

# ÉCRIT ET CULTURES DANS L'EUROPE MODERNE

Roger CHARTIER

Professeur au Collège de France

---

Mots-clés : littérature, Europe moderne, Shakespeare, Cervantès, Don Quichotte, théâtre, traduction

---

La série de cours « 1616. Shakespeare et Cervantès : rencontres » et de séminaires « Traduction et intraduisible » est disponible, en audio et/ou en vidéo, sur le site internet du Collège de France (<http://www.college-de-france.fr/site/roger-chartier/course-2015-2016.htm>).

## ENSEIGNEMENT

### COURS – 1616. SHAKESPEARE ET CERVANTÈS : RENCONTRES

Ce cours s'est inscrit comme l'un des chapitres d'un travail consacré à la mobilité des textes dans la première modernité. Il a mis à profit le double anniversaire des morts de William Shakespeare et de Miguel de Cervantès en 1616 pour porter l'attention sur la dissymétrie des échanges entre les différentes « littératures » européennes.

En 1995, la Conférence générale de l'Unesco tenue à Paris décida que la journée mondiale du livre et du droit d'auteur serait célébrée chaque 23 avril. Le site des Nations unies indique :

Le 23 avril est une date symbolique pour la littérature universelle. C'est en effet à cette date en 1616 que Cervantès, Shakespeare et Inca Garcilaso de la Vega sont tous les trois morts.

Mais est-ce si sûr ? Si le chroniqueur métis péruvien semble bien être mort ce jour-là, il faut rappeler que Cervantès mourut le 22 avril et fut enterré le lendemain et que Shakespeare vécut et mourut dans une Angleterre qui n'avait pas accepté la réforme du calendrier du pape Grégoire XIII qui avait amputé l'année 1582 de dix jours. Dans le calendrier grégorien, qui était celui de la chrétienté romaine, Shakespeare ne décéda que le 3 mai.

En dépit de cette différence chronologique, pourquoi ne pas imaginer une première rencontre entre Shakespeare et Cervantès dans l'existence après la mort, que Cervantès désignait comme « *la otra vida* », l'autre vie. De là, une première question : quels furent les derniers mots de l'un et de l'autre avant leur dernier voyage ? Dans le cas de Cervantès, nous les connaissons avec certitude. À la veille de sa mort, il acheva le livre qui, pour lui, était son œuvre la plus importante, capable de rivaliser avec les *Éthiopiennes* d'Héliodore. L'ouvrage *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, traduit comme *Les Épreuves et Travaux de Persilès et Sigismunda*, devait être une version moderne des aventures de Théagène et Chariclée, imprimées à Bâle en 1534 et traduites en espagnol en 1554. Dans la dédicace au comte de Lemos, datée du 19 avril 1616, Cervantès écrit :

Hier j'ai reçu l'extrême-onction ; aujourd'hui j'écris ceci ; le temps est court, l'angoisse grandit, l'espoir s'amenuise, et, en dépit de tout, je soutiens ma vie du désir que j'ai de vivre.

Dans le prologue, Cervantès prend congé du monde avec mélancolie et un adieu à son « très affectueux lecteur », son *lector amantísimo* :

Ma vie touche à son terme, et, au train où vont les éphémérides de mon pouls, qui, au plus tard, achèveront leur course ce dimanche, j'achèverai, moi, celle de ma vie.

Le temps n'est plus aux plaisants propos. Il est à celui des derniers adieux :

Adieu, grâces de l'esprit ; adieu, plaisanteries ; adieu, mes gais amis : sur le point de mourir, j'emporte le souhait de vous revoir bientôt, contents, dans l'autre vie.

L'épître dédicatoire au comte de Lemos est le dernier texte daté par Cervantès, qui mourut trois jours plus tard, le 22 avril. Nous ne savons pas s'il écrivit le prologue avant ou après cette dédicace. Mais, quels qu'ils soient, les derniers mots de Cervantès sont énoncés en conformité avec les exigences des *artes moriendi*, qui supposent la pleine conscience de la mort toute proche et sa nécessaire préparation. Comme les Chrétiens de son temps, Cervantès meurt avec la certitude qu'au terme du pèlerinage de la vie, pour lui comme pour les pèlerins du *Persilès*, commencera une autre vie dans laquelle seront réunis pour toujours les « gais amis d'ici-bas ».

