

## Écrit et cultures dans l'Europe moderne

M. Roger CHARTIER, professeur

### COURS : HISTOIRES SANS FRONTIÈRES. LE PASSÉ AU PRÉSENT

Intitulé « Histoires sans frontières. Le passé au présent », le cours de cette année a été porté par deux questions essentielles : d'une part, les compétitions entre les différentes modalités de représentation du passé, d'autre part, l'interprétation de celles-ci, qu'elles soient historiques ou fictionnelles, à partir des catégories proposées par quelques œuvres majeures du XX<sup>e</sup> siècle. Le socle commun des études de cas construites à partir de ces perspectives a été donné par un retour au programme de recherche énoncé dans la leçon inaugurale de 2007 « Écouter les morts avec les yeux ».

Ce vers que Quevedo a traduit et repris des Anciens paraît désigner avec acuité, non seulement le respect du poète pour les maîtres latins, mais aussi la relation qu'entretiennent les historiens avec les hommes et les femmes du passé dont ils veulent comprendre – et faire comprendre – les souffrances et les espérances, les raisons et les déraison, les décisions et les contraintes. Seuls les historiens des temps très contemporains, grâce aux techniques de l'enquête orale, peuvent donner une écoute directe aux mots mêmes de ceux et celles dont ils écrivent l'histoire. Les autres, tous les autres, doivent écouter les morts seulement avec leurs yeux et retrouver les paroles anciennes dans les archives qui en ont conservé la trace écrite.

Pour leur grand désespoir, les traces, laissées sur le papyrus ou la pierre, le parchemin ou le papier, n'enregistrent le plus souvent, et pour le plus grand nombre, que des silences – les silences de ceux qui n'ont jamais écrit, les silences de ceux dont les paroles, les pensées ou les actes étaient sans importance pour les maîtres de l'écriture. Rares, en effet, sont les documents où, en dépit des trahisons imposées par les transcriptions des scribes, des juges ou des lettrés, les historiens peuvent « entendre » les mots mêmes des morts, obligés à dire leurs croyances et leurs gestes, à rappeler leurs actions, à raconter leur vie. En leur absence, ils ne peuvent que s'affronter à un défi paradoxal et redoutable : écouter des voix muettes.

Mais la relation aux morts qui habitent le passé ne peut pas se réduire à la lecture historique des écrits qu'ils ont composés ou qui parlent d'eux, même sans le vouloir. Ces dernières années, les historiens ont pris conscience qu'ils n'avaient pas

le monopole de la représentation du passé et que sa présence pouvait être portée par des relations à l'histoire infiniment plus puissantes que leurs propres écrits. Ce sont elles qu'il faut analyser en soulignant leurs parentés mais aussi leurs différences avec l'histoire des historiens.

Il faut le faire, d'abord, parce que les morts hantent la mémoire – ou les mémoires. Pour celles-ci, rencontrer les morts n'est pas les écouter avec les yeux, mais les retrouver, sans la médiation de l'écrit, dans l'immédiateté du souvenir, la quête de l'anamnèse ou les constructions des mémoires collectives. Mais, de plus, les historiens doivent admettre, de bon ou mauvais gré, que la force et l'énergie des fables et des fictions sont capables de redonner vie aux âmes mortes. Cette volonté démiurgique caractérise peut-être la littérature tout entière, avant ou après le moment historique où le mot commence à désigner ce que, aujourd'hui, nous considérons comme « littérature » et qui suppose que soient nouées les notions d'originalité esthétique, d'individualité de l'écriture et de propriété intellectuelle. Dès avant le XVIII<sup>e</sup> siècle et le sacre de l'écrivain, la résurrection littéraire des morts prend un sens plus littéral lorsque certains genres s'emparent du passé. Il en va ainsi avec le souffle inspiré de l'épopée, la minutie narrative et descriptive du roman historique, ou bien lorsque sur la scène les acteurs de l'histoire se trouvent, pour un temps, réincarnés par ceux du théâtre. Les œuvres de fiction, du moins certaines d'entre elles, et la mémoire, qu'elle soit collective ou individuelle, donnent ainsi une présence au passé, souvent plus forte que celle proposée par les livres d'histoire. Ce sont donc ces concurrences ou compétitions qu'il faut aujourd'hui comprendre.

### **Mobilités. Braudel et Cervantès**

Une première série de cours a donc été consacrée aux appropriations d'œuvres de fiction par des ouvrages d'historiens du XX<sup>e</sup> siècle. De là, l'attention portée aux lectures de Cervantès par Braudel et de *Richard II* par Ernst Kantorowicz. Les mentions de Cervantès dans *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II* mobilisent essentiellement les *Nouvelles exemplaires* et elles concernent majoritairement la circulation des biens et des hommes. Elles se réfèrent aux déplacements commerciaux des voituriers, charretiers et muletiers qui sillonnent les plateaux des deux Castilles, les migrations entre les différentes terres de la monarchie du roi très catholique, entre le nord et le sud de la péninsule ou entre la métropole et l'Amérique, et les captures, évasions ou rachats des Chrétiens prisonniers dans les bagnes d'Alger ou sur les galères des Turcs (comme le fut Cervantès lui-même). Au-delà des multiples références aux mouvements des hommes qui, de force ou de gré, parcourent les terres et les mers du monde méditerranéen, Braudel repère dans les fictions de Cervantès la présence de réalités fondamentales de l'Espagne de la fin du XVI<sup>e</sup> et des débuts du XVII<sup>e</sup> siècle. Les unes montrent des traits de longue durée dans le rapport des hommes à l'espace, les autres font entrer dans une société fragile, affaiblie par le crédit et la rente et menacée par le banditisme. Cette société a un envers inquiétant, qui en révèle la nature profonde et qu'incarnent les déclassés et les coquins qui composent la compagnie du seigneur Monipodio dans la nouvelle de *Rinconete et Cortadillo*.

