parents, mais non pas sa mère et, pour ce refus, il fut torturé. Meurtri par la question, il ne put signer son acte d'abjuration « *por não poder asinar por causa de tormento* » (« pour ne pouvoir signer pour cause de torture »). Il fut « réconcilié » avec l'Église lors de l'autodafé du 13 octobre 1726 et condamné à la confiscation de ses biens, à l'« *hábito penitencial* » et à recevoir une instruction chrétienne.

Demeurant à Lisbonne, Antônio José, qui était avocat comme son père, entreprit une carrière littéraire. Il composa non seulement les huit *óperas* publiés dans l'ouvrage de 1744 qui désigne ainsi ses *comédias*, mais aussi deux poèmes publiés en 1736 avec son propre nom dans deux anthologies qui attestent ses liens avec la

cour de João V et ses relations avec des membres de l'élite aristocratique. Le premier poème, paru dans le recueil *Acentos Saudadosos das Musas Portuguesas*, est une « *Glosa* » au sonnet de Luiz de Camões dans lequel le Portugal exprime son sentiment devant la mort de sa très belle infante Madame D. Francisca. Le second poème est un « *Romance héroïco* » à la louange de João Cardoso da Costa dont les poèmes sont réunis dans le volume intitulé *Musa Pueril*. La réédition de la *Bibliotheca Lusitana* en 1759 attribue également à Antônio José da Silva une « *comedia* » religieuse en castillan, *El Prodigio de Amaranto San Gonçalo*, qui serait de 1735 ou 1737 et une preuve donnée par le dramaturge de l'authenticité de son abjuration, et une « *Sarzuela Epithalamica* » composée pour le mariage du fils de Jean V et de la fille de Philippe V d'Espagne.

Ces liens avec les puissants ne protégèrent pas Antônio José d'une seconde arrestation par l'Inquisition. En 1737, il fut incarcéré avec son épouse, Leonor Maria de Carvalho et sa mère après la dénonciation de son frère André et de sa famille comme « judaïsants » par un nouveau chrétien réconcilié qu'ils avaient accueilli avec sa mère. Emprisonné durant deux années, alors même qu'était représenté au Théâtre du Bairro Alto son dernier opéra, *O Precipicio de Faetonte*, Antônio José fut lui-même précipité dans un précipice. Il nia toutes les accusations portées contre lui mais il fut perdu par les rapports des espions qui l'épièrent par les trous ménagés dans les murs de sa cellule, puis par ceux des « moutons » qui y furent introduits. Ils affirmèrent qu'il observait les jeûnes du judaïsme, qu'il n'effectuait pas correctement les gestes chrétiens et qu'il s'était moqué des prières de l'un de ses compagnons de cellule. Les témoignages en sa faveur de trois Dominicains et d'un Augustin qui le dirent bon chrétien n'empêchèrent pas qu'il fut « *declarado por convicto, negativo, pertinaz e relapso no crime de heresia e apostasia e que foi hereje apostato de Nossa Santa Fe Catolica* » (« déclaré coupable, négatif, obstiné et relaps du crime d'hérésie et d'apostasie et qu'il fut hérétique apostat de Notre Sainte Foi Catholique »). Remis au bras séculier, il fut étranglé puis brûlé (ce qui se disait « *queimar de garrote* » et était considéré comme une grâce de l'Inquisition) à la suite de l'autodafé du 16 octobre 1739 dans lequel sa femme, sa mère, son frère, sa belle-sœur et sa tante furent, une nouvelle fois, « réconciliés » avec l'Église malgré le risque que certains couraient d'être tenus pour relaps.

Avant l'examen des possibles relations tissées entre ce destin marqué par les persécutions et les œuvres d'Antonio José da Silva, en particulier sa *Vida do grande dom Quixote* composée après son premier procès, la torture et sa condamnation, l'étude de deux scènes de la première partie de l'opéra a permis de comprendre comment il s'était emparé du texte de Cervantès pour en faire du théâtre. Il s'agit des huitième et neuvième scènes de l'œuvre dans lesquelles don Quichotte et Sancho voyagent au Parnasse pour satisfaire la requête de la muse Calliope qui a demandé l'aide du chevalier errant pour combattre les mauvais et méchants poètes ligués contre Apollon. La dernière scène de ce premier acte ou partie, la neuvième, montre la bataille gagnée par don Quichotte contre les *poetazinhos* et s'achève avec l'air burlesque de Sancho (ainsi traduit par Marie-Hélène Piwnik dont nous suivons la traduction dans nos citations) : « Puisque ma chanson / sera un braiement, / je donne le ton, / Hi han ! Hi han ! han ! ».

On ne trouve dans le *Don Quichotte* de Cervantès aucune « poétomachie » semblable au combat mis sur la scène par da Silva, et don Quichotte n'y visite pas le Parnasse. Mais le dramaturge connaissait bien son Cervantès et c'est dans une autre œuvre qu'il puise son invention théâtrale : *El viaje del Parnasso* publié à

Madrid en 1614. Il s'agit d'un poème de plus de trois mille vers qui narre le voyage de Cervantès au Parnasse et la bataille de livres entre les bons et les mauvais poètes. L'œuvre appartient au genre des « voyages au Parnasse » et imite explicitement le *Viaggio di Parnasso* publié par Cesare Caporali di Perugia en 1582. Cette imitation permettait à Cervantès une satire des poètes de son temps, une parodie burlesque de la mythologie et une autobiographie déguisée.