Rencontra-t-il Shakespeare dans cette autre vie ? Et celui-ci partageait-il la croyance de Cervantès ? Les premiers mots de son testament, établi en janvier 1616 et révisé le 25 mars de cette même année, à la suite du mariage de sa fille Judith, permettent de le penser. François-Victor Hugo les a ainsi traduits :

Je remets mon âme dans les mains de Dieu, mon Créateur, espérant et comptant fermement être admis à participer à la vie éternelle par les seuls mérites de Jésus-Christ mon sauveur ; et je remets mon corps à la terre dont il est fait.

Certes, comme on le sait, les déclarations religieuses rencontrées dans les préambules des testaments anglais des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles sont des formules conventionnelles, qui n'expriment que très rarement les convictions et les croyances des testateurs. Dans le cas du testament de Shakespeare, la formule initiale a été littéralement copiée dans un livre publié en 1590, *Symbolæographia* de William West. Néanmoins, ces formules étaient acceptées et souscrites par les testateurs comme autant de vérités chrétiennes. Acceptons donc l'idée selon laquelle Shakespeare, tout comme Cervantès, croyait dans la vie éternelle, « *the life everlasting* ».

Découvert par le révérend Joseph Greene en 1747 et publié cinq ans plus tard dans la troisième édition des *Works of Shakespeare* établie par Lewis Theobald, le testament de Shakespeare a fait l'objet de nombreuses interrogations après sa publication en fac-similé par James Halliwell en 1851. S'agit-il d'un testament holographe, de la main de Shakespeare, ou d'un testament dicté à un clerc de notaire ou un notaire ? Si, comme on le pense aujourd'hui, le testament n'a pas été écrit par Shakespeare, à l'exception de trois signatures dont la dernière est « *By me William Shakspear* », il devient difficile d'affirmer, faute de possible comparaison paléographique, que la main D dans le manuscrit de la pièce *Sir Thomas More* est bien celle de Shakespeare et de considérer que les 170 lignes ajoutées par cette main D dans cette pièce composée et révisée par cinq dramaturges est un manuscrit autographe de Shakespeare, le seul jamais retrouvé.

Il est donc possible, mais pas certain que Cervantès et Shakespeare se soient rencontrés dans « *the life everlasting* » ou « *la otra vida* ». Mais peut-être l'ont-ils fait sur cette terre. Et pourquoi pas à Valladolid ? C'est en effet à Valladolid, où la cour du roi d'Espagne s'est installée en 1601 et où elle résidera jusqu'en 1606, qu'Anthony Burgess a situé la rencontre entre les deux écrivains. Sa nouvelle fut d'abord publiée en espagnol, dans une traduction de Javier Marias, dans *El País Semanal* en juillet 1987 avant de devenir la première nouvelle du recueil *The Devil's Hand* paru en 1989. Sa traduction française, due à Françoise Adelstain, a été publiée par Grasset dans le recueil de Burgess, *Le Mode du diable*, en 1999.

L'événement historique qui donne sa plausibilité, sinon sa réalité, à la rencontre entre Cervantès et Shakespeare, est l'ambassade anglaise conduite en 1605 par le comte de Nottingham, lord amiral d'Angleterre, envoyée à Philippe III pour, comme l'indique la page de titre de la relation du voyage :

[...] recevoir le serment du Roi pour la conservation de la Paix entre les deux fameux Rois de Grande-Bretagne et Espagne selon les Articles formellement conclus par le Connétable de Castille en Angleterre durant le mois d'août 1604.

La *Relation* publiée cette même année 1605 rappelle ainsi l'ambassade de Juan Fernández de Velasco en Angleterre l'année précédente.