Cette lecture des fictions de Cervantès par Braudel invite à faire retour sur leurs multiples espaces : celui de leur circulation, grâce aux éditions, aux traductions, aux adaptations théâtrales, aux continuations, ou celui des personnages dans les textes

eux même. Les horizons de l'hidalgo et son écuyer ont été longtemps bornés aux espaces fermés du Campo de Montiel et de la Sierra Morena. Ils s'élargissent dans la seconde partie lorsque, pour démentir la continuation apocryphe d'Avellaneda, Don Quichotte prend la route de Barcelone. Mais c'est avec l'« histoire septentrionale » qu'est les *Épreuves et travaux de Persilès et Sigismunda* que l'œuvre de Cervantès s'ouvre aux grands espaces. L'imitation en forme de pastiche de *l'Histoire de Théogène et Chariclée* d'Héliodore l'amène à situer les multiples naufrages, itinérances et reconnaissances de son roman « grec » dans une ample géographie qui couvre l'Europe entière et ses confins. Cervantès installe les deux premières parties de l'histoire dans un monde nordique, à la fois authentique et imaginaire, qui est celui des océans déchaînés, des mers glacés, des îles barbares ou accueillantes. C'est avec la troisième partie que l'histoire devient « méridionale », déroulée au fil de l'itinéraire capricieux que suit la troupe des héros du récit, devenus pèlerins en route pour Rome. Achievé au seuil de la mort, le *Persilès* enferme en son microcosme textuel de larges espaces : les mers imaginées du Septentrion, les terres soumises au souverain espagnol, les lieux les plus sacrés de la chrétienté. Ainsi, les mobilités que les textes de Cervantès donnent à voir à l'historien peuvent ou doivent être comprises comme celles-là même de ses œuvres et de ses personnages, dans les espaces imaginés de la fiction ou dans ceux bien réels de la circulation des livres.

### Mémoire et oubli. Sancho et Don Quichotte

Une autre analyse a rencontré de nouveau *Don Quichotte*, qui hante les cours de cette chaire depuis 2007. Elle a tenté une lecture de certains chapitres de l'histoire à partir des catégories conceptuelles proposées par Paul Ricœur dans son livre publié en 2000, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. De prime abord, la confrontation peut sembler incongrue : quatre siècles séparent les deux livres et rien n'est plus dissemblable que l'écriture de Cervantès, qui joue sur la frontière incertaine et poreuse entre l'histoire et la fable, et la réflexion phénoménologique et épistémologique du livre de Ricœur, qui, de plus, ne cite pas une seule fois *Don Quichotte*. Pourtant, la compréhension des chapitres XXIII à XXX de la première partie de *Don Quichotte*, qui sont habités par le thème de la mémoire et de l'oubli, peut être éclairée par les distinctions que proposent Ricœur aussi bien dans son « esquisse phénoménologique de la mémoire » que dans sa réflexion sur « mémoire personnelle, mémoire collective ». La première distinction qu'il met en place est celle qui oppose le souvenir et le rappel, la survenance du passé et le travail de la mémoire. Il en désigne les termes en faisant référence soit au lexique aristotélicien, qui emploie *mnémé* pour l'évocation du souvenir et *anamnésis* pour le travail mémoriel, soit au vocabulaire de Bergson, qui identifie le travail de l'anamnèse comme « rappel laborieux ». C'est cette double modalité de la mémoire, surgissement incontrôlé du souvenir ou entreprise de remémoration, que Cervantès mobilise à l'état pratique et avec une finalité esthétique. Le travail de l'anamnèse est celui de Cardenio, le jeune noble andalou qui, par désespoir et fureur d'amour, a fait une retraite sauvage dans la Sierra Morena, lorsqu'il fait le pénible récit de son malheur. La « survenance actuelle d'un souvenir », comme écrit Ricœur, qui envahit l'individu sans qu'il l'ait voulu, comme une pensée du dehors, est celle qui vient à Don Quichotte, lui aussi retiré dans la Sierra Morena, au moment où il entreprend d'écrire une lettre à Dulcinée et le fait sur le *librillo de memoria* abandonné par Cardenio.

Dans le Siècle d'or espagnol, les *librillos de memoria*, tout comme les *tablettes* en France ou les *writing tables* en Angleterre à la même époque, sont des objets sur lesquels l'écriture peut être effacée et les pages réutilisées dans la mesure où elles sont recouvertes d'un mince enduit fait de colle, de plâtre et de vernis sur lequel on écrit avec un stylet, et non pas à l'encre avec une plume. Ces objets qui portent des écritures que l'on peut ou doit effacer pour pouvoir les réutiliser forment l'une de ces archives « de ressource » ou « de rappel » dont parle Ricœur, mais une archive qui nécessairement doit disparaître pour faire place à d'autres tout en laissant une trace sur la page qui l'a accueillie, tout comme le fait l'écriture sur le « bloc magique » décrit par Freud. Ils fournissent donc une métaphore matérielle de « l'oubli de réserve » qui constitue un thème majeur du livre puisque l'oubli est considéré comme la condition même de possibilité de la mémoire, comme « le caractère *inaperçu* de la persévérance du souvenir, sa soustraction à la vigilance de la conscience ». Si Freud se sert du « bloc magique » pour faire comprendre la structure de l'appareil psychique et le fonctionnement de la relation entre perception et inconscient, Cervantès, lui, se réfère à un objet banal de son temps pour désigner la tension qui habite toute son histoire et qui oppose, d'un côté, la vulnérabilité de la mémoire et de tous ses supports, qu'ils appartiennent à la culture écrite ou à la tradition orale, et, d'un autre, les traces ténues, mutilées et brouillées, que le passé, grandiose ou ordinaire, laisse en chacun.