Antônio José da Silva s'empare du poème cervantin avec subtilité. Dans son opéra, don Quichotte rencontre Calliope, et non Mercure comme le fait celui de Cervantès, ce qui ouvre la série de trois arias chantés par les Muses, Calliope d'abord, puis Euterpe et Terpsichore. Le voyage jusqu'au Parnasse s'effectue en volant sur un nuage et non pas en bateau, ce qui autorise un effet scénique plus spectaculaire. Le dramaturge portugais introduit également dans la situation des traits comiques qui jouent avec l'illusion théâtrale et la *suspension of disbelief* requise par la fiction.

Lorsque Calliope apparaît à don Quichotte, celui-ci lui déclare : « Souveraine nymphe, / Écharpe d'Iris de cet horizon. / Qui déchirant les nues diaphanes... / Montre ta divinité ». Mais Sancho rompt l'enchantement et double chaque exclamation de son maître par de plus prosaïques remarques : « Nymphe souveraine. / Arc-en-ciel de cet horizon. / Qui déchirant les nuages en carton-pâte... / Montres ta vetustité » [« *Que rasgando nuvens de papelão... / Te ostentas já de idade* »].

C'est ce même procédé qui attribue au Sancho de da Silva le rôle « brechtien » de destruction de l'illusion. Ainsi dans la septième scène de la première partie, alors que pour don Quichotte la grotte de Montesinos est une merveille : « Vois-tu, Sancho, cet admirable palais ? Vois-tu ces colonnes doriques et corinthiennes ? Regarde-moi ces jaspes ? Que t'en semble ? », son écuyer le ramène à la réalité – et au théâtre : « J'ai l'impression que tout cela est peint sur des planches en bois de pin » [« *Parece-me que tudo isto é pintado em tabulas de pinho* »]. Et dans la première scène de la première partie de la pièce, à Sancho qui lui demande « Sais-tu bien où nous sommes ? », Sancho répond : « Je le sais parfaitement. Au Théâtre du Bairro Alto ».

Antônio José da Silva démontre son génie théâtral en condensant la bataille entre les deux armées poétiques telle que la décrit, longuement, Cervantès. L'inventaire détaillé des armes poétiques de destruction massive qui occupe les 361 vers du chapitre VII du *Viaje al Parnasso* est drastiquement abrégé par Sancho qui décrit ainsi l'armée des mauvais poètes : « Ne voyez-vous point leur armée, de dix mille romances, quatre mille sonnets, deux cent dizains, quatre-vingt madrigaux, et leur escadron de satires volantes en salve de silves ». Le dramaturge déplace aussi les motifs du poème : à la blessure à la main de Mercure, atteint par « *una satira licenciosa / de estilo agudo, pero no muy sano* » (« une satire licencieuse / de style aigu, mais pas très sain ») est substituée celle de Sancho : « Au secours, j'ai un sonnet en rimes pointues qui me traverse de part en part ».

Ces transformations des textes cervantins, tant celui de *Don Quichotte* que celui du *Viaje al Parnasso*, montrent comment Antônio José da Silva les utilisa pour répondre aux deux exigences de la pièce qu'il écrivait pour le Théâtre du Bairro Alto. Elle devait accueillir des parties chantées, dont le nombre s'accrut dans ses opéras ultérieurs, pour atteindre trente-et-un dans *Labirinto de Creta* en 1736 et trente-deux dans *O Precipício de Faetonte* en 1738. Le compositeur de la musique et des airs de la *Vida do grande Dom Quixote* n'est pas connu, mais on sait que da Silva collabora avec Antônio Teixeira pour *Os Encantos de Medeia, As Variedades*

de *Proteu* et les *Guerras do Alecrim e Manjerona* – et peut-être également pour *Anfitrião* et *Labirinto de Creta*. Sa pièce devait aussi tirer profit des libertés permises par un théâtre de marionnettes et donner à voir aux spectateurs émerveillés de spectaculaires jeux de scène. Antônio José da Silva sut surmonter avec ingéniosité toutes les difficultés, comme le prouvent les sept autres pièces composées que lui commanda ou qu’accepta le Théâtre du Bairro Alto entre 1734 et 1738.

Est-il possible de comprendre certaines des inventions dramatiques ou poétiques d’Antônio José da Silva comme des traces de sa propre expérience de *converso* toujours suspecté par l’Inquisition et brutalement traité lors du procès de 1726 ? C’est ce qu’a soutenu toute une tradition brésilienne qui a fait du dramaturge un martyr de la liberté de croyance, une victime du fanatisme catholique, et un héros des droits de la colonie, violés par la domination de la métropole. La construction d’Antônio José da Silva comme héros et martyr commence en 1838 avec la « tragédie romantique » de Domingos Gonçalves de Magalhães intitulée *Antônio José da Silva ou O poeta e a Inquisição* ; elle se poursuit en 1866 avec le roman de Camilo Castelo Branco, *O Judeu*, paru en 1866, et elle s’incarne au XX^e siècle dans la *narrativa dramática* du dramaturge portugais Bernardo Santareno, *O Judeu*, et dans le film de Jom Tob Azoulay qui porte le même titre.

