

Écrit et cultures dans l'Europe moderne

M. Roger CHARTIER, professeur

1. Enseignement et recherche

A. Cours

Les quatorze heures du cours donné entre octobre et décembre 2007 ont été consacrées à exposer les premiers résultats d'une recherche dont le point de départ se trouve dans un registre de comptes, celui où furent inscrits les paiements faits par le Trésorier de la Chambre du roi d'Angleterre.

Londres 1613

En date du 20 mai 1613, il mentionne le versement de 93 livres, 6 shilling et 8 pence à John Heminge, l'un des acteurs et propriétaires de la troupe des King's Men, officiellement désignés comme *Grooms of the Chamber*, pour les représentations de quatorze pièces données durant les semaines ou les mois précédents devant « the Princes Highnes the Lady Elizabeth [la fille de Jacques I^{er}] and the Prince Pallatyne Elector [Frédéric, le prince électeur du Palatinat] ».

De ces quatorze pièces, six figureront dans le Folio de 1623 où le même John Heminge et son compagnon de scène Henry Condell réuniront, pour la première fois, les *Comedies, Histories, & Tragedies* de Shakespeare. Le même « warrant » ordonne le paiement de soixante livres au même John Heminge pour les représentations de six autres pièces, jouées elles aussi dans le palais royal et parmi elles « Cardenno ». Un mois et demi plus tard, le 9 juillet 1613, la somme de 6 livres, 13 shilling et 4 pence est payée à John Heminge et « the rest of his fellows his Majesties servants and Players » pour la représentation devant le duc de Savoie, hôte du souverain anglais, d'une pièce « called Cardenna ». C'est cette pièce, au nom variable, *Cardenno* ou *Cardenna*, dont cette recherche voudrait percer le mystère.

Parmi les vingt pièces mentionnées par le paiement de la Chambre du Roi, pourquoi s'attacher plus particulièrement à « Cardenno » ? À l'évidence parce que ce titre renvoie à un livre publié par Edward Blount en 1612 : *The History of the valorous and wittie Knight-Errant Don-Quixote of the Mancha*. Un à peine après sa traduction par Thomas Shelton, l'histoire de Cervantès, dont la première partie (qui ne l'était pas encore à cette date) a été imprimée à la fin de 1604 avec la date de publication de 1605 dans l'atelier madrilène de Juan de la Cuesta, inspire une pièce anglaise représentée à la cour. Il ne fait pas de doute, en effet, que Cardenno est Cardenio, le jeune noble andalou, né à Cordoue, qui par désespoir d'amour a fait retraite dans la Sierra Morena où il se conduit en homme sauvage, les habits déchirés, le visage brûlé par le soleil, sautant de rocher en rocher. Don Quichotte le rencontre au chapitre XXIII (de fait, le chapitre IX du Troisième Livre du volume de 1605 qui était divisé en quatre parties) et il apprend son nom et son histoire au chapitre suivant. Les malheurs de Cardenio, amoureux infortuné de Luscinda et trahi par son ami Fernando, et leur dénouement finalement heureux, pouvaient fournir une belle matière pour une pièce, à la fois tragédie et comédie, représentée en des jours de peine et de joie à la cour d'Angleterre : le 7 décembre 1612 est mort Henry, le fils aîné de Jacques I^{er}, et le 14 février 1613, jour de la Saint Valentin, sa fille Elizabeth a épousé le prince du Palatinat. Les festivités des douze jours et du Carnaval sont donc marquées par la douleur du deuil et la joie de l'hyménée. Durant tout le temps des banquets et spectacles de Noël auxquels assistent les futurs époux, le catafalque du prince Henry et son effigie de cire, parée des insignes monarchiques, sont exposés dans l'abbaye de Westminster.

La traduction de Thomas Shelton s'inscrit dans un double contexte, théâtral et éditorial. Son éditeur, Edward Blount, avait dès avant 1612 ouvert son catalogue aux traductions : en 1600, il a publié *The Hospitall of incurable fooles* de Tomaso Garzoni, en 1603 *The Essayes or morall, politike and militarie discourses* de Montaigne dans la traduction de John Florio (dont il avait édité en 1598 le dictionnaire italien-anglais *A Worlde of Wordes*), en 1604 *The Naturall and morall historie of the East and West Indies* du Père José de Acosta, en 1607 *l'Arts aulica* de Lorenzo Ducci et en 1608 *Of wisdom* de Pierre Charron. En 1623, avec William Jaggard, John Smethwick et William Aspley, il sera l'un des quatre libraires londoniens qui éditeront le Folio de Shakespeare et le seul dont le nom est mentionné à la dernière ligne de la page de titre : « Printed by Isaac Jaggard, and Ed. Blount. 1623 ».

Le second contexte est celui de la forte présence espagnole sur les scènes londoniennes. Elle prend différentes formes. Tout d'abord, la localisation de l'action dramatique en Espagne : ainsi, avec la première et plus fameuse des pièces espagnoles, *The Spanish Tragedy* de Thomas Kyd. Écrite entre 1582 et 1591, et vraisemblablement après 1585, la pièce situe dans la péninsule ibérique un thème majeur des drames élisabéthains : les implacables obligations de l'honneur outragé. Inaugurant le genre des « *revenge plays* », *The Spanish Tragedy* lie avec force le thème de la vengeance, inspiré par Sénèque, et la référence espagnole, et ce, même si l'intrigue, qui fait du vice-roi du Portugal un tributaire du roi d'Espagne entré

en guerre contre lui, s'écarte de la réalité historique contemporaine puisque, depuis 1582, le Portugal est soumis directement à l'autorité du souverain castillan.

Un second thème espagnol sur les scènes londoniennes est celui de l'Espagnol maniéré et poltron, tel Don Adriano de Armado, le poète alambiqué, amoureux ridicule et bravache fanfaron, pas plus invincible que le fut l'Armada de son roi, dans *Lovè's Labour's Lost* (*Peines d'amour perdues*) de Shakespeare, dont l'édition quarto — la première de toutes les éditions de ses pièces qui mentionne son nom sur la page de titre — est parue en 1598. La figure divertissante et dérisoire de l'extravagant Armado est comme un contrepoint rassurant aux descriptions dénonciatrices des cruautés infligées par les Espagnols aux habitants du Nouveau Monde, rappelées pour mettre en garde contre celles qu'ils pourraient perpétrer contre les Protestants.

Dans la guerre puis dans la paix, signée à Londres en 1604 et à Madrid en 1605, la référence espagnole habite l'imagination des auteurs anglais et, parmi eux, les dramaturges. En 1602 le libraire Henry Rockytt publie une pièce représentée par la troupe d'enfants des *Children of Saint Paul*, intitulée *Blurt Master-Constable. Or the Spaniards Night-walke*, attribuée à Thomas Dekker. Elle porte sur la scène un personnage qui porte le nom du premier des « *pícaros* » : Lazarillo de Tormes. La première traduction du roman a été publiée par Abell Jeffes en 1586. Dix ans plus tard est parue une traduction de la continuation du *Lazarillo*, due à William Phiston, et c'est sans doute dans cette seconde partie, où Lazarillo est devenu soldat, que la pièce publiée en 1602 a trouvé son Espagnol. En effet, le Lazarillo de la comédie est un proche parent de Don Adriano de Armado et sa supposée bravoure est démentie par les témoins de sa couardise. Sans grand rapport avec le Lazarillo castillan, le personnage ainsi nommé par Dekker s'inscrit dans la dénonciation comique de l'Espagnol matamore et couard, vaniteux et superstitieux, maniéré et trompé. Mais son nom même atteste que les héros des fictions espagnoles sont familiers aux spectateurs et aux lecteurs anglais qui s'amusent de leurs multiples identités.

C'est dans ce contexte d'une forte présence théâtrale et éditoriale de la littérature castillane qu'est publiée en 1612 la traduction de *Don Quichotte* par Thomas Shelton. Dès avant sa publication, des allusions à l'histoire du chevalier errant apparaissent dans plusieurs pièces. La plus fameuse est *The Knight of the Burning Pestle, Le Chevalier à l'ardent pilon*, attribuée à Beaumont et Fletcher sur la page de titre des éditions de 1635 mais considérée comme écrite par le seul Beaumont par la plupart des éditions modernes. Si la première édition quarto ne date que de 1613, la pièce a sans doute été représentée quelques années auparavant par la compagnie d'enfants qui depuis 1600 jouait dans le théâtre installé dans l'ancien couvent des Blackfriars. Sa date pourrait être soit 1611, à suivre littéralement le texte de la dédicace de son éditeur Walter Burre à Robert Keyzar, le « *master of the Queen's Revels Children* » des Blackfriars, soit plus probablement 1607 ou 1608, si l'on privilégie la remarque de l'un des personnages, le *Citizen*, qui rappelle dans le prologue ou « *induction* » que depuis « *seven years there hath been plays at this house* » [« depuis sept ans on joue des pièces dans ce théâtre »].

L'une ou l'autre date, 1607-1608 ou 1611, pose la même question : celle du rapport de la pièce avec *Don Quichotte* dont la traduction n'avait pas encore été publiée. Même s'il faut se garder d'une mise en parallèle trop étroite des situations et des motifs de la comédie et de l'histoire et même si Beaumont (avec ou sans Fletcher) puise son inspiration directement dans les romans de chevalerie eux-mêmes, et non dans leur parodie, il paraît assuré que le dramaturge connaissait les aventures de *Don Quichotte*. Elles sont le contrepoint de celles de Ralph, le commis d'épicerie qui se fait « *Grocer Errant* », « épicier errant », sur la scène des Blackfriars pour plaire à son patron et à la femme de celui-ci, lassés des satires contre les « *Citizens* » de Londres qui y sont jouées ordinairement. Tel sera le cas, pensent-ils, de *The London Merchant*, la pièce représentée par les *Queen's Revels Children*, que les hauts faits du « chevalier à l'ardent pilon » interrompent à de maintes reprises.

Comment l'œuvre de Cervantès a-t-elle pu être connue en Angleterre avant la publication de sa traduction imprimée ? On ne peut écarter, tout d'abord, l'hypothèse de sa lecture dans l'une ou l'autre des éditions en castillan publiée avant 1608 : cinq en 1605 (deux à Madrid, deux à Lisbonne, une à Valence), une en 1607 (à Bruxelles), une en 1608 (à Madrid de nouveau). Avant la traduction de Shelton, deux autres éditions du texte de Cervantès sont en circulation : celle de Milan en 1610 et la seconde de Bruxelles en 1611. Avec neuf éditions parues avant 1612, *Don Quichotte* connaît une large circulation, qui ne se limite ni à la péninsule ibérique, ni à l'Amérique espagnole. Lorsqu'il mentionne, dans le chapitre III de la Seconde Partie (parue en 1615) que l'« on a déjà imprimé plus de douze mille exemplaires de cette histoire », le bachelier Samson Carrasco est peut-être en deçà de la vérité si l'on rappelle avec Alonso Víctor de Paredes, compositeur et imprimeur à Séville puis Madrid, auteur vers 1680 du premier manuel sur l'art typographique en langue vulgaire, que le tirage normal d'une édition est de 1 500 exemplaires. Ce seraient donc 13 500 exemplaires du *Quichotte* qui circulèrent en castillan dans les dix années qui suivirent l'édition sortie de l'atelier de Juan de la Cuesta en 1605. Il est plus que probable que certains lecteurs anglais ont lu *Don Quichotte* dans sa langue, d'autant qu'entre 1590 et 1605 nombreux sont les grammaires, dictionnaires et manuels destinés à enseigner l'espagnol publiés par les éditeurs londoniens.