À l'opposition entre survenance du souvenir et travail de la mémoire, Ricœur en ajoute une autre : entre mémoire personnelle et mémoire collective. Sa perspective est double. Il s'agit, d'abord, de marquer l'écart entre la mémoire telle que la saisit le regard intérieur et la mémoire comprise comme un processus collectif inscrit dans des cadres sociaux partagés par un groupe ou une société. Donc, d'un côté, une mémoire individuelle, intimement associée à l'intériorité, la conscience ou la connaissance de soi ; de l'autre, la dénonciation de l'attribution illusoire du souvenir au moi singulier et l'attention placée sur les représentations collectives. Mais pour lui il s'agit, ensuite, grâce au concept phénoménologique d'« ascription », de repérer pourquoi les mêmes phénomènes mnémoniques peuvent être attribués à soi-même, à l'autre, ou au groupe. Ce qui rend pensable « les échanges entre la mémoire vive des personnes individuelles et la mémoire publique des communautés » est le déplacement de l'opposition trop abrupte entre regard intérieur et regard extérieur, entre phénoménologie et sociologie. Il s'agit donc d'inverser les termes de l'opposition première entre conscience intérieure et mémoire collective en inscrivant la première dans le « régime du vivre ensemble » et en replaçant les singularités individuelles au sein de règles et de conventions partagées.

Ce chiasme peut nous aider à retourner dans la Sierra Morena où Sancho est le parfait exemple de l'échange entre la mémoire collective (qui est la sienne) et la mémoire individuelle (dont il dit être dépourvu). Cervantès joue ici du contraste entre les défaillances de la mémoire individuelle, rétive à la nouveauté, et l'incorporation d'un patrimoine mémoriel commun au groupe. Sancho qui dit oublier jusqu'à son nom et dont la mémoire est fort défaillante lorsqu'il s'agit de se souvenir de la lettre dictée par son maître est aussi Sancho « *el memorioso* », qui a en mémoire un vaste répertoire de proverbes, de contes et de sentences. Sancho est donc un être de la mémoire partagée, celle qui fait incorporer dans tous les individus d'une même communauté un patrimoine commun d'histoires et de formules entendues, retenues et retrouvées.

Don Quichotte, pour sa part, est un être de mémoires croisées. Les souvenirs lui reviennent et, en même temps, il puise dans la mémoire de ses lectures la compréhension de ce qui lui arrive. Comme beaucoup d'autres, dans et hors l'« histoire », il a lu les romans de chevalerie, mais tout comme Sancho le fait des contes, il mobilise, pour les appliquer aux circonstances, les citations et les références qui habitent sa mémoire. Le travail de la mémoire fournit les références qui indiquent la signification des circonstances et qui, éventuellement, permettent de leur trouver une issue. Les passages des romans ou *romances* de chevalerie qu'il a mis en mémoire jouent pour Don Quichotte le même rôle que les lieux communs pour d'autres lecteurs plus lettrés. Ils donnent sens au monde et inscrivent les expériences singulières dans des vérités universelles.

Les différents lexiques théoriques mobilisés par Ricœur font-ils surgir des significations « latentes » du texte cervantin, approché à partir de distinctions et de catégories qui ne pouvaient qu'être étrangères à son auteur et à ses contemporains – et même au plus grand nombre des lecteurs qui se sont emparés de l'« histoire » au fil des siècles ? En lisant *Don Quichotte* avec Ricœur, le risque n'est-il pas d'affirmer que, même si leurs formulations changent, mémoire et oubli doivent être comprises dans leur invariance anthropologique ? Les réponses sont difficiles mais elles résident peut-être dans le dialogue jamais achevé entre, d'une part, les rigueurs nécessaires de l'approche historique, qui vise à identifier avec la plus grande exactitude possible les réalités anciennes appropriées par l'écriture de la fiction (ici, par exemple, la matérialité même du *librillo de memoria*) et, d'autre part, les propriétés spécifiques des champs esthétiques qui rendent contemporains des textes séparés par le temps.

### « The king of snow »

L'analyse de *Richard II* a consisté, d'abord, à faire retour à la lecture des trois scènes essentielles de la pièce proposée par Ernst Kantorowicz en 1957 dans son livre *The King's Two Bodies*. Ces trois scènes (III, 2, III, 3 et IV, 1 selon les divisions du folio de 1623) scandent les étapes de la progressive retraite du corps du roi de son corps politique, de la séparation entre l'individu Richard et la dignité sacrée du roi élu et lieutenant de Dieu. Kantorowicz a montré magnifiquement comment ces trois scènes étaient fondées sur la théorie politique des deux corps du roi élaborée par les juristes anglais du XVI<sup>e</sup> siècle. Notre étude a porté l'attention sur les multiples métaphores qui transforment la théorie en images poétiques, religieuses ou politiques : ainsi, les comparaisons avec les éléments naturels (la nuit et le jour, le soleil et l'ombre), les identifications bibliques (à commencer par celle du roi avec le Christ) ou les figures du monde à l'envers qui inversent les rôles entre le souverain et ses sujets ou le roi et le fou. Elle a aussi analysé la tension entre les deux significations possibles du renoncement du roi à son pouvoir, énoncée soit comme une abdication, ce qui légitime pleinement le nouveau roi, soit comme une déposition dont la violence est lourde de menaces pour la paix du royaume. Enfin, l'accent a été mis sur la double incorporation supposée par la théorie des deux corps. Si le corps naturel du roi incorpore le corps politique dans un même individu, la réciproque est également vraie et lorsque ce corps politique est transféré à un autre, le roi n'est plus rien. Il n'a plus de nom, il n'a plus de visage, il n'est plus qu'un « roi de neige » qui fond au soleil du nouveau souverain.