Le lien étroit établi entre les souffrances d’Antônio José da Silva et les échos qu’elles auraient dans ses pièces n’a pas toujours convaincu. Machado de Assis est l’un des premiers à séparer le jugement sur les œuvres du dramaturge de l’émotion produite par son destin tragique. Comme il l’écrit dans son essai « Antônio José », repris dans son recueil *Relíquias de Casa Velha* : « La pitié n’est certainement pas déterminante pour la critique, et tel ou tel mauvais poète, succombant à une grande injustice sociale, peut inspirer la compassion et émousser l’analyse. Ce n’est pas le cas d’Antônio José : il mériterait que nous l’étudions pour lui seul, même sans les circonstances tragiques qui entourent son nom ». Machado de Assis dénie ainsi toute intention dénonciatrice ou tragique aux *comédias* d’Antônio José da Silva, écrites seulement dans le but de faire rire, y compris en recourant au *baixo-cômico*. Pour lui, « malgré les traces et souvenirs de ce premier acte de l’Inquisition [la condamnation de 1726], malgré le spectacle de ce que souffraient les siens, les opéras d’Antônio José transmettent la saveur d’une jeunesse imperturbablement heureuse, une facétie grossière et pétulante, comme le lui demandait le goût du parterre, et ils ne manifestent aucune présence du tragique épisode ».

C’est cette même distance entre la vie et les œuvres qui se retrouve dans la thèse de José Oliveira Barata, soutenue à Coimbra, et éditée en deux volumes en 1983 et 1985 sous le titre *Antônio José da Silva : criação e realidade*. Dans un texte en français, qui sert de préface à la traduction de quatre pièces d’Antônio José da Silva (dont celle de la *Vida do grande Dom Quixote de la Mancha* que nous citons), l’auteur pourfend ce qu’il désigne comme une « sorte de nouvelle scolastique » : « Étant donné que le Juif fut une victime de l’Inquisition, ses œuvres ne pourront que refléter l’animosité de l’homme contre ses féroces persécuteurs. Donc, en lisant l’œuvre superficiellement, beaucoup croient percevoir les indices de la révolte de l’écrivain contre une institution oppressive ». Trois arguments sont opposés à une semblable lecture : d’une part, il n’est fait aucune référence aux œuvres dans les accusations de l’Inquisition et c’est le même Inquisiteur général, le cardinal Nuno da Cunha, qui a signé la condamnation d’Antônio José en 1739 et qui a accordé la *licença* pour la publication de ses *comédias* en 1744 ; d’autre part, la prudence exigeait une forte autocensure de la part du dramaturge, enfin, ses compositions

sont toutes des réécritures parodiques d'œuvres ou d'histoires existantes, sauf *Guerras do Alecrim e Manjerona*, ce qui les inscrit dans la tradition théâtrale, et non dans l'expérience vécue.

Plus récemment, Nathan Wachtel et Roberto Paulo Pereira ont défendu l'idée qu'il était peut-être nécessaire de réviser cette révision. Dans sa magistrale étude des *conversos* condamnés comme judaïsants par l'Inquisition lisboète, Nathan Wachtel indique à propos d'Antônio José da Silva, dont il a reconstitué minutieusement l'incarcération, le procès et le supplice entre 1737 et 1739 : « un ensemble d'arguments raisonnables permet de bien soutenir la thèse selon laquelle Antônio José da Silva aurait été condamné en raison des idées subversives que son théâtre répandait dans le public ». Pour lui, le genre satirique n'est aucunement exclusif de la critique sociale, même si celle-ci doit s'énoncer sur un mode comique et si l'auteur doit s'effacer derrière les propos burlesques de ses personnages. Mais, affirme Nathan Wachtel, « reste que l'on peut extraire des pièces du "Juif" nombre de citations qui, replacées dans leur contexte historique, paraissent témoigner d'une rare témérité, jusqu'à faire allusion à son expérience des geôles inquisitoriales ». Paulo Roberto Pereira avance pour sa part, dans sa préface à l'édition portugaise de quatre *comédias* de da Silva, le caractère autobiographique de certains passages des pièces (en particulier *Anfitrião*) et la violence inhabituelle de la satire des institutions et de la société du temps.

Pour trancher entre ces différents jugements, il faut donc retourner au texte. Et, tout d'abord, aux scènes de la *Vida do grande Dom Quixote de la Mancha* où Sancho rend la justice et en commente l'allégorie. Respectant les nécessités dramatiques et fidèle au procédé de la condensation textuelle, Antônio José da Silva réduit à trois principes les multiples avertissements donnés par don Quichotte à Sancho avant que celui-ci prenne possession de son île. Le premier est celui qui exige la justice : « Sancho, aie bien à l'esprit que tu vas gouverner : rappelle-toi que dois toujours avoir devant les yeux la Justice ». L'injonction est prise littéralement par Sancho qui réplique : « Oui, seigneur, je vais demander qu'on m'en fasse le portrait, et je le mettrai devant mes yeux », ce qui annonce le commentaire qui ouvre la quatrième scène de la seconde partie. Les deux autres commandements sont : « Ne te laisse pas corrompre par des présents » et « Aimer Dieu, et ton prochain comme toi-même ».