D'autres avaient pu le faire grâce à la circulation manuscrite de la traduction de Shelton avant même sa publication imprimée. Le livre a été enregistré par Blount dans le Registre de la *Stationers' Company*, la communauté des libraires et imprimeurs de Londres, le 19 janvier 1611, et, en 1612, dans la dédicace de sa traduction adressée à Lord Walden, Shelton indique qu'il a traduit *Don Quichotte* en quarante jours cinq ou six ans auparavant, soit en 1607. S'il dit vrai, cela explique pourquoi dès cette date plusieurs dramaturges font allusion au combat du chevalier errant contre les moulins à vent — ainsi George Wilkins dans *The Miseries of Enforced Marriage* et Thomas Middleton dans *Your Five Gallant* — et pourquoi en 1609 dans *Epicœne* de Ben Jonson Truewit donne ce conseil à Sir Dauphine, s'il veut vraiment apprendre à connaître les femmes : « Vous devez cesser de vivre dans votre

chambre et avec Amadis de Gaule ou Don Quixote, comme vous en avez l'habitude, et vous rendre là où le thème est fréquent, à la cour, aux tournois, aux cérémonies et aux fêtes, dans les théâtres, et parfois dans les églises. »

Les folies de don Quichotte ont donc été connues très tôt en Angleterre. Mais pourquoi, alors, en 1613, la pièce représentée deux fois par les *King's Men* à Whitehall fait-elle de Cardenio, et non du chevalier errant son héros principal ? Pourquoi annonce-t-elle par son titre que son intrigue sera celle des amours contrariées et finalement satisfaites du jeune noble andalou, et non les aventures comiques de l'hidalgo et son écuyer ? La réponse n'est pas aisée puisque jamais la pièce ne fut publiée et qu'il n'en subsiste ni édition ni manuscrit. Cette situation, au demeurant, n'a rien d'extraordinaire puisque la majorité des pièces représentées en Angleterre entre 1565 (date l'édition de la première tragédie anglaise, *The Tragedie of Gordobuc* de Thomas Norton et Thomas Sackville) et 1642 (date de la fermeture des théâtres) ne fut jamais imprimée. David Scott Kastan avance l'idée que moins du cinquième le fut alors que Douglas A. Brooks se montre un peu plus généreux et indique, à partir d'une comparaison entre le nombre de titres connus et celui des textes existant, que c'est un peu plus du tiers des pièces représentées qui a eu au moins une édition imprimée. En l'absence du *Cardenio* de 1613, seule une série d'hypothèses peut rendre compte de la décision qui transforme en une pièce de théâtre cette histoire d'amours racontée par plusieurs de ses protagonistes au fil des chapitres de *Don Quichotte*.

L'un des reproches faits à Cervantès, tels que les rappelle Samson Carrasco, était d'avoir intercalé dans l'histoire du chevalier errant une « *novela* » : « L'un des défauts que l'on reproche à cette histoire, dit le bachelier, c'est que son auteur y a inséré une nouvelle intitulée : *Le Curieux impertinent*. Non pas qu'elle soit mauvaise ou mal écrite, mais parce qu'elle n'est pas à sa place et n'a rien à voir avec l'histoire du seigneur don Quichotte. » La nouvelle du « Curieux impertinent », qui occupe les chapitres XXXIII à XXXV, est en effet un récit dans le récit, lu à haute voix par le curé aux autres personnages (sauf don Quichotte) et qui, hors l'interruption créée par le combat de l'hidalgo endormi contre les outres de vin prises pour le géant usurpateur du royaume de Micomicon, est tout à fait indépendant de l'histoire principale. Sa transformation en comédie était donc aisée et, d'ailleurs, elle le fut puisqu'en 1611 une pièce de Thomas Middleton, *The Second Maiden Tragedy*, porte sur la scène comme intrigue secondaire l'histoire d'Anselmo, le mari trop curieux ou trop sûr de la vertu de sa femme, et de Lotario (devenu Votarius), son ami pris au jeu de la séduction. Pourquoi, alors, le choix l'histoire de Cardenio qui présentait de plus grandes difficultés puisque, dans ce cas, la « nouvelle » se trouve fortement et durablement liée aux pérégrinations du chevalier errant ?

L'histoire de Cardenio pouvait fournir une bonne intrigue pour le genre tragi-comique, alors à la mode. Fletcher l'avait ainsi défini dans l'adresse au lecteur qui précède sa pièce, *The Faithful Shepherdess*, en 1608 : « Une tragi-comédie est ainsi appelée, non parce qu'elle allie la gaité aux tueries, mais parce que personne

n'y trouve la mort (ce qui suffit à n'en pas faire une tragédie) bien que d'aucuns s'en approchent (ce qui suffit à n'en pas faire une comédie, laquelle doit être une représentation de personnages familiers, avec de ces complications qui ne mettent nulle vie en cause). » Les amours de Cardenio entraînent tout à fait dans cette définition. Les protagonistes y frôlent ou désirent la mort, mais leurs amours sont finalement heureusement renoués et tout est bien qui finit bien. Nous ne saurons sans doute jamais comment ce que Cervantès désigne comme « ces aventures si enchevêtrées et si désespérées » (« tan trabados y desesperados negocios ») fut porté sur la scène du palais de Whitehall par les comédiens du roi lorsqu'en 1613, par deux fois, ils représentèrent *Cardenio*.

Si la traduction de Shelton, fidèle au texte de Cervantès, proposait des matériaux immédiatement utilisables pour une pièce de théâtre, avec ses moments spectaculaires (la séduction de Dorotea par Fernando, le mariage entre celui-ci et Luscinda, les reconnaissances et réconciliations entre les couples un temps désunis, les adieux), ses dialogues dramatiques et ses monologues intérieurs, il n'en allait pas de même avec la construction même de l'intrigue. Comment, en effet, transformer en un récit linéaire ce qui était donné dans *Don Quichotte* comme une série de retours en arrière où chaque narration ajoutait des épisodes connus seulement par celui ou celle qui convoquait le passé dans sa mémoire ? Et, plus difficile encore, comment traiter sur le théâtre l'intrication des deux histoires qui advient dès lors que Dorotea accepte le rôle de la princesse Micomicona ? L'enjeu n'était pas mince car il pouvait conduire soit à représenter l'histoire des amours de Cardenio et Fernando sans la lier d'aucune manière aux aventures de don Quichotte, soit à inventer une formule qui permettait d'associer sur la scène la déraison comique du chevalier errant et la nouvelle sentimentale des amants séparés puis réunis. Une pièce fondée sur *Don Quichotte* pouvait-elle ignorer son héros principal ? Ou bien devait-elle, comme l'histoire parue en 1605, jouer des multiples effets que produit la rencontre entre les folies de don Quichotte et celles de Cardenio ? Le ou les auteurs de la pièce jouée à Londres en 1613 ne furent ni les seuls ni les premiers dramaturges à se confronter à un semblable dilemme. Quelques années auparavant, Guillén de Castro lui avait trouvé une solution.

Espagne 1605-1608

Les premières planches sur lesquelles montèrent don Quichotte et Cardenio furent celles d'un « *corral de comedias* ». Très tôt après la publication de l'histoire, peut-être en 1605 ou 1606 et en tous cas avant 1608, le dramaturge valencien Guillén de Castro, à jamais fameux pour ses *Mocedades del Cid*, compose une *comedia* en trois « *jornadas* » ou trois actes intitulée *Don Quijote de la Mancha*. Elle sera publiée à Valence en 1618 avec ce titre de *Don Quijote de la Mancha*, mais les derniers vers de la pièce suggèrent qu'elle avait peut-être été représentée sous celui des « fils échangés » : « Y de los hijos trocados / aquí la comedia acaba, / y del Caballero Andante / don Quijote de la Mancha » (vers 3100-3104) [« Et des fils échangés / Finit ici la comedia, / et du Chevalier Errant / don Quichotte de la Manche »].

Malgré le titre, l'histoire que Guillén de Castro porte sur la scène est bien celle de Cardenio, Luscinda, Dorotea et Fernando, ici nommé « *El Marqués* », le fils du Duc auprès duquel Cardenio a été envoyé. Dès le premier acte, la *comedia* manifeste les transformations apportées à l'histoire qui lui sert de source directe. La plus fondamentale est celle qui fait de Cardenio, non plus un fils de noble, mais le fils d'un paysan nommé Lisardo. De ce fait, les deux amours, celui du Marquis pour Dorotea, fille du paysan Fideno, et celui plus immédiatement partagé par Cardenio et Lucinda, présentent une semblable inégalité de condition qui explique tant la réticence de Cardenio à avouer son amour à une jeune « *dama* » dont le rang est sans commune mesure avec son propre état que la résistance de Dorotea face à la passion du Marquis.

Ayant introduit cette dissymétrie des conditions dans chacun des deux couples d'amants, Guillén de Castro en montre l'incongruité dès le premier acte. Cardenio, le fils de paysan, et le Marquis, fils de duc, devraient être autres qu'ils ne sont. Avec la « *comedia* » de Guillén de Castro, l'histoire de Cardenio, ici fils de paysan amoureux d'une étoile, met en scène le scandale des discordances entre condition et conduite, l'état et les sentiments. A la noblesse de cœur et la bravoure du paysan Cardenio s'opposent la vilénie et la couardise du fils du Duc, et chacun dans la pièce perçoit qu'il y a là une anomalie mystérieuse qui ne peut être qu'une erreur de la Nature.

Ce n'est qu'à la fin de la scène XIII de la *comedia* (dans le découpage moderne du premier acte de la pièce) qu'entre en scène don Quichotte. L'indication scénique indique : « Sale don Quijote en Rocinante, y el vestido como le pintan en su libro » [« Entre don Quichotte, monté sur Rossinante et dans le costume qui est décrit dans son livre »]. La didascalie fait sans doute référence à la description de don Quichotte au chapitre II, lorsqu'il apparaît aux deux « dames », en fait deux filles de joie, postées à la porte de l'auberge. La pièce établit d'emblée une complicité avec ceux et celles qui ont lu ou connaissent le livre paru en 1605.

Guillén de Castro procède avec l'histoire de Cervantès comme le fait don Quichotte avec les romans de chevalerie et les *romances* qu'il a lus. Il suppose que le livre qui raconte les exploits du chevalier errant est déjà présent dans la mémoire des spectateurs et que les mots prononcés sur la scène les feront souvenir de leur lecture. Ils se divertiront en reconnaissant des citations littérales et prendront plaisir aux allusions qui leur rappelleront les épisodes de l'histoire. Mais peut-on supposer que *Don Quichotte* était dès les premiers mois ou années qui ont suivi sa publication une histoire déjà si fortement connue ?