Ainsi menée, l'analyse a illustré l'un des propos majeurs du cours : comprendre comment les fictions dramatiques des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles se sont emparées de l'histoire, au double sens des événements advenus et des récits qui étaient disponibles pour les dramaturges. Dans le cas de *Richard II*, l'important est de comprendre comment Shakespeare transforme la chronique d'Holinshed dans un moment essentiel, celui de la scène de la déposition du roi. Dans la chronique, lue par Shakespeare dans son édition de 1587, le rôle du Parlement consiste à confirmer la supposée abdication de Richard et à donner son consentement à la montée sur le trône de Bolingbroke devenu Henry IV. Ce n'est qu'après ce double assentiment que le Parlement réclame que soient énoncées les raisons de ce double événement. Dans la pièce de Shakespeare, du moins dans son édition in-quarto en 1608, il n'en va pas de même puisque ce sont les Communes qui exigent la déposition publique du roi ainsi que le rapporte Northumberland. Cette différence, qui a sans doute des raisons plus dramatiques que politiques, explique pourquoi la plus grande partie de la scène du Parlement (vers 154-317) est absente des trois premières éditions in-quarto de la *tragedy* publiées en 1597 et 1598 et pourquoi dans le folio de 1623, lorsque la pièce est devenue une *history*, le texte de la scène introduite en 1604 est retouché de façon à ce que ce soit Bolingbroke, et non plus les Communes par la voix de Northumberland, qui demande la comparution du roi.

#### « Fuente Ovejuna lo hizo »

Les écarts entre les pièces « historiques » et les chroniques ou les histoires dans lesquelles elles puisent ont guidé deux autres études de cas. La première a comparé le récit de la révolte de la « villa » de Fuente Ovejuna advenue en 1476 tel que le construit la *Chronica de las tres ordenes y cavallerias de Santiago, Calatrava y Alcantara* publiée par Francisco de Rades y Andrada en 1572 et la *comedia* de Lope de Vega imprimée en 1619 dans deux éditions successives de la *Dozena Parte* de ses pièces. La chronique scande ainsi les différents moments de ce que Rades désigne comme « El hecho de Fuenteovejuna » : 1. « Fureur du peuple mécontent » [Les habitants de Fuenteovejuna prennent les armes contre Fernán Gómez de Guzmán, Grand Commandeur de l'ordre militaire de Calatrava, entrent dans sa résidence et tuent quatorze de ses hommes au cri de « Fuenteovejuna » et « Vive le Roi et la Reine, Ferdinand et Isabelle et mort aux traîtres et faux Chrétiens »] ; 2. « Mort cruelle infligée au Grand Commandeur » [Fernán Gómez de Guzmán est blessé, jeté sur les lances et épées des révoltés et son corps est sauvagement mutilé] ; 3. « Les femmes de Fuenteovejuna » [les femmes et les enfants de la ville, qui ont formé des bataillons avec capitaine, enseigne et officiers, mettent en pièces le corps du Commandeur et refusent à son cadavre une sépulture chrétienne] ; 4. « La réponse remarquable de ceux de Fuenteovejuna » [Au juge envoyé par les rois catholiques, qui ordonne leur torture et demande : « Qui a tué le Commandeur ? » tous répondent : « Fuenteovejuna »] ; 5. « Les offenses du Commandeur pour lesquelles il fut tué » [Les souverains décident de ne pas poursuivre l'enquête en raison des exactions du Commandeur, qui a pris par la force les femmes et les filles des habitants et a confisqué leurs propriétés pour entretenir une troupe de soldats dans la ville au service de la cause du roi de Portugal qui réclamait la couronne de Castille et que soutenait à ce moment le Maître de l'Ordre Rodrigo Téllez Girón] ; 6. « Fuenteovejuna se souleva contre l'Ordre » [Les habitants destituent les officiers

nommés par le Grand Commandeur et demandent le retour de leur « villa » dans la juridiction de la ville de Cordoue comme avant sa cession par le roi à l'Ordre de Calatrava].

Lope de Vega bâtit sa *comedia* sur cette trame historique qui lie la révolte de Fuente Ovejuna contre son tyrannique seigneur, – une révolte devenue proverbiale puisque, comme l'indique le *Tesoro* de Covarrubias en 1611, la formule « Fuente Ovejuna lo hizo » s'emploie lorsque les coupables d'un délit n'ont pas été découverts – et le conflit dynastique qui oppose depuis la mort du roi Henri IV en 1474 les deux partis qui prétendent au trône de Castille : d'un côté, Isabelle, la sœur du roi défunt, et son mari, Ferdinand d'Aragon, et, de l'autre, Alphonse V de Portugal, épouse de la fille du roi, Juana dite la Beltraneja (du nom de son père possible, le favori Beltrán de la Cueva). Mais il altère le récit du chroniqueur sur trois points essentiels. Tout d'abord, il lie plus étroitement encore la révolte de la « villa » et le conflit dynastique en rendant contemporaines la rébellion et la conquête (par le Maître de Calatrava) puis la reconquête (par les troupes royales) de la ville de Ciudad Real pourtant antérieures de deux années. La liberté prise avec la chronologie des événements permet de souligner la loyauté monarchique des habitants de Fuente Ovejuna qui ont le même ennemi que les rois catholiques : le Grand Commandeur qui a incité le jeune Maître de l'Ordre à prendre le parti du roi de Portugal.