L'explication de l'allégorie de la Justice est une invention d'Antônio José da Silva, totalement absente de *Don Quichotte*. Pour Sancho, la Justice « n'est qu'une peinture », « une figure nécessaire sur terre pour faire peur aux grands personnages [*"a gente grande"*], comme le croquemitaine pour faire peur aux enfants ». Il détaille ensuite la signification de chacun des attributs d'une telle « figure » : elle est « habillée vêtue comme dans les tragédies [*"à trágica"*], car toute justice finit tragiquement », elle a les yeux bandés « parce qu'on dit qu'elle était bigleuse [*"vesga"*] », elle tient un glaive « parce qu'elle agira en tous sens, c'est-à-dire à tort et à travers [*"a torto e direito"*] » et elle tient une balance dont « le fléau n'est guère fiable [*"não tem fiel, no fiador"*] ». Peinture ou allégorie, la Justice n'a pas plus de réalité que le croquemitaine, ou Dulcinée du Toboso.

Les cas jugés par Sancho dans la *comédia* sont tous différents de ceux tranchés par le Sancho de Cervantès. Tous soulignent l'iniquité, la cruauté ou la corruption de la justice ainsi rendue. À un homme qui réclame justice, Sancho donne une image de la justice, « *pintada* », car, dit-il, « il n'y a d'autre justice sur cette île qu'une justice en effigie ». À une femme dénonçant l'homme qui l'a séduite et qui

refuse de l'épouser malgré ses promesses, Sancho inflige un châtiment cruel : « que l'on mette cette femme en prison avec une chaîne au cou et des boulets au pied, bien prise aux fers, jusqu'à ce que revienne l'homme avec lequel elle veut se marier ». Et quand Sancho doit condamner son propre âne, coupable d'avoir frappé un homme, il déclare en aparté : « Ce que je pourrai faire c'est empêcher l'exécution de la sentence ».

Dans le monde du *Dom Quixote* de da Silva, la justice n'existe pas. Elle est un leurre, une illusion, une tromperie. Comment comprendre cette réécriture du texte de Cervantès qui en force les effets ? En premier lieu, elle permet de cocasses parodies de la rhétorique judiciaire. Ainsi, avec les références burlesques aux juristes et aux codes juridiques : « car de même qu'à personne on peut refuser un regard, comme le prescrit le *text. In l. Caecus, § Tortus ff. de his, qui metit un oeil qui dit zut à l'autre*, et comme le prouve abondamment Patapon au *chap. des Croûtons* [“Pão Mole no *cap. das Côdeas*”], de même on ne doit pas se boucher les oreilles et l'on doit écouter les plaignants, comme le prescrit la *l. des douze tables de Pain de Sucre sur la seconde étagère de Pain Perdu, Cod. De Barrotis* [“*l. das doze tábuas de Pinho na segunda estancia de Madeira, Cod. De Barrotis*”] ». Ainsi, également, l'imitation ridicule des sentences des tribunaux, comme celle par laquelle Sancho prononce la condamnation de son âne. Ces facéties inscrites dans la tradition théâtrale, moqueuse depuis toujours des juges et des médecins, doivent interdire pour certains de comprendre de manière biographique la satire de la justice présente dans la pièce. C'est ainsi que Machado de Assis indique que « même en admettant que l'allégorie de la Justice dans la *Vida de Dom Quixote* soit un résumé des plaintes du poète (supposition fragile), la vérité est que les événements de la vie d'Antônio José ni n'influencèrent, ni diminuèrent la force originale de son talent, pas plus qu'ils ne modifièrent sa nature qui était fort éloignée de l'hypocondrie ».

Plus récemment, Paulo Roberto Pereira a souligné la violence de cette satire d'une justice corrompue et Nathan Wachtel a proposé de donner un fondement biographique aux deux motifs essentiels des pièces du « Juif » : la métamorphose et le labyrinthe. Tous les deux font retour à une scène d'*Anfitrião*, déjà commentée par Machado de Assis et José Oliveira Barata, mais dans une interprétation qui la séparait de toute référence à la vie de son auteur. Dans la sixième scène de la seconde partie d'*Anfitrião*, Saramago, le valet d'Amphitryon, est incarcéré dans la prison du Limoeiro avec trois autres prisonniers. Pour lui extorquer de l'argent, ceux-ci le torturent avec la même technique que celle employée par l'Inquisition : le *polé*, ou supplice de l'estrapade, dans lequel le supplicié est attaché par des cordes et soulevé jusqu'au plafond de la salle de torture. Avant de commencer le supplice, un des hommes demande à Saramago : « Pourquoi as-tu été arrêté ? » « Pour rien » répond le valet et, plus tard, il déclare à ses bourreaux : « Quelles libertés peut-il exprimer celui qui n'en a pas ? ».

Emprisonné dans la même prison, Amphitryon dit son infortune dans un récitatif suivi d'un aria. Dans le récitatif, il déclare : « Tyrannique destin, étoile rude, / qui néfaste diffuse avec une lumière opaque / une si cruelle rigueur sur un innocent ! / Quel délit ai-je commis, pour que je sente cette chaîne très rude / dans les horreurs d'une prison pénible, / dans le triste et lugubre logis où / habite la confusion et demeure l'effroi ? / Mais si par hasard, despote, étoile impie, / L'absence de faute est une faute, alors je suis coupable ; / mais si ma faute n'est pas une faute, / pourquoi me dérobez-vous avec impiété / le crédit, l'épouse et la liberté ? ».

« *Mas, se a culpa que tenho não é culpa, / para que me usurpais com impiedade / o crédito, a esposa e a liberdade ?* » Ce n'est sans doute pas forcer les textes que de lire dans cette scène un écho des souffrances endurées dans une prison et sous une torture semblables à celle de l'Inquisition et, également, la dénonciation d'une violence injuste, qui conduit au bûcher les accusés d'un crime qui n'en est un que dans les obsessions de leurs juges.