Plusieurs données peuvent étayer une semblable hypothèse. Tout d'abord, le nombre des éditions : cinq dans la seule année 1605, une en 1607, une en 1608. Toutes ont été publiées dans les terres ibériques du roi très catholique (sauf celle de Bruxelles en 1607) : trois à Madrid chez Juan de la Cuesta, deux à Lisbonne et une à Valence chez Felipe Mey, l'imprimeur de la *Primera Parte* de Guillén de Castro en 1618. Mey réemploie pour la page de titre de la *comedia Don Quixote*

de la Mancha le même bois gravé, qui représente un chevalier empanaché, entrant dans la lice la lance en avant, qu'il avait déjà utilisé en 1605 pour son édition de *Don Quixote* et en 1616 pour celle de la *Segunda Parte*. Ensuite, très précoce est la présence des deux héros de l'histoire, le chevalier errant et son écuyer, dans les divertissements de cour et les mascarades populaires qui prolongent la longue tradition parodique qui, comme l'a montré Pedro Cátedra, dès les commencements du XVI^e siècle, a accueilli dans les joutes et tournois aristocratiques des figures telles que « *el Cavallero del Mundo al Revés* » ou « *el Cavallero que da las Higas a la Verde* » — la couleur verte désignant les extravagances de la jeunesse, la folie et, parfois, l'homosexualité.

Le 10 juin 1605, lors de la fête qui célèbre à Valladolid la naissance d'un héritier du trône, le prince Felipe, le portugais Thomé Pinheiro da Veiga décrit l'un de ses compatriotes, Jorge de Lima Barreto, comme s'il était Don Quixote, monté sur un pauvre roussin (« *hum pobre quartão ruço* »), vêtu d'un grand chapeau, d'une cape et de chausses de velours, précédé par un « *Sancho Panço* » qui porte lunettes et un « *habito de Christo* ». La description n'implique pas que le noble portugais ait voulu se déguiser en don Quichotte, mais elle atteste pour le moins que, dès le milieu de 1605, l'histoire de Cervantès était déjà suffisamment connue pour que puissent être identifiés à son héros les chevaliers les moins fortunés — ainsi ce Portugais qui utilise comme pauvre monture l'un des chevaux de sa voiture. C'est également très tôt après la publication de l'histoire, en 1605 ou 1606, qu'une *Relación de las calidades de los españoles*, rédigée en castillan par un voyageur allemand, désigne parmi les livres de divertissement les plus appréciés des Espagnols « *D. Quixote de la Mancha* », aux côtés de trois autres titres : *La Celestina*, *Lazarillo de Tormes*, et *la Primera Parte del Pícaro* [i. e. *Guzman de Alfarache*].

Très tôt également, le chevalier errant et ses compagnons sortent des pages du livre qui conte leurs aventures. En 1608, lors de l'entrée du duc de Lerma, le « *valido* » de Philippe III, dans la ville de Tudela del Duero, incorporée à ses domaines par la grâce royale, la corrida qui a lieu sur la place de l'hôtel de ville inclut la « *Aventuras del caballero don Quijote* » et les festivités s'achèvent avec un pastiche des réjouissances de la cour, la « *Máscara de invención a lo pícaro del Dios Baco* ». Un an auparavant, en 1607, le chevalier errant se trouvait sur l'autre rive de l'Atlantique et participait avec d'autres illustres chevaliers aux joutes, ou « *fiesta de sortija* » organisées par don Pedro de Salamanca, corregidor de Pausa, alors capitale de la province de Parinacochas au Pérou, pour célébrer la nomination comme nouveau vice-roi de don Juan de Mendoza y Luna, marquis de Montesclaros. Selon la relation manuscrite de la fête, plusieurs cavaliers entrent en compétition dans ce tournoi où il s'agit d'atteindre une cible placée dans la carrière. Tous se présentent déguisés en chevaliers de romans : le « *corregidor* », qui est aussi le « *mantenedor* » ou organisateur du tournoi, apparaît d'abord, en « *Cavallero de la Ardiente Espada* », surnom d'Amadis de Grecia, puis il change d'habit et concourt comme Bradaleon, d'autres entrent dans la carrière comme s'ils étaient le « *Cavallero Antártico* », avec une compagnie de plus de cent Indiens, le « *Cavallero*

de la Selva », précédé par quatre « sauvages », le « *Cavallero Venturoso* » ou le « *Dudado Furibundo* » en habit de maure. L'un des compétiteurs, Don Luis de Córdoba qui, comme l'indique la relation, « anda en este rreyno disfrazado con nombre de Luis de Galves » [« est dans ce royaume connu sous le nom de Luis de Galves »], a choisi un autre héros : il entre sur la place comme le « Cavallero de la Triste Figura don Quixote de la Mancha, tan al natural y propio de como lo pintan en su libro » [« aussi exactement qu' il est peint dans son livre »].

Le « livre » de don Quichotte, en effet, n'est pas inconnu dans les Indes espagnoles. À suivre les registres de *l'Archivo General de Indias*, dans la seule année 1605, celle des premières éditions, 262 exemplaires sont embarqués sur l'*Espíritu Santo* pour Clemente de Valdés, « *vecino de México* », cent exemplaires que Diego Correa sont adressés sur un bateau du même nom à Antonio de Toro à Carthagène, trois exemplaires destinés à Juan de Guevara font le voyage sur le *Nuestra Señora del Rosario* qui lui aussi doit débarquer à Carthagène et, sur un autre bateau, le marchand Andrés de Hervas envoie 160 exemplaires en Nouvelle Espagne. Les libraires de la métropole font ainsi parvenir de nombreux exemplaires de *Don Quichotte* à leurs correspondants américains. En mars 1605, un libraire d'Alcalá de Henares, Juan de Sarría, adresse à son confrère de Lima, Miguel Méndez, soixante et une caisses de livres. Au cours du long voyage, huit caisses sont vendues à Panama et huit autres embarquées séparément pour atteindre Lima — les unes et les autres contenant très vraisemblablement des exemplaires du livre de Cervantès. Ce sont donc quarante-cinq caisses de livres dont le fils de Juan de Sarría accuse réception en mai 1606, soit un an après leur départ de Séville. Dans l'inventaire qui en est dressé se rencontrent 2895 volumes dont soixante-douze exemplaires de *Don Quichotte*. Il en emporte neuf à Cuzco alors que soixante-trois restent dans la capitale. Si l'affirmation selon laquelle la quasi totalité de la première édition de l'histoire a été envoyée en Amérique semble quelque peu exagérée, il n'en demeure pas moins que très nombreux en sont les exemplaires qui y arrivent dès 1605, soit à travers le commerce de librairie, soit parce que certains des voyageurs transatlantiques ont emporté le livre avec eux.

À Pausa en 1607, dans une localité justement située sur le chemin de Cuzo emprunté par Juan de Sarría et ses exemplaires de l'histoire, don Quichotte, monté sur un cheval efflanqué, est doté d'un casque orné de plumes et d'une fraise [« morrión con mucha plumerería de gallos, cuello de dozabo »], ce qui l'apparente aux chevaliers parodiques des fêtes aristocratiques du siècle précédent et l'éloigne, malgré ce que dit la relation, de la description qui le « peint » dans son livre. Il porte un masque « muy al propositto que rrepresentaba » [« tout à fait approprié pour le personnage qu'il représentait »] et est accompagné par Sancho, juché sur son âne et portant le heaume de Mambrin, par le curé et le barbier, vêtus en écuyer, et par la « *yñfanta Micomicona* ». La nuit venue et achevée la fête où se sont côtoyés chevaliers de littérature, faux maures, véritables indiens et les élites espagnoles de Pausa, le prix de la meilleure « invention » est donné au « *Cavallero de la Triste Figura* » pour l'exactitude de sa représentation et le rire général qu'elle

a suscité. Les héros de Cervantès demeureront durablement des figures familières, mobilisées dans de nombreuses fêtes, en Espagne lors des célébrations des béatifications de Thérèse d'Avila ou Ignace de Loyola, en Amérique (ainsi à Mexico en 1621 lors la fête de béatification de San Isidro organisée par les ouvriers de la Platería Real), et dans toute l'Europe — ainsi à Dessau en 1614 pour le baptême du fils du Prince d'Anhalt.

Guillén de Castro déploie le second acte de la *comedia* entre deux fortes scènes de *Don Quichotte* : d'une part, la séduction de Dorotea par Fernando, telle que la raconte la jeune paysanne, d'autre part, le mariage de Luscinda et Fernando dont plusieurs récits (ceux de Cardenio, Dorotea et finalement Fernando lui-même) décrivent les épisodes successifs. Sur la scène, leur traitement est fort différent. L'acte commence alors que Dorotea a déjà été séduite et abandonnée. En quelques vers, le Marquis résume et la reddition de Dorotea, convaincue par la promesse de mariage, et le brusque changement de ses propres sentiments.

En contraste avec cette ellipse initiale, la mise en scène spectaculaire des péripéties du mariage clôt l'acte. Averti par un billet de Lucinda que lui remet Dorotea et qui lui annonce son prochain mariage, Cardenio se rend sur les lieux. Caché comme l'est Dorotea, il est témoin de l'acceptation de Lucinda après que son père lui a ordonné de donner sa main au Marquis (« *Sí la doy, pero forzada : / ;pongo por testigo al Cielo!* », vers 1985-1987 [« Oui, je la donne, mais contrainte : / que le Ciel m'en soit témoin ! »]). Après son départ, la scène continue comme chez Cervantès avec l'évanouissement de Lucinda, la découverte du billet et du poignard qu'elle celait sur son sein, la fureur du Marquis et, finalement, la fuite de la jeune fille. Guillén de Castro n'a donc pas manqué d'exploiter la théâtralité déjà présente dans le récit en prose, mais il l'a condensée dans une action rapide (moins d'une centaine de vers séparent l'entrée du père de Lucinda accompagné du Marquis et le départ de Lucinda, au milieu de la plus grande confusion) qui culmine avec l'acceptation forcée de la jeune fille.

Cette brièveté n'est pas sans modifier profondément la signification de la scène. Chez Cervantès, elle respecte à la lettre le rituel catholique du mariage. C'est un prêtre qui prononce les paroles rituelles : « Je dirai, poursuit Cardenio, qu'étant tous réunis dans la salle le curé de la paroisse entra ; et leur prenant à tous deux la main pour faire ce qui en tel cas est requis, il vint à dire : "Voulez-vous prendre Madame Luscinda, le seigneur don Fernando ici présent pour votre légitime époux, ainsi que l'ordonne notre sainte mère l'Église ?" ». Les oui des époux et l'anneau passé au doigt de Luscinda les unissent à jamais : « je l'entendis déclarer d'une voix faible et mourante : "Oui, je le veux". Don Fernando répondit de même et, tandis qu'il lui passait l'anneau, ils se trouvèrent unis d'un indissoluble nœud. »

Le ressort dramatique dans le *Quichotte* vient du fait que ce mariage, célébré en pleine conformité avec le rituel de l'Église, l'est entre deux époux qui sont déjà unis à un autre conjoint par la promesse qu'ils lui ont faite. Dorotea rappelle qu'elle n'a cédé à Fernando qu'après les serments réitérés de celui-ci qui, au moment

de la quitter, lui passe un anneau au doigt. Pour Dorotea, l'union célébrée entre Fernando et Luscinda est pour celui-ci un « second mariage » dont le départ brutal de Fernando puis la fuite de Luscinda ont empêché la consommation. Elle voit là une raison pour garder espoir en la possible annulation de cette seconde union. C'est cette même puissance de la parole donnée, suffisante pour que le mariage soit reconnu et consacré, qui fait affirmer à Luscinda dans le billet trouvé sur son sein après son évanouissement qu'elle est déjà l'épouse de Cardenio.