Par ailleurs, Lope renforce le rôle des femmes dans la révolte. Alors que, dans la chronique, elles n'arrivent qu'après que le Grand Commandeur a été jeté sur les lances des hommes, dans la *comedia*, ce sont leurs armes qui reçoivent son corps : « y por las altas ventanas / le hacen que al suelo vuele, / adonde en picas y espadas / le recogen las mujeres ». Le détail renvoie aux multiples rappels des violences subies par les femmes de la ville et au monologue passionné de Laurencia, enlevée et violée par le Grand Commandeur, dont l'ironie cruelle dénonçant la pusillanimité des hommes traités de « hilanderas, maricones, / amujerados, cobardes » les décident à se rebeller contre leur seigneur.

La réécriture la plus importante de Lope de Vega est celle du dénouement de l'histoire. Dans la chronique de Rades, le Roi interrompt l'enquête, faute de coupables et parce qu'il a été informé des tyrannies commises par le Grand Commandeur. Dans la *comedia*, le juge laisse le Roi face à un dilemme : soit pardonner, soit exécuter la ville entière. Le Roi pardonne puisque aucune culpabilité individuelle n'a pu être établie, mais il le fait contraint : « aunque fue grave el delito, / por fuerza he de perdonarse ». Le pardon royal n'est donc aucunement lié à la reconnaissance des exactions du Grand Commandeur dont l'assassinat a été une rébellion des villageois contre l'autorité de leur *encomendero*. Le crime n'est pardonné qu'en l'absence de preuve et aussi parce que les habitants de Fuente Ovejuna ont montré une parfaite loyauté vis-à-vis du monarque, qui va jusqu'à demander à ce qu'il devienne leur seigneur direct (et non pas comme chez Rades à retourner dans la juridiction de la ville de Cordoue).

Avec ce dénouement, fort éloigné de la chronique, Lope de Vega exprime ou résout la tension inscrite dans sa pièce entre, d'une côté, une idéologie monarchique et aristocratique qui ne peut que condamner quelque révolte que ce soit contre une autorité légitime, même cruelle et tyrannique, et, d'un autre, une intrigue qui portait sur la scène la dignité des paysans, la solidarité de la *villa* et l'honneur des villageois, toujours fièrement revendiqué contre les offenses qui leur étaient faites par le Grand Commandeur.

## Logique dramatique et chronologie historique

Avec l'étude comparée de deux pièces, *Henry VIII* de Shakespeare et *La cisma de Inglaterra* de Calderón de la Barca, le projet était de comprendre comment les mêmes faits historiques avaient pu faire l'objet d'une appropriation dramatique par une *history*, écrite en collaboration avec Fletcher, représentée en 1613 et publiée dans le folio de 1623, et par une *comedia*, publiée pour la première fois dans la *Octava Parte* de Calderón en 1684, et dont la composition pourrait dater de 1627. Trois traits majeurs caractérisent la relation d'*Henry VIII* avec l'histoire. Tout d'abord, la pièce, bien que fondée sur l'édition de 1587 de la *Chronique* d'Holinshed et, pour son dernier acte, sur le *Book of Martyrs* de Fox (1563), ne contient aucune référence directe aux *acts* successifs qui scandent entre 1532 et 1536 la rupture avec Rome et le schisme qui fait du roi le chef de l'Église d'Angleterre. La raison en est, à l'évidence, la politique de Jacques I<sup>er</sup> en 1613, orientée non pas par un zèle réformé désireux convertir toutes les nations à la vraie foi, mais par le désir d'une conciliation des confessions et de paix avec l'Espagne.

Second trait : Shakespeare et Fletcher n'hésitent pas à bousculer l'ordre des faits et à inverser leur déroulement. La rencontre d'Henry et Anne et les rumeurs à propos de l'annulation du mariage du roi précèdent l'exécution de Buckingham pourtant antérieure de sept ans ; Catherine meurt avant le baptême d'Elizabeth alors qu'elle vécut encore trois ans après celui-ci ; le complot contre Cranmer est antérieur, lui aussi, au baptême d'Elizabeth alors qu'il survint douze ans plus tard ; la mort de Wolsey est annoncée à Anne juste après son couronnement alors qu'elle le précède de deux années. La « vérité » de la pièce, promise par le prologue, est donc d'un autre ordre que celle de la chronique. Elle obéit à une logique dramatique, qui n'est pas celle de la chronologie historique, et elle est incertaine, laissant opaques les intentions : le roi veut-il l'annulation de son mariage par tourment ou par luxure ? Le duc de Buckingham était-il coupable ou innocent des crimes dont l'accuse son intendat ?

Cette « vérité » plurielle renvoie aux trois temps qui s'entrecroisent dans la pièce. Le premier est le temps des désirs et des ambitions, des complots et des conjurations. C'est un temps humain, vulnérable, exposé aux hasards et aux échecs. Il est contradictoirement manipulé par les acteurs dont les intentions se heurtent et dont les desseins triomphent ou se brisent. Il est le temps malléable que les dramaturges soumettent à leurs volontés. Un second temps est celui de la Fortune. Il est celui des chutes successives de ceux qui perdent tout, y compris la vie, alors qu'ils sont au faite de la puissance : Buckingham, Catherine et, finalement, Wolsey lui-même. Ce temps cyclique, qui contraste soleil et ombre, gloire et misère, est inexorable. Imposé à tous comme une loi naturelle, il est séparé des circonstances individuelles et il définit un modèle de compréhension, une sorte de « régime d'historicité » qui permet de rendre compte des destinées similaires d'hommes et de femmes si différents. Un dernier temps est celui de la Providence, de la volonté divine, de l'après inscrit dans le présent, non pas comme une leçon de l'histoire, à la manière antique, mais comme un mystère. Ce temps est interdit au commun des mortels et n'est déchiffrable que par les élus et dans des moments d'exception : le rêve, la vision ou la prophétie, telle celle de Thomas Cranmer, l'archevêque de Canterbury qui annonce un âge d'or du royaume, promis par la naissance d'Elizabeth, la fille tout récemment baptisée du roi et d'Anne Boleyn, qui, comme le Phénix, renaîtra de ses cendres pour s'incarner dans son héritier, le roi régnant, Jacques I<sup>er</sup>. Ce temps

des prémonitions fulgurantes transmises par la parole poétique est un temps insaisissable, incontrôlable, incompréhensible, qui suppose l'abandon de tous, même des plus puissants, aux desseins de Dieu.