L'étude de la *Vida do grande Dom Quixote de la Mancha* d'Antônio José da Silva a ainsi lié trois histoires. D'abord, l'histoire des adaptations théâtrales de la seconde partie de *Don Quichotte*, ce qui a permis de faire retour sur une question essentielle posée dans les deux premiers cours de cette chaire consacrés au *Cardenio* de Shakespeare (et Fletcher) : comment porter sur la scène des épisodes de l'histoire écrite par Cervantès ? Ensuite, l'histoire d'une pratique du théâtre souvent négligée, celle du théâtre de marionnettes, situé entre le divertissement populaire et l'opéra. Enfin, l'histoire d'un dramaturge, trois fois confronté à l'Inquisition et à la douloureuse condition des *conversos* pris entre leurs croyances intimes et les permanentes suspicions des inquisiteurs. Le destin tragique d'Antônio José da Silva offre ainsi un cas limite pour affronter la question de la relation entre les expériences vécues et les œuvres elles-mêmes, une question particulièrement aiguë et difficile pour des pièces composées en un temps où l'écriture dramatique demeure largement dépendante d'histoires déjà là, de motifs traditionnels et de formules qui n'ont rien d'original. Est-il pour autant impossible de trouver dans des textes appuyés sur ces pratiques communes les traces d'une souffrance à la fois singulière et partagée ?

SÉMINAIRE : COMMENT LIRE UN TEXTE ? PERSPECTIVES CRITIQUES

Le séminaire, intitulé « Comment lire un texte ? Perspectives critiques » a eu pour but de présenter et discuter différentes propositions de lecture des textes, qu'ils soient tenus pour « littéraires » ou non. Cette réflexion a été conclue par l'examen du chiasme qui a caractérisé les relations entre histoire et littérature. Celle-ci a pu affirmer au XIX^e siècle, dans le roman tel que l'ont pensé Manzoni et Balzac, qu'elle était la véritable histoire, prenant en charge la description de la société tout entière, en un temps où l'histoire des historiens s'attachait aux grands hommes, aux événements, aux jeux de pouvoir – les trois « idoles » dénoncées plus tard par Simiand. À la charnière du XX^e siècle, les rôles se sont inversés lorsque l'histoire est devenue histoire des masses, des nations, du social, abandonnant à la littérature la connaissance des singularités, de l'individuel, les différences. Cette revendication a été suivie dans le séminaire depuis les *Vies imaginaires* de Marcel Schwob, libérées de l'exigence de vérité pour mieux « rendre individuel ce qu'il y a de plus général » et saisir les « existences uniques des hommes, qu'ils aient été divins, médiocres, ou criminels », jusqu'à leurs multiples postérités : les biographies de *l'Histoire universelle de l'infamie* de Borges, les « vies des hommes infâmes » de Foucault ou les « vies minuscules » de Pierre Michon.

L'attention a porté également sur les manières dont la fiction s'empare, non pas du passé comme dans le roman ou le théâtre « historique », mais des marques distinctives du récit d'histoire, tendu vers la représentation du passé tel qu'il fut. L'appropriation par des récits d'imagination des procédures, documents et preuves de l'histoire, entendue comme discipline de connaissance, a été observée dans le *Jusep Torres Campalans* de Max Aub, *La littérature nazie en Amérique* de Roberto

Bolaño et les deux ouvrages de Pascal Quignard, *Les tablettes de buis d'Apronemia Avita et Albucius*.

Dans des séances précédentes, le séminaire a interrogé l'historicité même de la notion de « littérature » inscrite dans un ordre des discours fondé sur l'individualisation d'écriture, l'originalité des œuvres et la canonisation de l'auteur. L'articulation de ces trois notions, décisive pour la définition de la propriété littéraire, ne trouvera une forme achevée qu'à la fin du XVIII^e siècle, à l'époque du sacre de l'écrivain, de la fétichisation du manuscrit autographe et de l'obsession pour la main de l'auteur, devenue garante de l'authenticité de l'œuvre. L'économie de l'écriture ainsi définie rompt avec celle, dominante à la Renaissance, qui reposait sur de tout autres pratiques : l'écriture en collaboration, exigée par les protecteurs, les troupes ou les entrepreneurs de théâtre ; le réemploi d'histoires déjà racontées, de lieux communs partagés, de formules consacrées, ou encore, les continuelles révisions ou nombreuses continuations d'œuvres toujours ouvertes. C'est avec cette manière d'écrire les fictions que Shakespeare a composé ses pièces et c'est contre elle que Cervantès a écrit *Don Quichotte*.

L'indiquer n'est pas oublier que, pour l'un et l'autre, commence très tôt la canonisation de l'écrivain qui fait de son œuvre un monument. Mais ce processus va de pair jusqu'à la fin du XVIII^e siècle avec la forte conscience de la dimension collective de toutes les productions textuelles (et pas seulement théâtrales) et la faible reconnaissance de l'écrivain comme tel. Ses manuscrits ne méritent pas conservation, ses œuvres ne sont pas sa propriété et ses expériences ne nourrissent aucune biographie littéraire, mais seulement des recueils d'anecdotes. Il en va autrement lorsque l'affirmation de l'originalité créatrice entrelacera l'existence et l'écriture, situera les œuvres dans la vie et reconnaîtra celle-ci dans celles-là.