La restauration des premières unions, fondées sur l'échange de promesses, sans cérémonie, sans présence ecclésiastique, sans accord des pères, suppose, dans l'histoire de Cervantès, que soit reconnu le primat de la parole donnée sur le rituel religieux et que soit annulé le mariage célébré entre Fernando et Luscinda. C'est ce que répètent les mots de Dorotea, qui s'est jetée aux pieds de Fernando lorsque les deux couples se retrouvent et se reconnaissent dans l'auberge de Juan Palomeque. Mais c'est surtout ce que confirme le curé qui rappelle au fils du duc l'obligation aristocratique et chrétienne qu'entraîne une promesse de mariage tout en justifiant les unions socialement inégales lorsqu'elles sont accompagnées par d'honnêtes sentiments. Fernando entend ces raisons, revient à Dorotea et à sa promesse, et rend Luscinda à son Cardenio. L'histoire des amants enfin réunis n'en dit pas plus sur la manière dont devra et pourra être annulée l'union célébrée dans la maison des parents de Luscinda.

En un temps où est vive la tension entre ces deux définitions du mariage, celle qui tient pour nécessaire mais suffisant l'échange des consentements et celle qui suppose la parole sacerdotale, Guillén de Castro a préféré éviter la difficulté. Lucinda donne sa main au Marquis sur l'injonction de son père, mais en l'absence de tout prêtre aucune parole rituelle n'est prononcée avant le départ du Marquis à la suite du violent affrontement qui l'oppose à Teodoro. De semblable manière, Guillén de Castro édulcore la signification de la parole donnée par le Marquis à Dorotea. Certes, il lui a promis de l'épouser, mais comme l'atteste le dialogue entre Cardenio et le Marquis qui suit cet aveu, et qui est un très bref rappel de la scène de la séduction de Dorotea, cette promesse n'est pas considérée comme suffisante pour sceller une union matrimoniale. La promesse de mariage est ici privée de la force sacramentelle qu'elle conserve dans le récit de Cervantès. Jamais Dorotea, trahie par son séducteur, ou Lucinda, promise contre son gré à un homme qu'elle n'aime pas, n'invoquent dans la *comedia* une promesse qui serait un premier mariage. Une telle prudence rend plus aisé le dénouement, sans nécessité d'annulation d'une précédente union et sans excessive contradiction entre les paroles qui furent données et une cérémonie déjà célébrée.

Dans le second acte, plus encore que dans le premier, don Quichotte remplit l'emploi du « *gracioso* », du personnage grotesque et burlesque. La servante qui accompagne Lucinda le prend au mot lorsqu'il affirme qu'il est capable de vaincre dix géants et de défendre deux femmes en même temps, en l'occurrence Lucinda et Dorotea: « Para estas ocasiones / soy Leandro el Animoso » (vers 1599-1600) [« En

ces occasions / je suis Léandre le vaillant »]. La spirituelle « *doncella* » entre immédiatement dans le jeu et déclare que s'il est Léandre, elle est Héro. Comme la prêtresse de Vénus, elle allumera un flambeau au sommet de la tour où elle attendra son amoureux. La flamme lui indiquera qu'il peut se jeter à la mer et traverser l'Hellespont pour la rejoindre. Sous les moqueries de la duègne de Lucinda, don Quichotte et la servante échangent les paroles que requièrent leurs nouveaux personnages : « Don Quijote : Répétons ce que vous direz / quand j'arriverai dans vos bras / mouillé et détruit » — « Je te dirai quand tu arriveras, / moins chaude que froide / dans tes hardes mouillées / 'Ah ! Léandre de mes yeux !' » (vers 1896-1898).

« ¡Ay, Leandro de mis ojos! » : ce vers est une parodie des *romances* qui s'étaient emparés de l'histoire de Héro et Léandre transmise par les auteurs anciens. L'histoire, mise en vers par Musée et Ovide dans les *Héroïdes* (livres XVII-XVIII) est évoquée par Virgile dans les *Géorgiques* (Livre III, vers 257-263). En introduisant ce motif dans sa « *comedia* », alors qu'il n'apparaît pas dans le répertoire des rôles endossés par le héros chez Cervantès, Guillén de Castro s'amuse à une double parodie : d'une part, celle des *romances* qui narraient la triste histoire de Léandre, noyé une nuit où le vent a éteint la flamme qui le guidait, et de Héro, qui s'est jetée du haut de la tour où elle l'attendait (l'un des plus fameux est le *romance* burlesque de Góngora de 1589) ; d'autre part, celle des comédies mythologiques, telle la pièce intitulée *Ero y Leandro* que Lope de Vega mentionne dans la liste de ses *comedias* qu'il publie en 1604 dans la préface son roman chrétien, *El peregrino en su patria*.

La transformation de don Quichotte en Léandre permet également à Guillén de Castro de situer, juste avant la tension dramatique de la scène du mariage, un moment de franc comique. Don Quichotte, convaincu d'être au bord de la mer et d'apercevoir le flambeau allumé par Héro, demande à Sancho de l'aider à ôter ses vêtements, avant de se jeter dans l'Hellespont imaginaire qu'est la scène du théâtre où il se met à nager : « Va nadando por el tablado, como si estuviera dentro del agua » / « Il nage sur les planches, comme s'il était dans l'eau ». Sancho craint fort que son maître ne tombe de la scène (« ¡Qué te vas a despeñar! », vers 1893 [« Tu vas basculer ! »]), mais celui-ci sort en nageant et en se lamentant de ne point être accueilli par sa chère Héro. Don Quichotte remplit ainsi parfaitement le rôle de « *gracioso* », de personnage comique et risible que lui a assigné Guillén de Castro. La duègne de Lucinda lui reconnaît explicitement cet emploi lorsqu'elle s'exclame : « ¡El loco es gracioso! » (vers 1669), ce qui est dire à la fois que ce fou est amusant et qu'il compose à merveille l'un des personnages obligés de toute *comedia*.

Dans sa pièce, Guillén de Castro donne au Duc une importance qu'il n'a pas chez Cervantès. Dès le début du troisième acte, de la troisième « *jornada* », il accueille les plaintes de Teodoro et de Fideno, qui lui demandent justice pour le tort que son fils le Marquis a fait à leurs filles respectives : Lucinda, enlevée alors qu'elle se déclare dans le billet trouvée sur elle épouse de Cardenio, et Dorotea, enlevée elle aussi. Les deux pères s'adressent à l'autorité suprême du Duc pour qu'il leur rende leur honneur. Teodoro lui demande son secours pour laver l'affront qui

lui a été fait et c'est une même raison qui conduit Fidenio auprès du Duc. Guillén de Castro noue ainsi le thème fréquent dans les *comedias* de l'honneur insulté, qui demande réparation, et la figure du prince souverain dont seule la justice peut châtier les coupables et rétablir dans leur dignité ceux et celles qui furent leurs victimes. Bien plus que l'histoire écrite par Cervantès, la *comedia* de Guillén de Castro exalte le pouvoir du prince, arbitre des conflits et garant des unions. On le voit lorsqu'il lève l'épée contre le Marquis, avant de le faire désarmer, et au dénouement de la pièce, c'est sous son autorité que Cardenio donne sa main à Lucinda et que le Marquis obtient son pardon en épousant Dorotea.

Mais les unions qui avaient été nouées par les engagements échangés entre les amants ne peuvent advenir qu'une fois restauré l'accord qui doit exister entre le caractère et l'état. Comme l'a tant de fois pressenti ou désiré le Duc, qui reconnaissait son fils dans le valeureux Cardenio bien plus que dans le vil Marquis, les deux enfants ont bel et bien été échangés. Sur son lit de mort, comme le rapporte Lisardo, sa femme a confessé devant un notaire et de nombreux témoins que Cardenio n'était pas son fils, mais le fils du duc qu'elle avait reçu en nourrice, et que le Marquis était, lui, le fils qu'elle avait eu avec son mari. L'histoire confirme non seulement les sentiments du Duc mais aussi la règle qui gouverne inmanquablement la relation entre les vertus et les conditions. En faisant du valeureux Cardenio un fils de paysan qui, en fait, était celui d'un duc, Guillén de Castro ajoute une péripétie romanesque, dans le goût des histoires tragiques et sentimentales, au récit qui inspire sa pièce. Mais il fait plus. Il rappelle aux spectateurs et aux lecteurs que l'ordre social obéit à des lois infailibles qui font que bon sang ne saurait mentir.

Comme dans la *comedia El Curioso impertinente*, que Guillén de Castro composa dans les mêmes années que *Don Quijote de la Mancha*, entre 1607 et 1609, il adapte avec liberté une « nouvelle » rencontrée dans le livre récemment paru de Cervantès. Dans les deux pièces, il invente des personnages absents du premier récit et modifie l'intrigue selon les nécessités du théâtre — ou de l'idéologie. Aux retours sur le passé de *Don Quichotte* est ainsi substitué le déroulement chronologique des événements ; à l'égalité de conditions entre Cardenio et Lucinda, la fable du fils de duc pris pour un fils de paysan, et à l'absence du Duc, son autorité souveraine, seule capable de régler les conflits et de sceller les unions. Mais à la différence du *Curioso impertinente*, véritable « *novela* » sans rapport avec les exploits du chevalier errant qui n'en est pas même auditeur, les amours de Cardenio et Lucinda, de Dorotea et de Fernando étaient fortement et durablement imbriqués avec les extravagances de don Quichotte. Guillén de Castro a pris le parti de conserver cette trame complexe et, s'il a détaché les scènes où « *el loco es gracioso* », comme dit la duègne, et où la folie de don Quichotte le met dans des situations ridicules et grotesques (don Quichotte battu par les serviteurs du Marquis, don Quichotte traversant la scène en nageant, don Quichotte dans sa cage), il a multiplié les rencontres et les dialogues où se croisent le héros et les autres personnages. La double désignation de la pièce, « Don Quichotte de la Manche, ou les fils

échangés », exprime bien le lien maintenu entre les deux histoires : celle de Cardenio, celle de don Quichotte.

En allait-il de même dans la pièce représentée quelques années plus tard à Whitehall ? Si le *Don Quijote de la Mancha* de Guillén était très largement l'histoire de Cardenio, le *Cardenio* joué par les *King's Men* était-il aussi l'histoire de don Quichotte ? De l'œuvre, il ne subsiste aucun manuscrit et elle n'a jamais été imprimée. L'historien en est donc réduit à des hypothèses. Un second détour par le continent, en France cette fois-ci, peut aider à les étayer.

Paris, 1628

En 1628, les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne jouèrent une pièce d'un auteur dont on ne sait presque rien, pas même le prénom : Pichou. Un an plus tard, le 26 août 1629, le libraire parisien François Targa, reçoit un privilège de six ans pour la publication de l'œuvre, intitulée *Les Folies de Cardenio*. Achievée d'imprimer en septembre, le livre comportant la pièce et les « Autres œuvres poétiques du Sieur Pichou » (à savoir six poèmes) paraîtra avec la date de 1630. *Les Folies de Cardenio* sont l'une des quatre pièces composées par Pichou dans les trois années précédant sa mort, survenue sans doute à la fin de 1630 ou au commencement de 1631. Les trois autres, elles aussi données à l'Hôtel de Bourgogne entre 1628 et 1630, sont *Les Aventures de Rosileon*, tirée de *l'Astrée*, *L'Infidele confidente*, inspirée par une nouvelle de Céspedes y Meneses, traduite par Lancelot mais lue dans l'original castillan par Pichou, et *La Filis de Scire*, dont la source est une traduction française en prose d'une « *favola pastorale* » de Guidobaldo Bonarelli della Rovere. Dans leurs éditions de 1630 et 1631, *Les Folies de Cardenio* et *L'Infidele Confidente* sont qualifiées au titre de « tragi-comédie », *La Filis de Scire* de « comédie-pastorale ».