Pour sa *comedia*, fondée sur le livre du jésuite Ribadeneyra, *Historia ecclesiástica del cisma del reino de Inglaterra*, publié en 1588, Calderón devait affronter une double impossibilité : d'une part, faire entendre un discours hérétique, même pour le condamner (d'où, comme dans *Henry VIII*, l'absence de références à la Réforme et l'accent mis sur une intrigue amoureuse, celle nouée entre Ana Bolena et l'ambassadeur de France, Carlos) ; d'autre part, mettre en scène un roi, même d'Angleterre, habité par une passion trop charnelle (d'où un Enrique VIII tragique, tourmenté, habité par un déchirement désespéré et une inutile repentance puisque rien ne peut réparer le mal qui a été fait).

Ces deux exigences donnent leur trame à la scène dans laquelle Calderón fait énoncer par le roi lui-même les multiples arguments qui donnent pleine légitimité à son union avec Catalina, veuve de son frère : ainsi, l'Écriture, avec *Genèse XXXVIII*, 6-10, la loi naturelle, rappelée dans le *Deutéronome*, XXV, 5-10, et la loi ecclésiastique puisque le pape, qui est « Vice Dios », a accordé une dispense pour le mariage. Connus par le roi, rappelés par la reine, ces arguments ne peuvent conduire qu'à l'hérésie et au châtement celui qui refuse d'y soumettre sa conduite et oublie qu'il a été un roi très chrétien, défenseur des sacrements contre la prédication luthérienne. Les derniers vers de la pièce, qui, comme souvent dans les *comedias*, en proposent un titre et une morale, énoncent cet égarement tragique du souverain anglais : « Y aquí acaba la comedia / del docto ignorante Enrique / y muerte de Ana Bolena ».

Tout comme Fletcher et Shakespeare, Calderón prend les plus grandes libertés avec les faits et leur chronologie. La dernière partie de sa *comedia* condense à l'extrême les événements : la mort de Volseo / Wolsey qui se jette dans le vide (Ribadeneyra avait seulement écrit : « on dit que Wolsey pour ne pas tomber dans le déshonneur s'était donné la mort avec du poison »), la mort de la Reine Catalina, annoncée par sa fille María comme l'effet d'une lettre empoisonnée envoyée par Ana – ici encore Calderón donne comme certain ce que Ribadeneyra mentionnait comme possible : « la reine, d'une douleur et tristesse de cœur incessantes, mourut (non sans que ne fut suspecté son empoisonnement) », la chute d'Ana dont le roi a découvert les amours avec Carlos, et, finalement, le serment du peuple à María. Sont ainsi rendus contemporains l'exécution d'Anne Boleyn, advenue en 1536, et le couronnement de Mary, pourtant réintroduite avec Elizabeth dans la succession au trône seulement en 1544. En bousculant ainsi la chronologie des événements, Calderón s'autorise une spectaculaire mise en scène (le roi et l'infante montent sur le trône, leurs pieds posés sur le corps d'Ana qui leur sert de coussin) et il inverse la prophétie du Cranmer de *Henry VIII* par la promesse de la restauration du catholicisme dans l'Angleterre hérétique. Pour le public castillan des années 1620 et 1630, un tel spectacle devait être paradoxal : d'un côté, il renvoyait à la politique catholique menée par Mary à partir de 1553, marquée par le mariage avec Philippe II, la validation rétroactive du mariage de Henry et de Catherine, les persécutions contre les réformés et la restauration des dévotions catholiques, mais, d'un autre, il ne pouvait que faire souvenir que cette restauration fut éphémère et ne dura que cinq années. À sa manière, Calderón, tout comme Shakespeare et Fletcher, associait dans sa pièce le temps des volontés humaines, parfois victorieuses mais toujours fragiles, et le temps des desseins impénétrables de Dieu qu'aucun humain ne peut ni infléchir ni déchiffrer.

## SÉMINAIRE : SOCIO-HISTOIRE DES PRATIQUES CULTURELLES

Placé sous le signe de la rencontre entre « Histoire culturelle et critique textuelle », le séminaire de l'année 2011-12 a proposé une série d'études de cas, et de textes, illustrant le nécessaire croisement entre les questionnements d'une histoire culturelle attachée à la production du sens des œuvres et des écrits, quels qu'ils soient, et les différentes démarches qui caractérisent la critique textuelle.