Quand la littérature n'est pas encore identifiée aux belles-lettres, le terme ne désigne aucunement les œuvres que nous tenons pour « littéraires » mais, au Moyen Age, les textes écrits en latin par opposition à la langue vulgaire, et au XVII^e siècle, les ouvrages d'érudition. À ce premier écart, lexical, s'en ajoute un second, conceptuel. Foucault l'a désigné en énonçant les traits propres de la « fonction auteur » qui assigne l'unité et la cohérence d'une œuvre à la singularité d'un sujet propriétaire et responsable de ses écrits. Une telle assignation n'est ni universelle ni invariante. Elle caractérise l'ordre des discours littéraires qui naît au XVIII^e siècle, plus tôt en Angleterre, plus tard sur le continent. Sa puissance est telle qu'il soumet à ses principes des textes composés et reçus avec des attentes, des ressources, des catégories fort différentes. Même si elles ne peuvent échapper aux mots qui sont les nôtres, nos lectures des fictions imaginées avant l'invention de la « littérature » doivent faire effort pour reconnaître leur distante étrangeté.

Plusieurs séances ont ensuite présenté les fondements et pratiques de trois approches intellectuelles, toutes trois nées dans le contexte des études littéraires telles qu'elles se sont développées aux Etats-Unis et liées les unes aux autres par des relations critiques : le *New Criticism*, la *New Bibliography* et le *New Historicism*. Une attention particulière a été donnée à la critique du *New Criticism* menée par D.F. McKenzie, lui reprochant son ignorance des modalités matérielles d'inscription des textes, partant, son incompréhension des processus et des agents qui participent de la production de leurs significations. Une lecture critique de la biographie de Shakespeare par Stephen Greenblatt, *Will in the World*, a permis de faire retour sur la tension, voire la contradiction entre, d'une part, les exigences de toute biographie, qui supposent la mise en œuvre des concepts clés d'un ordre des discours littéraires

fondés sur l'individualisation de l'écriture et la relation étroite entre la vie et les œuvres, et, d'autre part, les conditions mêmes de la composition des pièces de théâtre dans l'Angleterre élisabéthaine, qui mobilisent la collaboration (même pour Shakespeare), le réemploi (des histoires, des formules, des costumes) et les lieux communs – alors sublimes.

Le séminaire avait été ouvert avec la figure obsédante des textes disparus et le constat désolé devant la perte irrémédiable d'œuvres à jamais illisibles. Malgré les sauvetages byzantins, les traductions arabes et les copies médiévales qui ont transmis jusqu'à nous ce qui est devenu le corpus canonique des littératures grecque et romaine, l'Antiquité est un immense continent de textes perdus. Luciano Canfora a établi les lois qui ont régi le « processus de sélection à l'envers » qui a jeté dans l'oubli des textes connus seulement parce que d'autres textes les mentionnent. Les disparitions les plus fortes caractérisent certains genres (par exemple l'historiographie où le rapport entre textes conservés et textes perdus serait de un à quarante), les textes les plus anciens et les œuvres intégrales, plus vulnérables que les abrégés. Le geste même de la sauvegarde a pu, lui aussi, contribuer aux pertes comme l'atteste l'absence dans certaines œuvres conservées, en particulier historiques, d'un certain nombre de « livres », généralement cinq, qui correspondaient à autant de rouleaux et qui furent rassemblés dans un même codex dont aucune copie n'a subsisté. Ces pertes ont sans doute été plus nombreuses encore si l'on pense aux textes qui n'ont laissé aucune trace.

L'histoire tourmentée des bibliothèques publiques dans le monde antique n'est pas la seule cause possible de la disparition d'un immense patrimoine textuel. Les destructions volontaires qui jalonnent le cours de l'histoire en sont une autre, comme le montre l'exemple, historique et légendaire, de l'empereur Chi Hoang-ti en 213 avant J.-C. qui ordonna de brûler tous les livres qui traitaient des millénaires d'histoire antérieurs à son règne et qui fut aussi l'empereur qui fit édifier la grande muraille.

Les historiens ou les philologues ne se résignent pas facilement à ne rien savoir, ne rien dire ou ne rien imaginer des œuvres dont ils ne connaissent que le titre et, parfois, le nom de l'auteur. Pour certains genres et dans certains temps, la situation n'est guère différente de celle du monde antique. Il en est ainsi pour les ouvrages les plus populaires (livrets de la Bibliothèque bleue, *chapbooks* anglais, *pliegos sueltos* castillans), les imprimés éphémères ou les livres des écoles dont souvent ne subsiste que peu d'exemplaires, voire aucun. Il en va de même pour le théâtre anglais des XVI^e et XVII^e siècles. Pour les années 1576-1642, une comparaison entre le nombre de titres connus tels qu'ils ont été recensés dans les *Annals of English Drama* éditées par Alfred Harbage et celui des textes existant soit en manuscrit soit dans une édition imprimée indique que 60 % des pièces représentées n'ont laissé aucune trace textuelle.