La pièce de Pichou est la première adaptation théâtrale en France de *Don Quichotte*. Tout comme en Angleterre, l'histoire écrite par Cervantès avait circulé de diverses manières et était devenue fameuse. Dès 1608 et 1609, Nicolas Baudoin et un traducteur anonyme en avaient donné des extraits en français : le premier en traduisant la « Nouvelle du Curieux impertinent » dans une édition qui proposait face à face le texte espagnol et le texte français, le second en publiant selon la même formule une traduction des amours tragiques du berger Chrysostome (rebaptisé Philidon) et de Marcelle, racontés par Cervantès aux chapitres XII et XIII, et en y insérant un discours de don Quichotte comparant les armes et les lettres qui suivait celui qu'il prononce aux chapitres XXXVII et XXVIII, mais qui reprenait mais aussi des éléments du chapitre XXI.

Après ces traductions partielles, qui anticipent sur toutes les adaptations qui s'attacheront aux « nouvelles » plus qu'à la totalité de l'histoire, la première traduction complète de l'histoire, due à César Oudin, paraît en 1614. Celle de la Seconde partie est publiée en 1618 dans une traduction de François de Rosset, traducteur avec François d'Audiguier des *Nouvelles exemplaires* en 1615 et, cette même année 1618, des *Epreuves et Travaux de Persilès et Sigismunda*, le dernier

roman de Cervantès, publié de manière posthume en 1617. Les rééditions de la traduction de la Première partie (en 1616, 1620, 1625), celle de la Seconde en 1622 chez Denis Moreau, ainsi que la première édition qui rassemble les deux parties en 1625 attestent le succès de l'œuvre, d'autant que de nombreux lecteurs l'ont sans doute lue dans le texte original. Cervantès en donne lui-même témoignage. Après être entrés dans le royaume de France, les pèlerins du *Persilès* n'ont aucune difficulté à se faire entendre des trois belles dames françaises rencontrées dans une hôtellerie provençale, qui s'approchent d'Auristela et Costanza : « Elles leur adressèrent la parole, leur demandant qui elles étaient, en castillan, car elles avaient reconnu des Espagnoles en ces pèlerins ; or, en France, il n'est homme ni femme qui laisse d'apprendre la langue castillane. » L'exagération est évidente mais, néanmoins, il est certain que la connaissance de l'espagnol était fort répandue parmi les élites françaises du premier XVII^e siècle.

Mais tout comme en Espagne et en Amérique, don Quichotte et Sancho sortirent très tôt des pages des livres qui, en castillan ou en français, disent leur histoire. Ils sont présents dans les ballets et les mascarades de la Cour. Le 3 février 1614, quatre mois avant la publication de César Oudin, le *Ballet de Don Quichot* est dansé au Louvre, et le 29 janvier 1620, dans ce même Louvre et en présence du roi, don Quichotte apparaît dans un autre ballet intitulé *Les Chercheurs de Midy à Quatorze Heures*. Dans une mascarade, *L'Entrée en France de Don Quichot de la Manche* (sans doute représentée entre 1616 et 1625), le chevalier errant est escorté par ses prédécesseurs (les chevaliers de la Table ronde, les Amadis, Magis d'Aigremont, les quatre fils Aymon, Astolphe) et il est accompagné par Sancho, le curé, le barbier et le géant Ferragus, garde du corps de Dulcinée. Après que les ambassadeurs de la Reine de Chine et de l'Infante des Isles fortunées lui ont remis les lettres de leurs souveraines qui lui promettent leur royaume et leur personne, c'est la princesse Micomicona qui lui demande le secours de son bras. Mais, défié par un chevalier suédois, le chevalier espagnol se révèle n'être qu'un bravache sans courage, qui s'enfuit au premier coup de feu. À n'en pas douter, la mascarade mobilise la figure classique du matamore espagnol au service d'une politique, celle qui récuse l'alliance du roi de France avec l'Espagne, nouée par les mariages de 1614 et enjeu fondamental dans la guerre européenne qui durera trente ans, commencée en Bohême en 1618.

Pichou pouvait donc aisément jouer avec la familiarité avec une histoire déjà connue de la plupart des spectateurs avait déjà. Il ne manque pas l'allusion à l'un des plus célèbres épisodes de livre 1605 : le combat contre les moulins à vent. Son don Quichotte se désigne à l'acte III comme « Celui qui, malgré l'art des enchanteurs malins / Domte des Rodomons transformez en moulins » (vers 993-994). La scène était devenu si fameuse, tant en Angleterre qu'en France, que le frontispice de la traduction française de la seconde partie en 1618, qui est la première gravure à montrer dans une édition du texte don Quichotte et Sancho au naturel (sans recourir comme les éditions lisboètes ou valencienne de 1605 à un bois utilisé pour des romans de chevalerie), place un moulin au dernier plan de l'image. Blount reprendra

la même gravure pour son édition de 1620 de la Seconde partie et l'insérera dans des exemplaires de la traduction de la première partie, qu'il avait publiée en 1612.

Pichou n'a donc pas ignoré don Quichotte. Mais, comme l'indiquent le titre et l'« Argument » de sa tragi-comédie, l'histoire principale qu'elle porte sur la scène est celle de Cardenio, pas celle du chevalier errant. Celui-ci n'apparaît qu'à la cinquième scène de l'acte III. Les deux premiers actes sont donc entièrement consacrés à l'intrigue nouée par la trahison de Fernant (le Fernando de Pichou) qui, après avoir séduit Dorotée, s'en est éloigné et ne désire plus que conquérir Luscinde. Tout comme Guillén de Castro, Pichou ne manque pas de mobiliser sur le théâtre les ressources dramatiques de la scène du mariage entre Luscinde et Fernant, mais en les transformant à sa façon. Dans la *comedia*, la cérémonie est conduite par le père de Lucinda qui enjoint à sa fille de donner sa main au Marquis sans qu'aucun prêtre ne soit présent, alors que le récit de Cardenio chez Cervantès mentionnait le rôle central du curé de la paroisse dans le rituel ainsi que la formule catholique du consentement des époux. Pichou choisit une troisième voie en faisant officier un personnage nommé « le sacrificateur », qui ouvre le rituel en rappelant le rôle civilisateur du mariage et, également, la nécessité du consentement. Le « saint » mariage est ainsi détaché de toute référence au rituel catholique et les serments ou promesses échangés par les jeunes gens ne sont que des signes leur fidélité amoureuse, sans la force sacramentelle des « espousailles », qui était le mot choisi par César Oudin pour traduire, lors de la scène de séduction de Dorotea par Fernando, le terme de « *desposorio* » utilisé par Cervantès. Faut-il voir dans cette double récusation des définitions chrétiennes du mariage une prudence de Pichou, réticent à mettre sur la scène des hommes d'Eglise puisque, de même façon, le curé du village de don Quichotte, désigné comme tel par Cervantès et Guillén de Castro, n'apparaît chez lui que comme « le licenté » ? Ou bien doit-on interpréter la théologie toute naturelle du « sacrificateur » comme une trace des idées et des amitiés libertines de Pichou, qui avait consacré un long poème intitulé « Stances sur la mort de Théophile en l'an 1626 » à Théophile de Viau, le poète que le parlement de Paris a condamné par contumace à être brûlé vif pour crime de lèse majesté divine en 1623 et qui est mort à Paris trois ans plus tard, après plusieurs mois d'incarcération et de service dans les armées de Montmorency ?

Dans les deux premières scènes du troisième acte Pichou fait montre de sa maîtrise en contrastant l'immense monologue de Cardenio « dans le desert », long de 118 alexandrins, et les six strophes des stances de Luscinde « dans le monastere ». Le monologue est un bel exemple de la poésie du macabre qui caractérise l'esthétique qu'il est convenu, après Rousset, de qualifier de baroque. Il se déploie en plusieurs temps. Le premier est, pour Cardenio, celui d'une plainte qui dit sa douleur devant la double trahison (« Un rival me trahit et Luscinde me quitte », vers 704), la peine suscitée par la perte de l'être aimé, le regret de n'avoir pas tiré vengeance de l'insulte : « Au lieu que je pouvais, irrité par l'injure, / Chastier l'inconstante et punir le parjure » (vers 719-720). Seule la mort espérée pourra mettre fin à un sort si malheureux.

« C'est trop peu d'un transport si paisible et si doux, / Il faut que mon esprit s'abandonne au courroux » (vers 737-738) : avec ces vers la plainte de Cardenio se fait plus violente et emplit la nature toute entière. Les fleurs, les rochers, les arbres doivent entendre le « bruit affreux » de ses pleurs et de ses sanglots. La didascalie indique que le mode du monologue a changé : « Il entre en folie. » Celle-ci, comme dans tant d'autres œuvres qui, elles aussi, ont mis en vers ce motif obligé, s'exprime par les visions de celui qui a perdu la raison. Renonçant à Luscinde (« Je brise vos liens, et desja ces desers / Offrent à mon désir des objets que je sers » (vers 757-758), Cardenio est transporté dans le monde délicieux des amours pastorales où les « nymphes de ces forests » et les « deïtez bocagères » (vers 759) méritent son amour bien mieux que la cruelle infidèle.

L'enchantement de dure pas : « Mais le prompt changement qui m'arrive en ces lieux ! Quelle nouvelle horreur espouvante mes yeux » (vers 777-778). La vision de béatitude se change en vision effroyable. Corps morts et fantômes habitent un paysage bouleversé par d'horribles prodiges : « Ces arbres ont perdu leur figure et leur rang, / Ce rocher est de flame, et ce fleuve est de sang » (vers 789-790). Dans son hallucination, Cardenio ne trouve son salut qu'en traversant à la nage le « torrent furieux » qui lui barre le passage. Sa folie métamorphose la nature au gré de ses imaginations successives. Le « changement » est la règle dans un monde où la déraison fait de l'illusion une réalité plus réelle que celle livrée par les sens : « Spectres qui presentez dans l'horreur des tenebres / A nos sens endormis vos images funebres, / Ne sont-ce point icy vos fausses visions / Qui trompent mon esprit de ces illusions ? / Non, ces objets sont vrais, et ma peur qui redouble / Voit que la terre tremble, et que le ciel se trouble » (vers 783-787).

Les stances de Luscinde opposent le silence du couvent aux visions furieuses de Cardenio, la clôture du lieu saint à la nature ensauvagée, la paix retrouvée aux tourments jamais apaisés. Pourtant, Luscinde n'y trouve pas le repos qu'inspire le « divin mouvement » (vers 831) capable de détourner du faux dieu de l'amour : « Mais que me servent ces exemples, / Puisque mon amour est si fort / Qu'il conserve un premier effort / Parmi la sainteté des temples ? » (vers 835-838). Sa passion est intacte, plus forte que la « celeste ardeur » (vers 823) qui anime ses compagnes. Doit-on entendre cet avantage donné à la passion humaine sur l'amour divin, que rien ne suggère dans le texte de Cervantès, et encore moins dans la *comedia* de Guillén de Castro puisque Lucinda s'y réfugie chez une amie et non dans un monastère, comme un autre signe du libertinage de Pichou ? Peut-être. En tous cas, il lui permet, après avoir construit les deux monologues de façon antithétique, de montrer la commune passion qui les habite.