Son point de départ a été la mise en doute d'un partage trop simple : d'un côté, l'œuvre ; de l'autre, le livre. Cette distinction bien nette semblait définir des tâches très différentes : celles des historiens de la littérature, voués à l'étude de la composition et des significations des œuvres, celle des historiens du livre ou de l'édition, attachés à saisir la publication et la circulation des textes. Classique, cette distinction a, paradoxalement peut-être, été renforcée, et non pas bousculée, par l'érudition de la « *New Bibliography* » ou, comme l'on dit en français, la « bibliographie matérielle », qui analyse avec rigueur les différents états imprimés d'une même œuvre (éditions, émissions, exemplaires) dans le but de comprendre et de neutraliser les corruptions infligées au texte par les pratiques de l'atelier typographique et de retrouver l'« *original copy-text* », pourtant à jamais perdu, de l'auteur. La bibliographie matérielle n'est d'ailleurs pas la seule discipline textuelle qui défend un tel projet. Il en va de même de la pratique philologique lorsque, comme dans le cas du *Lazarillo de Tormes*, magistralement étudié et édité de nouveau par Francisco Rico, elle montre l'imposition des habitudes propres à l'imprimé (page de titre, bois gravés, division en chapitres, épigraphes) à un texte conçu comme une lettre appartenant au genre à la mode dans les années 1530-1540 des « *carte messagiere* », des lettres en vulgaire. Mais doit-on se satisfaire de cette opposition tranchée entre l'œuvre en sa pureté essentielle et le livre imprimé qui, au mieux, ne ferait que la transmettre comme un véhicule inerte et, au pire, la déforme et la corrompt ?

Contre l'abstraction des discours, l'étude de la matérialité du texte rappelle que la production, non pas seulement des livres, mais aussi celle des textes eux-mêmes, est un processus qui implique, au-delà du geste de l'écriture, différents moments, différentes techniques, différentes interventions. La « matérialité du texte », au sens de D.F. McKenzie ou de Peter Stallybrass, s'attache à la fonction expressive des modalités d'inscription du texte dans le livre : le format, la mise en page, les caractères, les choix graphiques et orthographiques, la ponctuation. Ces décisions, quel qu'en soit le responsable, « font le texte » – au moins pour les lecteurs de l'édition où elles se rencontrent. Il est donc sûr que les formes (typographiques) affectent le sens (textuel). Mais à qui doit-on imputer ces formes ? Un exemple particulier a permis de mieux comprendre les concurrences ou les collaborations qui les produisent : celui de la ponctuation entre XVI<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Dans la responsabilité quant à la ponctuation, chaque tradition de la critique textuelle a privilégié l'un ou l'autre des acteurs engagés dans le processus de composition et de publication des textes à l'âge de ce que l'on peut appeler l'ancien régime typographique.

Dans la perspective de l'étude de la langue, le rôle essentiel a été tenu par les réformateurs de l'orthographe, qui visent à obtenir une parfaite coïncidence entre la diction et la graphie et qui ont conduit à une innovation décisive pour une plus forte adéquation entre manières de dire et formes d'inscription des textes : à savoir, la fixation de la longueur des pauses grâce à l'usage de la virgule, des deux points et

du point final. Pour la bibliographie matérielle, les choix graphiques et orthographiques sont le fait des compositeurs. Dans une autre perspective, philologique celle-ci, l'essentiel est ailleurs : dans la préparation du manuscrit pour la composition telle qu'opérée par les « correcteurs » qui ajoutent capitales, accents et ponctuation, qui normalisent l'orthographe, qui fixent les conventions graphiques et qui, souvent, sont en charge de la correction des épreuves. Mais *quid* de l'auteur du texte ? Il est, en effet, des auteurs attentifs à la ponctuation de leurs textes, comme le montrent le cas de Ronsard ou, en Angleterre, celui des auteurs qui jouent avec les effets poétiques ou dramatiques produits lorsque des variations de la ponctuation transforment ou inversent le sens d'un texte sans en changer un seul mot.

Le cas de la ponctuation met ainsi en évidence la fragilité de la distinction entre mise en texte et mise en livre, ainsi que la porosité de la frontière qui les sépare. C'est cette perspective théorique et méthodologique qui a donné son assise aux différentes études de cas proposées à partir de textes du *Persiles y Sigismunda* de Cervantès, de l'*Oráculo manual* de Baltasar Gracián, des pièces d'Antônio José da Silva et de Borges, avec un retour sur « Pierre Ménard, auteur du Quichotte » et les six lectures possibles de cette fiction : biographique, autobiographique, allégorique, critique, esthétique et bibliographique.

## PUBLICATIONS

### Ouvrages

Chartier R., Bourdieu P., « Il sociologo e lo storico. Dialogo sull'uomo e la società », Edizioni Dedalo, Bari, 2011.

Chartier R., Bourdieu P., *Der Soziologe und der Historiker*, Verlag Turia + Kant, Vienne, 2011.

Chartier R., *L'ordre des livres*, Linking Publishing Company, Taiwan, 2012 (en chinois).

### Contributions à des volumes collectifs

Chartier R., « La storia culturale tra tradizioni e globalizzazione », in Poirrier P. et Arcangeli A. (éd.), *La storia culturale: una svolta nella storiografia mondiale ?*, QuiEdit, Vérone, 2011, 327-340.

Chartier R., « Editar en el Siglo de Oro, editar el Siglo de Oro. Una silva de varia lección », in Cayuela A. (éd.), *Edición y literatura en España (siglos XVI y XVII)*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Saragosse, 2011, 359-368.

Chartier R., « Sociologie des textes », in Fouché P., Péchoin D. et Schuwer P., (éd.), *Dictionnaire encyclopédique du livre*, Éditions du Cercle de la Librairie, Volume N-Z, 2011, 734-736.

Chartier R., « El pasado entre literatura, memoria e historia », in Frías C., Ledesma J.L., Rodrigo J. (éd.), *Reevaluaciones. Historias locales y miradas globales*, Institución Fernando el Católico (CSIC), Saragosse, 2011, 19-29.

Chartier R., « Entre utilité et bonheur. Le travail d'un historien », in Milliot V., Minard P. et Porret M. (éd.), *La Grande chevauchée. Faire de l'histoire avec Daniel Roche*, Droz, Genève, 2011, 11-17.