Les écrivains, pour leur part, ont mobilisé les différents procédés qui peuvent donner existence à des livres imaginés. C'est une bibliothèque entière, effrayante, que rassemble Roberto Bolaño dans *La littérature nazie en Amérique*. L'écrivain chilien y cite, résume et commente deux cent dix titres, rangés par ordre alphabétique dans son « Épilogue pour monstres », depuis *A*, un livre de Zach Sodenstern, publié à Los Angeles en 2013 [sic], jusqu'à *Yeux tristes* de Silvio Salvático, paru à Buenos Aires en 1929, ou, dans le texte original en espagnol, *La voz por ti marchita*, première anthologie poétique de la mexicaine Irma Carrasco. Roberto Bolaño, lui,

a lu pour son lecteur ces œuvres terrifiantes qui n'existent que dans ses cauchemars mais dont les ombres hantent l'Amérique des dictatures et menacent le futur.

Une autre possibilité pour faire exister des œuvres qui ne furent jamais écrites consiste à imaginer comment des auteurs bien réels les auraient composées. C'est ce que fait Ricardo Piglia lorsqu'il esquisse comment Hemingway ou Kafka auraient raconté l'histoire de *Cris et chuchotements*, ou en imaginant comment Kafka et Borges auraient écrit l'histoire de Chuang-Tzu racontée par Italo Calvino.

Borges, admiré par Bolaño et Piglia, passa à l'acte et se décida à écrire ces textes sans existence, attribués à des écrivains bien réels qui auraient pu les écrire ou à des auteurs aussi imaginaires que leur œuvre. Il en va ainsi dans la partie « Et caetera » de *l'Histoire universelle de l'infamie* et dans le « Musée » de *L'Auteur*. Faux auteurs et faux titres donnent vie à des œuvres, ou des fragments d'œuvres, dont l'existence trouble le lecteur puisque, attribuées à des écrivains réels ou fictifs, elles sont aussi les textes d'un auteur qui rend indiscernables les frontières entre citations authentiques, pastiches et créations originales.

Pour Borges, écrire des notes sur des livres imaginaires est, selon la préface du recueil *Le Jardin aux sentiers qui bifurquent*, publié en 1941, le plus sûr moyen d'éviter le « délire laborieux et appauvrissant » qui inspire de « composer de vastes livres, de développer en cinq cents pages une idée que l'on peut très bien exposer oralement en quelques minutes ». La prolifération des textes imaginaires est mise ainsi au service de la raréfaction des écrits envahissants et inutiles, recréant la tension qui, inexorablement et contradictoirement, associe l'angoisse de la perte avec la peur de l'excès.

PUBLICATIONS

Ouvrages

Chartier R., *Cardenio entre Cervantès et Shakespeare. Histoire d'une pièce perdue*, Paris, Gallimard, 2011.

Chartier R., *Na Okraji Utesu*, Prague, Pavel Mervart, 2010.

Chartier R., *¿La muerte del libro?*, Santiago du Chili, LOM Ediciones, 2010.

Chartier R. (avec Bourdieu P. et Ginzburg C.), *Sociologija, zgodovina, knjizevnost*, Ljubljana, Studia Humanitatis, 2011.

Chartier R. (avec Bourdieu P.), *O sociólogo e o historiador*, Belo Horizonte, Autêntica, 2011.

Contributions à des volumes collectifs

Chartier R., « L'histoire moderne », in Sirinelli J.-F., Cauchy P. et Gauvard C. (éd.), *Les historiens français à l'œuvre 1995-2010*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, 61-72.

Chartier R., « Del código a la pantalla : trayectorias de lo escrito » et « Materialidad del texto, textualidad del libro », in de Teresa Ochoa A. (éd.), *Circulaciones : trayectorias del texto literario*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, 17-30 et 31-46.

Chartier R., « Livres parlants et manuscrits clandestins. Les voyages de Dyrcona », in Vega M. J., Weiss J. et Esteve C. (éds.), *Reading and Censorship in Early Modern Europe*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, Studia Aurea Monográfica, 2010, 201-222.

Chartier R., « ¿Tienen orígenes las revoluciones ? La Ilustración, la Revolución francesa y las Independencias americanas », in *La Revolución francesa ¿matriz de las revoluciones ?*, Mexico, Universidad Iberoamericana, 2010, 15-51.

Chartier R., « L'écrit et le numérique sont-ils condamnés à s'exclure l'un l'autre ? », in *Livre & numérisation / Knjiga & Digitalizacija*, Ljubljana, Institut français Charles Nodier, 2011, 169-180.

Chartier R., « France and Spain », in Raymond J.(éd.), *The Oxford History of Popular Print Culture*, Volume 1, *Cheap Print in Britain and Ireland to 1660*, Oxford, Oxford University Press, 2011, 175-186.

Chartier R., « Latenz, Gedächtnis und Vergessen. Cervantes, Borges, Ricœur », in Gumbrecht H.U. et Klinger F. (éd.), *Latenz. Blinde Passagiere in den Geisteswissenschaften*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2011, 65-80.

Chartier R., « Kulturgeschichte zwischen Repräsentationen und Praktiken », in Stern F. et Osterhammel J. (éds.), *Moderne Historiker. Klassische Texte von Voltaire bis zur Gegenwart*, Munich, C.H. Beck, 2011, 423-426.

Chartier R., « ¿La muerte del libro ? » et « La biblioteca entre herencias y futuro », in Bestani R. M., Brunetti P., Martínez de Sánchez A. M., Vera de Flachs M. C. (éd.), *Textos, autores y bibliotecas. 190 años de la la Biblioteca Mayor de la UNC*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2011, 17-25, 59-67.

Chartier R., « George Dandin, ou le social en représentation », in Lahire B. (éd.), *Ce qu'ils vivent, ce qu'ils écrivent. Mises en scène littéraires du social et expériences socialisatrices des écrivains*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2011, 487-536.