C'est à scène V de ce troisième acte que don Quichotte et Sancho entrent en scène. Tout comme Guillén de Castro, Pichou s'appuie sur ce que les spectateurs savent déjà du personnage et de son histoire (le combat contre les moulins, on l'a dit, au vers 994, l'île promise à Sancho au vers 1003, le heaume de Mambrin au vers 1134) pour dessiner un double portrait de don Quichotte : comme bravache,

selon le stéréotype de l'Espagnol pleutre et vantard, et comme amoureux. La rencontre avec Cardenio, qui « en folie sort d'un coin du bois », se jette sur Sancho et le roue de coups, permet à Pichou de lier les deux histoires, les deux folies. La folie hallucinée de Cardenio et les illusions de don Quichotte, qui déchiffre le monde avec les yeux des chevaliers de papier de ses chers romans, ne sont pas identiques, mais toutes deux participent d'une déraison qui dissocient les mots et les choses.

Partis à la recherche de don Quichotte dans son « desert », le licencié et le curé savent l'ardeur du chevalier pour cette « beauté toute imaginaire » (vers 1144), pour cet « objet chimérique » (vers 1152) qu'est Dulcinée. Leur rencontre avec Cardenio à la deuxième scène de l'acte IV offre à Pichou la possibilité d'un nouveau et fort contraste. La première réplique de Cardenio « en folie » inverse le mouvement de son grand monologue de l'acte précédent et conduit des ténèbres à la lumière. La vision qu'il rappelle est celle d'un effroyable monde à l'envers : « Tous les astres cachoient leurs visages ternis, / Et les quatre elemens paroissoient desunis ; / Le séjour de Pluton estoit dessus la terre, / Il avait desarmé Jupiter du tonnerre. » (vers 1189-1192). Seule l'apparition de Luscinde a rétabli dans son ordre cet univers déréglé et, ainsi, s'est apaisée la frayeur de Cardenio : « Lors qu'un astre amoureux, forçant ces lieux funebres, / A fait sortir le jour du milieu des tenebres » (vers 1195-1196).

La scène bascule alors dans le comique, voire la farce puisque, dessillé de son horrible hallucination et tout à l'exaltation de son « adorable merveille », Cardenio prend le barbier pour Luscinde et lui dit avec une explicite ardeur le désir qui l'habite : « Nos esprits s'uniront sur les bors de nos bouches, / Mille amours voleront à l'entour de nos couches / Et, versant tous leurs traits sur nos corps embrassez, / Nous recompenseront des outrages passez. / Il me semble desja que ma main se desrobe / Aux merveilles que cache une envieuse robe, / et que ma passion languissante à dessein / S'egare entre les lys du visage et du sein » (vers 1227-1234). Effarouché par ces extravagances, le barbier rapproche une nouvelle fois les deux folies de don Quichotte et de Cardenio (« En recherchant un fou, je treuve un insensé », vers 1222), avant que ce dernier, interrompu par le licencié, ne l'agresse comme s'il était le parjure Fernant. Pour bâtir cette scène burlesque, Pichou se souvient, à la fois, du chapitre XXVII, lorsque le barbier doit être déguisé en demoiselle affligée dans le stratagème inventé par le curé pour ramener don Quichotte dans son village, et du chapitre XXIII, quand le chevrier raconte comment Cardenio, dans ses fureurs, a molesté l'un des bergers en le traitant de « *fementido Fernando* », de perfide Fernando ». En les liant, il introduit dans sa tragi-comédie un moment de rire carnavalesque.

À la dernière scène de l'acte, don Quichotte persévère dans la double identité que lui a donnée Pichou. Amoureux ridicule, il lit à Sancho la lettre qu'il a écrite à Dulcinée et que Pichou a rédigée pour lui en alexandrins pompeux et convenus que l'édition présente sous le titre de « galimatias ». Ils se veulent un équivalent

français des archaïsmes et des extravagances dont le premier don Quichotte, celui de Cervantès, a parsemé sa propre lettre à Dulcinea del Toboso. Bravache sans courage, le don Quichotte de Pichou est mis en fuite par Fernant, son écuyer et l'ami qui les a accompagnés dans le monastère dont ils ont arraché Luscinde. Fernant rosse Sancho et se moque de don Quichotte.

Au dernier acte de la tragi-comédie, les « folies » de Cardenio deviennent celles de don Quichotte. À l'instar de Guillén de Castro, Pichou achève sa pièce avec l'une des folies de l'hidalgo. Il ne choisit pas celle où le chevalier mis en cage se croit victime d'un enchantement. Il préfère faire retour au chapitre XXXV, lorsque le chevalier errant dit avoir vaincu le géant usurpateur du royaume de la princesse Micomicona. Mais le temps de mettre fin à la feinte n'est pas encore venue et la tragi-comédie s'achève avec le départ de don Quichotte en route pour le royaume de l'infante restaurée dans son droit. Dorotée et Cardenio continuent l'artifice qui maintient don Quichotte dans sa fantaisie : « Menez-nous, grande reine, où l'honneur nous appelle, / Bastir les fondemens d'une paix éternelle » (vers 2105-2106). Ainsi finit la comédie. Ou presque. Pichou, en effet, conclut sa pièce avec un monologue désabusé de Sancho, retiré de la fable. « Au diable soit le maistre et sa chevalerie ! / Ce penible mestier vient de sa resverie. / J'ay tout quitté pour luy, mes enfans, ma maison, / J'ay souffert mille maux, j'ay perdu mon grison : / O dieux, que je connay mon esperance vaine, / Que j'ay mal employé ma jeunesse et ma peine » (vers 2113-2118). Quarante plus tard, un autre serviteur, lui aussi désenchanté, réclamera ses gages à son maître précipité dans les flammes infernales.

Des représentations de la tragi-comédie à l'Hôtel de Bourgogne, nous ne savons rien, hors son décor : au fond de la scène, un palais doté de deux ailes, sur celle située côté cour se trouve la fenêtre où Luscinde apparaît à Cardenio (Acte II, scène 2) ; plus en avant, côté cour, l'ermitage où Dorotée a cherché refuge et, côté jardin, une maison au toit de chaume qui est la taverne d'où sortent les personnages au dernier acte. En revanche les trois rééditions de la pièce en 1633 puis en 1634 (l'une chez Claude Marelle en infraction du privilège de 1629, l'autre chez François Targa, qui avait publié les deux premières), attestent le bon accueil de la pièce. Lecteur très attentif du texte de Cervantès, Pichou en a retenu les « amoureuses traverses », comme il écrit dans son « Argument », qui lui permettaient, tout ensemble, de pratiquer le genre nouveau de la tragi-comédie et de composer de longs monologues poétiques mobilisant les motifs favoris d'une esthétique de l'inconstance des êtres et des éléments, située entre les plaintes de la pastorale et l'effroi du macabre. Dans les *Folies de Cardenio*, tout comme chez Guillén de Castro (en dépit du titre de la *comedia*), don Quichotte ne pouvait être que le contrepoint burlesque des infortunes des amants séparés. Il ne figure donc dans la pièce de Pichou qu'en relation avec eux : la rencontre avec Cardenio à l'acte III, la feinte de la princesse Micomicona à l'acte V. Mais, même ainsi cantonné, le personnage impose progressivement sa présence dans la tragi-comédie et ce sont ses extravagances qui ouvrent et achèvent le cinquième acte.

Les trois œuvres qui ont porté des épisodes du livre de 1605 sur la scène (la *comedia* de Guillén de Castro, la pièce jouée à Londres, la tragi-comédie de Pichou) ont donc privilégié l'histoire sentimentale que Cervantès a croisée avec les exploits du chevalier et de son écuyer. Si dans les deux textes qui nous sont parvenus grâce à leur éditions imprimées, ceux de Guillén de Castro et de Pichou, don Quichotte et Sancho ne sont pas absents, et même de plus en plus présents au fil des actes de la pièce française, ils demeurent comme un contrepoint comique dans une intrigue qui est d'abord celle du mélancolique et furieux Cardenio, du fourbe et finalement généreux Fernando et de deux jeunes femmes constantes dans leur amour.

Dès les premiers temps de sa réception, *Don Quichotte* est apparu non seulement comme la parodie comique des romans de chevalerie (et d'autres genres, picaresque, pastoral ou théâtral), mais aussi comme une anthologie de « nouvelles » qui pouvaient fournir aux dramaturges une matière riche en coups de théâtre, en scènes dramatiques, en sentiments violents et contrastés. Guillén de Castro a lu ainsi le livre puisqu'il a porté sur les tréteaux des « *corrales* » non seulement l'histoire de Cardenio, mais aussi celle du « *Curioso impertinente* ». Il a pu en aller de même dans l'Angleterre des commencements du XVII^e siècle où les adaptations théâtrales de nouvelles ou des romans étaient communes. La circulation du livre de Cervantès et sa traduction par Shelton offraient de nouvelles possibilités avec ses histoires emboîtées dans l'histoire, celles de Cardenio, du curieux impertinent et du captif évadé des bagnes d'Alger. En 1613, c'est la première histoire qui fut représentée par les *King's Men* qui reçurent rétribution pour avoir diverti la cour. L'argent fut versé à John Heminge, l'un des acteurs et propriétaires, ou « *shareholders* » de la compagnie, et non pas à l'auteur, jamais nommé dans les comptes du trésorier de la Chambre du Roi.

Londres 1653

Le 9 septembre 1653 le libraire Humphrey Moseley fait enregistrer par la communauté des libraires et imprimeurs londoniens, la *Stationers' Company*, les titres de quarante et une pièces de théâtre sur lesquelles il possède dès lors un « *right in copy* », c'est-à-dire un droit de propriété exclusive. Il lui en coûte 20 shillings et 6 pence qui lui assurent, selon les règles de la communauté, le monopole de l'impression des œuvres qu'il a ainsi « *entered* », fait enregistrer. Parmi ces quarante et une pièces (et peut-être plus si l'on admet que, pour réduire le droit versée à la *Stationers' Company*, Moseley a présenté comme une seule pièce portant un double titre, selon un usage commun du temps, ce qui était en fait deux pièces différentes), quatre sont attribuées à Master William Shakespeare: « Henry ye. First, & Hen: ye 2d. by Shakespeare, & Davenport », « The merry Devill of Edmonton. By Wm: Shakespeare », et « The History of Cardenio, by Mr Fletcher. & Shakespeare ». Des deux Henry, on ne sait rien, sinon qu'une pièce intitulée *The History of Henry the First* avait été autorisée, « *licensed* », en 1624 et attribuée alors à « Dampont » (pour Davenport). *The Merry Devill of Edmonton* a pour sa part été

enregistrée en 1607 et publiée quatre fois entre 1608 et 1653. Reste *The History of Cardenio* qui est sans doute la pièce jouée quarante ans plus tôt à Whitehall et dont, pour la première fois, les auteurs sont nommés : Fletcher et Shakespeare.