Chartier R., « *Un garçon plein d'esprit mais extrêmement dangereux. The Darnton Subversion* », in Walton C. (éd.), *Limits and Legacies of the Enlightenment. Essays in Honor of Robert Darnton*, The Pennsylvania State University Press, University Park, 2011, 1-11.

Chartier R., « A verdade entre a ficção e a história », in Salomon M. (éd.), *História, verdade e tempo*, Argos, Chapecó, 2011, 347-370.

Chartier R., « Memória e esquecimento – ler com Ricœur », in Chaves de Mello M.E., Machado Fellows M.R. (éd.), *O passado no presente : releituras da modernidade*, Editora da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011, 13-29.

Chartier R., « A verdade entre ficção e historia », in Serpa E.C., Ferro M., de Menezes M.A., Aparecida Ribeiro M. (éd.), *Narrativas da modernidade : história, memória e literatura*, Editora da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011, 213-228.

Chartier R., « Barroco y Comunicación », in Chartier R. et Espejo C. (éds.), *La aparición del periodismo en Europa. Comunicación y propaganda en el Barroco*, Marcial Pons Historia, Madrid, 2012, 15-34.

Chartier R., « Pierre Chaunu ou la discordance des temps », in Bardet J.P., Crouzet D. et Molinié A. (éd.), *Pierre Chaunu historien*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris, 2012, 15-23.

Chartier R., « La historia cultural entre tradiciones y globalización », in Poirrier P. (éd.), *La historia cultural ¿Un giro historiográfico mundial ?*, Universitat de València, Valencia, 2012, 245-252.

## Articles

Chartier R., « Cervantes, Menard, and Borges », *Primerjalna knjizevnost*, Ljubljana, 34, 2, 2011, 185-191.

Chartier R., « L'éditeur comme censeur. Le Breton et l'*Encyclopédie* », *Histoire et civilisation du livre*, VII, 2011, 179-190.

Chartier R., « Qu'est-ce qu'un livre ? », *Ecdotica*, 8, 2011, 29-44.

## CONFÉRENCES ET COMMUNICATIONS

### Conférences prononcées à l'étranger

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

– « Le passé au présent », Université Laval, Québec, 16 septembre 2011.

– « Mémoire et histoire », Centre Marc Bloch, Berlin, 27 octobre 2011.

– « Comment lire un texte qui n'existe pas. Les vicissitudes de *The History of Cardenio* », Université Humboldt et Centre Marc Bloch, Berlin, 28 octobre 2011.

– « Quixotic Stages. From 1605 to 2011 », Université de Chicago, 8 novembre 2011.

– « From Materiality to Fetishism. The Author's Hand », Eric Cochrane Lecture 2011, Université de Chicago, 10 novembre 2011.

– « ¿Qué es un intelectual ? », Fondation MAPFRE, Madrid, 28 novembre 2011.

– « La opinión pública en el siglo XVIII. El papel de los "salons" », Fondation Juan March, Madrid, 20 décembre 2011.

– « Translating Cultures in the Renaissance. From Page to Stage, from Spain to England », Université de Princeton, 6 avril 2012.

– « *Fuenteovejuna*. From the Chronicle to the *Comedia*, from the *Corrales* to the *Partes* », Université de Pennsylvanie, Philadelphie, 9 avril 2012.

– « Représentations du passé. La quête mémorielle, la mise en fiction, l'opération historiographique », Université de Liège, 24 avril 2012.

### Colloques internationaux

– « De l'imprimé au numérique », *Colloque Les cultures numériques*, Université Laval, Québec, 14 septembre 2011.

– « Mobilidade dos textos e pluralidade das leituras », *Colloque Livros, leitores, leituras*, Université fédérale de Rio de Janeiro, 26 septembre 2011.

– « La fièvre Cardenio. Fletcher, Shakespeare, Theobald », *Congrès de la Société française d'études shakespeareiennes*, Paris, 23 mars 2012.

– « Cardenio on Stage before Fletcher and Shakespeare's Play : Guillén de Castro's *Don Quijote de la Mancha* », *Colloque The History of Cardenio*, Université d'Indianapolis, 28 avril 2011.

– « La propriété littéraire entre l'imprimé et le numérique », *Congrès international O livro digital*, São Paulo, 10 mai 2012.

– « Fabrique du livre et fabrique du texte », *Colloque L'éditeur et la fabrique de l'œuvre à la Renaissance*, Paris, Université Paris IV, 31 mai 2012.

– « Literatura e cultura escrita. Escrever, editar, ler », *Congrès Literatura e linguística*, Université de Máringa, 13 juin 2012.

– Printers' Mind and Author's Hand. Writing and Printing in Early Modern Europe », *Congrès de la Society for Renaissance Studies*, Manchester, 10 juillet 2012.

### AUTRES ACTIVITÉS

– Séminaire du Collège de France donné à l'université de Chicago le 8 novembre 2011 : « Quixotic Stages. From 1605 to 2011 ».

– Cours du Collège de France donné à l'Université Pierre Mendès-France de Grenoble, le 3 mai 2012 : « Le passé au présent. Littérature et histoire ».

– Cours à l'université de Pennsylvanie, Philadelphie :

– « From Gutenberg to Google », 10 classes entre mi-janvier et mi-avril 2012 (pour les *undergraduate students*) ;

– « Texts and Books in Early Modern Europe », 12 classes entre mi-janvier et mi-avril 2012 (pour les *graduate students*).

### DISTINCTIONS

– Doctorat *honoris causa* de l'université Laval, Québec, 16 septembre 2012.