Chartier R., « Uma trajetória intelectual : livros, leituras, literaturas », « O passado no presente. Ficção, história e memória », « Materialidade e mobilidade dos textos. *Dom Quixote* entre livros, festas e cenários » et « Aula inaugural do Collège de France », in de Castro Rocha J. C. (éd.), *Roger Chartier. A força das representações : história e ficção*, Chapecó, Argos, 2011, 131-53, 95-123, 173-200 et 249-285.

Articles

Chartier R., « Escutar os mortos com os olhos », *Estudos Avançados*, vol. 24, n° 69, 2010, 7-30.

Chartier R., « Literature and Textual Mediations: Pauses and Pitches in Early Modern Texts », *Primerjalna knjizevnost*, Ljubljana, 33, 2, 2010, 177-191.

Chartier R., « Die Hand des Autors. Literaturarchiv, Kritik und Edition », *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, LIV, 2010, 496-511.

Chartier R., « Aprender a leer, leer para aprender / Aprender a ler, ler para aprender », *Ler-Leitura em revista*, n° 2, avril 2011, 144-162 (www.leituraemrevista.com.br).

Chartier R., « Historicité des textes et lisibilité des œuvres », *Ecdotica*, 7, 2010, 77-88.

Préfaces

Chartier R., « Préface. Les paradoxes de l'écriture », Préface à Fernando Bouza, *Hétérographies. Formes de l'écrit au Siècle d'Or espagnol*, Madrid, Casa de Velázquez, 2010, IX-XV.

CONFÉRENCES ET COMMUNICATIONS

Conférences prononcées à l'étranger

[Les titres des conférences sont donnés dans la langue dans laquelle elles ont été prononcées]

- « Qu'est-ce qu'un livre ? Métaphores anciennes, concepts des Lumières et réalités numériques », 7 septembre 2010, Bibliothèque nationale de la Diète, Tokyo.
- « Le passé au présent. Mémoire, histoire, fiction », 8 septembre 2010, Maison franco-japonaise, Tokyo.
- « La grande conversion numérique : bibliothèque électronique ou gisement d'informations ? », 9 septembre 2010, Université de Tokyo.
- « Antonio José da Silva, *Don Quijote* y la Inquisición », 17 septembre 2010, Université Fédérale de Rio de Janeiro.
- « O passado no presente », 24 septembre 2010, Université fédérale de Rio de Janeiro.
- « New Perspectives in Early Modern History », 7 octobre 2010, Institut universitaire européen, Florence.
- « Los caminos de las letras. Intercambios e hibridaciones en las literaturas europeas de la primera modernidad (siglos XVI-XVII) », 18 octobre 2010, Universidad de Santiago de Compostela.
- « Historia y literatura », 25 octobre 2010, Centre franco-argentin de sciences sociales, Université de Buenos Aires.
- « La historia hoy », 26 octobre, Université nationale San Martín, Buenos Aires.
- « Problemas de historia cultural », 29 octobre 2010, Université du Tres de Febrero, Buenos Aires.
- « *Don Quijote* en dos horas », 2 décembre 2010, Foire internationale du livre, Guadalajara.
- « *Don Quixote* in Miniature : England 1660-1730 », 31 janvier 2011, University Pennsylvania, Philadelphie.
- « Qu'est-ce qu'un livre ? », 5 mai 2010, Université Charles, Prague.
- « Les temps de l'histoire. Après Braudel », 5 mai 2010, Université Charles, Prague.
- « Lire un texte qui n'existe pas ? *The History of Cardenio* », 12 mai 2011, Cankarjem Dom, Ljubljana.
- « Histoire et littérature : histoire d'un chiasme. Dialogue avec Carlo Ginzburg », 12 mai 2011, Cankarjem Dom, Ljubljana.
- « A mão do autor », 17 juin 2011, Université Fédérale de Rio de Janeiro.

Colloques internationaux

- « City as Culture », 22-29 août 2010, Congrès international des sciences historiques, Amsterdam.
- « Verdad de la ficción, verdad de la historia », 28-29 octobre 2010, Université du Tres de Febrero et Centre culturel Borges, Buenos Aires.
- « Pierre Chaunu ou la discordance des temps », 19-20 novembre 2010, Pierre Chaunu historien, Université Paris IV-Sorbonne.

- « La función social del editor », 30 novembre-1^{er} décembre 2010, Forum Atlántida, Guadalajara.
- « Le journal et le livre à l'ère digitale », 20 mai 2011, São Paulo, *Congrès international de journalisme culturel*.
- « El nacimiento del lector moderno. Lectura, curiosidad, ociosidad, "raridad" », 20 juillet 2011, Fundación Botín, Historia y formas de la curiosidad, Santander.

Autres activités

- Séminaires à l'Université fédérale de Rio de Janeiro : « Teoria e práticas da história cultural », 3 séminaires les 20-22 septembre 2011 et 2 séminaires les 13 et 15 juin 2011.
- Cours à l'Université de Pennsylvanie, Philadelphie : « Popular Culture in Early Modern Europe and Modern Americas. Continuities and Comparisons », 14 classes entre mi-janvier et avril 2011 (pour les *graduate students*) avec Kathy Peiss.
- « Drama in Early Modern Europe: England, Spain, France », 13 classes entre mi-janvier et avril 2009 (pour les *undergraduate students*) avec Peter Stallybrass.