En 1613, une telle collaboration entre les deux auteurs est tout à fait vraisemblable puisqu'entre 1612 et 1614 ils composèrent ensemble deux autres pièces : d'abord, *All is True*, devenue dans le Folio de 1623 *The Famous History of the Life of Henry the Eighth (Henry VIII)* et qui fut peut-être écrite pour le mariage du 14 février 1613 entre la princesse Elizabeth et le prince Frederick, l'Électeur palatin ; ensuite, *The Two Noble Kinsmen (Les deux nobles cousins)*, publiée seulement en 1634. La page de titre indique que la pièce a été « Written by the memorable Worthies/ of their time / Mr. John Fletcher, and / Mr. William Shakespeare. Gent. » dont les deux noms sont enserrés dans une grande accolade qui les unit, l'abréviation « Gent. » étant placée à la hauteur de l'interligne qui les sépare. *The History of Cardenio* serait, à suivre le registre de la *Stationer's Company*, la troisième des collaborations entre les deux dramaturges.

Le sort des trois pièces fut fort différent. Heminge et Condell exclurent *The Two Noble Kinsmen* du Folio de 1623, fidèle à leur projet qui entend réunir, pour leur édition des « *Comedies, Histories, & Tragedies* » de Shakespeare, « *his owne writings* », ses propres écrits, comme ils le disent dans leur adresse « To the great Variety of Readers ». À la différence du Folio de 1616 voulu par Ben Jonson et qui présente sous le titre de « THE WORKES OF Benjamin Jonson » seulement neuf de ses pièces, mais aussi ses masques, ses épigrammes et ses poèmes, le Folio construit par Heminge et Condell comprend toutes les œuvres théâtrales écrites par Shakespeare, soit dix-neuf pièces, dont les « *rights in copy* » ont été apportés ou rachetés à leurs confrères par les libraires du consortium, et dix-huit autres pièces jamais publiées et achetées à la troupe des *King's Men*. Heminge et Condell n'ont donc retenu que les pièces dont ils avaient la certitude qu'elles avaient été produites par le seul génie de Shakespeare. De ce fait, ils ont écarté les pièces dont ils savaient ou supposaient qu'elles avaient été écrites en collaboration : ainsi, *Sir Thomas More*, une pièce probablement composée en 1592 ou 1593, jamais imprimée et que Shakespeare, à suivre le manuscrit qui en a été conservé, révisa en 1603 ou 1604 avec Henry Chettle, Thomas Dekker et, sans doute, Thomas Heywood, *Pericles, Prince of Tyre*, alors même que l'édition quarto de 1609 mentionnait le nom de Shakespeare sur la page de titre et qui a sans doute été écrite avec George Wilkins, ou *The Two Noble Kinsmen*. La monumentalisation de Shakespeare par le Folio, hautement manifestée par les préliminaires (le portrait gravé, les poèmes de louange, l'adresse aux lecteurs), suppose l'effacement de la pratique collective du théâtre au profit de la construction d'un auteur singulier. Le Folio donne donc à lire au lecteur, sans écart, les œuvres telles que l'« *Author* » les a « *uttered* », c'est-à-dire énoncées comme des poèmes et émises comme des monnaies. La rhétorique de Heminge et Condell soustrait le texte shakespearien, à la fois, aux corruptions introduites par les éditions fautives, publiées par d'« *injurieux imposteurs* » (« *injurious impostors* ») et aux contraintes imposées par la collaboration. En

imprimant les « *papers* » de Shakespeare sans ratures ni repentirs, le Folio donne à lire pour la première fois toutes les pièces qu'il a entièrement conçues. Heminge et Condell devaient penser qu'il en allait ainsi de *All is True*, ou *Henry VIII*, mais s'ils possédaient un manuscrit de *Cardenio*, ils l'ont traité comme *The Two Noble Kinsmen*, et non comme *All is True*. Ils l'ont donc exclu du Folio.

Leurs successeurs ne seront pas plus généreux. Si dans la seconde émission du troisième Folio, parue en 1664, sept pièces sont ajoutées au trente-sept qui figurent dans les premier et le second Folios (1623 et 1632) ainsi que dans le premier état du troisième, paru en 1663. La page de titre du livre de 1664, publié par Philip Chetwinde, indique : « Mr. WILLIAM SHAKESPEAR'S Comedies, Histories, and Tragedies. Published according to the true Original Copies. The third Impression. And unto this Impression is added seven Playes, never before Printed in Folio ». *The History of Cardenio* n'en fait pas partie. La raison en est simple : *Cardenio* n'a jamais été imprimée alors que les nouvelles pièces qui entrent dans le corpus shakespearien (et qui y resteront dans le quatrième Folio de 1685 et les éditions de Rowe et Pope en 1709 et 1725) ont toutes été publiées en format quarto au début du XVII^e siècle soit avec le nom de Shakespeare sur la page de titre (ainsi, *The London Prodigal*, *A Yorkshire Tragedy*, *Pericles*, *Prince of Tyre* et *Sir John Oldcastle Lord Cobhan* imprimées en 1605, 1608, 1609 et 1619 avec, dans ce cas, une fausse date de 1600), soit avec seulement les initiales W.S. (ainsi, *The Tragedy of Lochrine*, *The Life and Death of Thomas Lord Cromwell* et *The Puritan Widow*, publiées en 1595, 1602 et 1607). Des sept pièces acceptées alors comme shakespeariennes en 1664-65, seule *Pericles* le demeurera, même si la paternité a dû en être partagée avec Thomas Wilkins.

The History of Cardenio n'entrait donc pas dans les logiques qui ont construit, avec des dimensions variables, les œuvres, ou l'œuvre de William Shakespeare. Mais la pièce, si Humphrey Moseley est exact, avait un second auteur et aurait pu figurer dans l'édition des œuvres théâtrales de John Fletcher, mort en 1625, neuf ans après Shakespeare. Il n'en a rien été. En 1647, le même Moseley associé à Robinson publie les *Comedies and Tragedies* écrites par Francis Beaumont et John Fletcher « *Gentlemen* » dans un Folio (le troisième pour le genre théâtral après ceux de 1616 et 1623) destiné à rassembler les pièces jamais imprimées que les deux dramaturges avaient composées ensemble ou non — ou comme l'annonce la page de titre « Never printed before, and now published by the Authours Originall Copies ». En 1647, lorsqu'il publie les trente-cinq pièces qui composent le Folio, Moseley ne disposait vraisemblablement pas de tous les manuscrits qu'il fit enregistrer par la *Stationers' Company* six années plus tard et parmi eux la seule pièce attribuée à John Fletcher dans la liste, *The History of Cardenio*. La réédition du Folio en 1679 (où sont ajoutées dix-huit pièces) ne comprend pas, elle non plus, la pièce que Moseley avait acquise mais qu'il n'imprima jamais.

L'attribution en 1653 de *The History of Cardenio* à deux dramaturges (le nom de Fletcher étant donné en premier et séparé de celui de Shakespeare par un point, comme si ce dernier avait été ajouté) témoigne pour l'une des caractéristiques

essentielles de la production théâtrale dans l'Angleterre des XVI^e et XVII^e siècles : l'écriture à plusieurs mains. Dans le journal de l'entrepreneur de théâtre Philip Henslowe, Thomas Dekker apparaît comme auteur de quarante-cinq pièces : trente et une fois il a écrit en collaboration (dont dix-huit fois avec deux co-auteurs ou plus) et cinq fois il a travaillé sur des textes existants. Thomas Heywood, qui prétendait en 1633 avoir écrit 220 pièces « in which I have had either an entire hand, or at least a maine finger » [dans lesquelles j'ai mis ma seule main ou au moins le principal doigt], est présent onze fois dans le journal : six fois pour une pièce écrite en collaboration (dont deux fois avec Dekker et d'autres dramaturges), une fois pour des additions. Sur les 282 pièces mentionnées par Henslowe entre 1590 et 1609, les deux tiers ont au moins deux auteurs — mais souvent plus. Un trait frappant est l'écart entre ce pourcentage très élevé d'œuvres écrites en collaboration et celui, beaucoup plus modeste, des pièces attribuées, pour les mêmes décennies, à plusieurs auteurs dans les éditions imprimées et les registres de la *Stationers' Company*, à savoir 15 % pour 1590-99 et 18 % pour 1600-1609. La différence renvoie à la logique éditoriale qui, sur les pages de titre des éditions imprimées, assigne à un seul auteur, ou à aucun, les pièces écrites à plusieurs mains. Sans doute moins que d'autres, Shakespeare a lui aussi, à différents moments de sa carrière de dramaturge, écrit avec un autre — ou d'autres. Comme *All is True*, comme *The Two Noble Kinsmen*, le *Cardenio* perdu devait juxtaposer au fil des scènes les styles fort différents de Fletcher et de Shakespeare.

En 1653, l'enregistrement d'une « copy » de *The Tragedy of Cardenio* par Humphrey Moseley peut être situé dans un double contexte. Le premier est donné par la politique éditoriale du libraire, membre de la *Stationer' Company* depuis 1633 et fervent royaliste. À partir de 1645, il publie une série d'ouvrages qui proposent aux lecteurs les œuvres des poètes et des dramaturges anglais contemporains. Les volumes ont des formats homogènes (octavo pour les poèmes et les collections de pièces d'un même auteur, quarto pour les pièces publiées séparément), leurs pages de titre ont des dispositions similaires et les frontispices présentent un portrait de l'auteur. En un temps où ne sont reconnues ni la spécificité de la « littérature » ni la dignité de l'écriture pour la scène, comme l'atteste l'exclusion des pièces de théâtre de la bibliothèque rassemblée à Oxford par Bodley et ses bibliothécaires, l'entreprise de Moseley donne cohérence à un corpus qui sépare la poésie et le théâtre d'autres genres textuels (histoire, récits, voyages, etc.) et construit un répertoire qui ne retient que des auteurs modernes — ce qui lui confère une importance primordiale dans l'invention de l'idée même de « littérature anglaise ».

Pour mener à bien son projet, Moseley a acquis et fait enregistrer par la *Stationers' Company* un très grand nombre de pièces de théâtre du temps d'Elisabeth et des premiers Stuarts. Le geste avait aussi une signification politique puisque depuis 1642 les théâtres avaient été fermés et les représentations publiques interdites. C'est ainsi qu'en 1646 Moseley et Robinson avaient « entré » trente pièces de Beaumont et Fletcher (qui seront publiées dans le Folio de 1647), quatre pièces de

Davenant, cinq de Shirley (qu'il éditera en 1653), deux de Carlell, une de Wilson et une pièce anonyme. Dans cette perspective, *The History of Cardenio* enregistrée en 1653 n'avait pas une particulière importance, si ce n'est qu'avec trois autres titres (les deux parties de *Henry the First* et *The Merry Devill of Edmonton*), elle avait été composée, au moins en partie, par l'un des quatre dramaturges dont les œuvres avaient été rassemblées dans le prestigieux format du Folio.

Le « *right in copy* » acquis par Moseley sur une pièce inspirée par *Don Quichotte* peut être également situé dans un autre contexte : le « *revival* » de l'histoire de Cervantès à la mi-XVII^e siècle en Angleterre. En 1652, est publiée et pour la première fois dans le format in-folio une réédition de la traduction de Shelton, corrigée et amendée, et en 1654, Edmund Gayton fait paraître son ouvrage *Pleasant Notes upon Don Quixot*. L'un des poèmes des préliminaires, intitulé « On Don Quixot with Annotations », commence ainsi : « The famous *Errant Knight of Spaine* / Once more here sallies forth againe, / Remounted upon *Rosinante* » [« Le fameux Chevalier Errant d'Espagne / Une fois de plus sort de chez lui, / Monté de nouveau sur Rossinante »]. Le même poème présente l'« auteur » du livre : « Nor is our *Author* a Translator, / But a *Criticall Commentator* ; / His Notes he to the Text doth fit, / With English matching Spanish wit. » [Notre *Auteur* n'est pas un Traducteur, / Mais un *Commentateur Critique* ; / Ses Annotations sont appropriées au Texte, / L'esprit Anglais égalant l'Espagnol].

Gayton met à profit la nouvelle édition de la traduction de Shelton. Chaque chapitre des quatre livres est introduit par un argument en vers qu'il a composé, puis suivent les commentaires en prose accrochés à de courtes citations copiées presque littéralement de la traduction de Shelton. Dans ce texte curieux, qui inscrit le texte de Cervantes dans le double registre du burlesque et du carnavalesque et qui associe remarques grivoises, références érudites aux Anciens et allusions aux contemporains, Gayton propose un troisième récit en anglais des amours de Cardenio et Luscinda et de Dorotea et Fernando, après la traduction de 1612, rééditée en 1652, et la pièce de 1613, enregistrée en 1653. Cardenio et don Quichotte ne sont donc pas absents la révolution anglaise de la mi-XVII^e siècle. Moseley aurait pu ou aurait dû en profiter pour publier le titre sur lequel il avait propriété depuis le 9 septembre 1653. Mais il ne l'a pas fait, nous léguant ainsi le mystère du *Cardenio* perdu.

B. Séminaire

Les sept séances du séminaire ont toutes été consacrées à des commentaires de textes liés au cours. Ouverts par une lecture de la fable de Borges *El espejo y la máscara* / *Le miroir et le masque* qui désigne avec une fulgurante acuité le chemin à suivre pour que les enchantements de la fiction soient replacés au sein des pratiques de l'écrit qui les nourrissent, s'en emparent et les transmettent, les commentaires se sont attachés à l'« *Induction* » du *Knight of the Burning Pestle* de Beaumont (et peut-être Fletcher), au dernier acte de *The Spanish Tragedy* de

Thomas Kyd, à la scène du mariage de Luscinda dans la *comedia Don Quijote de la Mancha* de Guillén de Castro, aux tirades d'Alcandre sur le théâtre (Acte II, scène II et Acte V, scène V) dans *l'Illusion comique* de Corneille, aux deux premiers recueils de lieux communs qui utilisent des citations des poèmes et pièces de Shakespeare, le *Belvedere, or The Garden of Muses* et *l'England's Parnassus*, tous deux parus en 1600, et, pour finir, aux passages qui dans *Hamlet* mettent en scène l'écriture à plusieurs mains.

C. Publications

1. Ouvrages personnels

— *Inscription and Erasure. Literature and Written Culture from the Eleventh to the Eighteenth Century*, tr. Arthur Goldhammer, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2007.

— *Inscrever e apagar. Cultura escrita e literatura (séculos XI-XVIII)*, tr. Luzmara Curcino Ferreira, São Paulo, Editora Unesp, 2007.

— *La historia o la lectura del tiempo*, tr. Mar Garita Polo, Barcelone, Gedisa, 2007.

— *Écouter les morts avec les yeux*, Collège de France / Fayard, 2008.

— *Escuchar a los muertos con los ojos*, tr. Laura Fóllica, Buenos Aires, Katz, 2008.

2. Contributions à des ouvrages collectifs

— « Les chemins de l'écrit, ou le retour à Monte Verità », *Scripta volant, verba manent. Schriftekulturen in Europa zwischen 1500 und 1900 / Les cultures de l'écrit en Europe entre 1500 et 1900*, Herausgegeben von Alfred Messerli und Roger Chartier, Bâle, Schwabe Verlag, 2007, pp. 483-493.

— « La muraille et les livres », *Qu'est-ce qu'écrire une Encyclopédie en Chine ?*, préparé par Florence Bretelle-Establet et Karine Chemla, Presses Universitaires de Vincennes, Extrême Orient, Extrême-Occident, Hors-Série, 2007, pp. 205-216.

— « De la scène à la page », *Le Parnasse du théâtre. Les recueils d'œuvres complètes de théâtre au XVIII^e siècle*, Georges Forestier, Edric Caldicott et Claude Bourqui (dir.), Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007, pp. 17-41.

— « Mémoire et oubli. Lire avec Ricœur », *Paul Ricœur et les sciences humaines*, sous la direction de Christian Delacroix, François Dosse et Patrick Garcia, Paris, La Découverte, 2007, pp. 231-248.

— « The Printing Revolution. A Reappraisal », *Agent of Change. Print Culture after Elizabeth L. Eisenstein*, Edited by Sabrina Alcorn Baron, Eric N. Lindquist, and Eleanor F. Shevlin, Amherst and Boston, University of Massachusetts Press, 2007, pp. 397-408.

— « A escrita na tela : ordem do discurso, ordem dos livros, maneiras de ler », *Questões de leitura no hipertexto*, Miguel Rettemaier, Tania M. K. Taussig (org.), Editora Universidade de Passo Fundo, 2007, pp. 200-219.

— « L'apparition du livre imprimé », *Le grand atelier. Chemins de l'art en Europe V^e-XVIII^e siècle*, Bruxelles, Europalia International/Fonds Mercator, 2007, pp. 29-34.

— « La materialità dello scritto. Che cos'è un libro ? Risposte a una domanda di Kant », *Testi, forme, e usi del libro. Teorie e pratiche di cultura editoriale*, a cura di Lodovica Braidà e Albero Cadioli, Milan, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2007, pp. 13-25.

— « La universidad y la edición », *Innovación y retos de la edición universitaria*, Magda Polo Pujadas (coord.), Madrid, Unión de Editoriales Universitarias Españolas et Logroño, Universidad de la Rioja, 2007, pp. 13-28.

— « La matérialité du texte : Réponse à une question de Kant », *Théorie et mythologie du livre. Le livre français en France et en Russie*, Moscou, 2007, pp. 5-16 (en russe).

— « Afterword », *Why France ? American Historians Reflection an Enduring Fascination*, Edited by Laura Lee Downs and Stéphane Gerson, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 2007, pp. 227-232.

— « Postface », *Pourquoi la France ? Des historiens américains racontent leur passion pour l'Hexagone*, sous la direction de Laura Lee Downs et Stéphane Gerson, Paris, Seuil, 2007, pp. 361-367.

3. Articles

— « Les auteurs n'écrivent pas les livres, pas même les leurs. Francisco Rico, auteur du Quichotte », *Agenda de la pensée contemporaine*, 7, Printemps 2007, pp. 13-27.

— « El pasado en el presente. Literatura , historia, memoria », *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, 37, 2007, pp. 127-140.

— « *The Order of Books Revisited* », *Modern Intellectual History*, 4, 3, 2007, pp. 509-519.

— « Lo privado y lo público. Construcción histórica de una dicotomía », « El pasado en el presente. Literatura, memoria e historia », « Lectores y lecturas populares. Entre imposición y apropiación », « ¿La muerte del libro ? Orden del discurso y orden de los libros », *Co-herencia. Revista de Humanidades*, Vol. 4, n° 7, 2007, pp. 65-81, pp. 83-102, pp. 103-117 et pp. 119-129.

— « Storie senza frontiera : Braudel e Cervantes », *Dimensioni e problemi della ricerca storica*, 2, 2007, pp. 145-157.

D. Missions et Conférences

1. Conférences prononcées à l'étranger

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

— 4 conférences sur le thème *Literatura y cultura escrita* (¿Qué es un libro ?, Lo privado y lo publico, El pasado en el presente, Lecturas y lectores populares), 31 août-1^{er} septembre 2007, Medellin (Colombie), Université EAFIT.

— *Cardenio* entre páginas, fiestas y tablas, 19 septembre 2007, Tucumán (Argentine) Université de Tucumán.

— *Shakespeare between Binding and Commonplacings*, 16 octobre 2007, Glasgow, Université de Glasgow.

— *Cardenio* entre lenguas, géneros y lugares, 22 octobre 2007, Alcalá de Henares, Université de Alcalá de Henares.

— La censura de la imprenta : los *Voyages* de Cyrano entre la circulación manuscrita y el taller tipográfico, 12 décembre 2007, Barcelone, Université de Barcelone.

— *Cardenio without Shakespeare* : Guillén de Castro and Pichou, 4 février 2008, Philadelphia, University of Pennsylvania, (Material Text Seminar).

- *Cardenio*, or How to Read and Perform a Lost Play, 21 février 2008, Durham, Duke University.
- Movilidad y materialidad de los textos : *Don Quijote*, 27 février 2008, Princeton, Princeton University (Department of Spanish Language and Literature).
- Braudel and Cervantes, 27 mars 2008, Princeton, Princeton University.
- Social Mobility and Textual Mobility. From the *Exemplary Novels* to *Don Quixote*, 21 avril 2008, Windsor (Canada), University of Windsor.
- « Cómo lo pintan en su libro ». Las tres primeras iconografías de *Don Quijote*, 12 mai 2008, Madrid, Círculo de Bellas Artes.
- 4 conférences sur le thème Literatura y cultura escrita (La fábrica del libro, La materialidad de las obras, La movilidad de los textos, La construcción del sentido), 2-5 juin 2008, Mexico, Instituto Mora (Cátedra Marcel Bataillon).
- Aprender a leer, leer para aprender, 6 juin 2008, Mexico, Fondo de Cultura Económica.
- ¿La muerte del libro ?, 9 juin 2008, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de Mexico (Departamento de Biblioteconomía).
- Cardenio y Don Quijote sobre las tablas, 20 juin 2008, Rio de Janeiro, UNIRIO.
- Representaciones de las prácticas, prácticas de la representación, 21 juillet 2008, San José, Université du Costa Rica.

2. *Colloques internationaux*

- Cultura escrita : nuevos retos, nuevas perspectivas, 10-13 septembre 2007, Madrid, Círculo de Bellas Artes et Université Carlos III.
- Jornadas Interescuelas de Historia, 19-21 septembre 2007, Tucumán, Université de Tucumán.
- Censorship in Early Modern Europe, 11-12 décembre 2007, Barcelone, Université de Barcelone.
- Publishing in Spain and Latin America, 28 février 2008, Princeton, Princeton University.
- Congreso de la Asociación de los Bibliotecarios de América Latina, 11 juin 2008, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de Mexico.
- Congreso de los Historiadores de América Central, 21-25 juillet 2008, San José, Université de Costa Rica.

3. *Cours et séminaires*

- Cours à l'Université de Pennsylvanie, Philadelphie, entre janvier et avril 2008
- The Mediterranean World at the Age of *Don Quixote* (séminaire pour undergraduates).
- What Is a Book ? (séminaire pour graduate students).
- Cours à l'Université International Menéndez Pelayo, Valencia, 2-4 juillet 2008
- Cultura escrita y literatura (siglos XVI-XVIII).