Si le texte mentionne la présence, parmi les trente-trois chevaliers qui accompagnaient Nottingham lorsqu'il quitta l'Angleterre le 4 avril 1605, de Sir George Buc, qui commença à exercer un contrôle sur les pièces de théâtre à partir de 1606 avant de devenir *Master of Revels* en 1610, ce n'est que dans l'imagination d'Anthony Burgess que la compagnie de Shakespeare, les *King's Men*, participa à l'ambassade. Dans sa nouvelle, Shakespeare et ses camarades donnent, entre autres, une représentation de *Titus Andronicus* et ils assistent à une corrida. Les réactions contrastées des spectateurs aux deux spectacles introduisent dans le texte l'un de ses thèmes fondamentaux : les variations du seuil de tolérance de la cruauté. Les Espagnols vomissent en assistant au spectacle « du rapt d'une fille à qui l'on coupe les bras et la langue, au meurtre des violeurs par le père de la fille et à leur transformation en pâté que l'on donne à manger à leur mère ». Shakespeare, quant à lui, ne peut supporter les souffrances des chevaux éventrés durant la corrida :

Je m'en vais. J'ai mon compte. Je ne trouve rien de désopilant à voir répandre des entrailles.

Quand Shakespeare rencontre Cervantès, la première difficulté est linguistique. Le second ne connaît pas l'anglais, et le premier ne parle pas espagnol. Mais, comme

Cervantès a été durant cinq années captif à Alger (entre 1575 et 1580) et que le Shakespeare de Burgess a accompagné le comte de Southampton au Maroc pour acheter des chevaux pour Lord Essex, c'est dans un mélange d'anglais et d'arabe qu'il s'adresse à Cervantès. Arrivé dans la maison de son hôte, Shakespeare utilise encore quelques mots arabes, Cervantès explose :

Ne vous avisez pas de jouer en ma présence avec une langue arabe mal apprise et mal prononcée. Pour moi l'arabe est la langue de la torture et de l'oppression. Contentez-vous de parler votre langue nordique et impie, dont je présume que vous possédez un minimum de maîtrise.

Une autre question est alors formulée dans la conversation désormais traduite par Don Manuel, un noble espagnol qui a passé du temps à Londres et qui a été désigné comme interprète pour la délégation anglaise : une grande littérature est-elle possible sans de profondes souffrances ? Pour Cervantès, cela est impossible :

Vous les Anglais, je dis que vous n'avez pas souffert. Vous ignorez ce que sont les tourments. De votre suffisance diabolique ne sortira jamais une littérature. Il vous faudrait l'enfer, que vous avez abandonné, et le climat de l'enfer – vents cinglants, feu et sécheresse.

Shakespeare rétorque d'un ton soumis :

Nous avons fait de notre mieux. Mais permettez-moi de vous demander, humblement : que savez-vous de notre littérature ? Vous ne parlez pas notre langue et pas plus nos livres que nos pièces ne sont traduits en castillan.

L'âpre dialogue se poursuit dans un violent échange d'accusations et Cervantès jette Shakespeare hors de sa maison.

Dans la rue, celui-ci interroge Don Manuel à propos de *Don Quichotte* et déclare :

La poésie n'arpeute pas une arène ni n'arrache des cris d'amour aux spectateurs du parterre.

Shakespeare fait allusion ici au spectacle donné avant la corrida et dans lequel

[...] arriva au milieu de l'arène un vieil homme long et maigre avec une armure de carton-pâte, un casque fendu mais rapetassé avec de la ficelle, une lance cassée aux deux morceaux réunis par une bandelette sale, chevauchant une rosse déplorable dont les os saillaient à travers la peau miteuse. Il était suivi d'un petit homme gras à califourchon sur un âne, qui, toujours et encore, portait à ses lèvres frangées de poils hirsutes une gourde d'où ruisselait du vin. Les deux personnages accueillirent à grands gestes les applaudissements de la foule qui, à l'évidence, les aimait.

Inspiré par le spectacle du maigre chevalier et de son gros valet échappés de leur livre, Shakespeare décide de réécrire *Hamlet*. La troupe des comédiens anglais représentent donc, en présence de Cervantès, une nouvelle pièce dans laquelle Hamlet rencontre Falstaff en Angleterre et retourne à Elsenear avec lui. Après la représentation, qui a duré sept heures, Cervantès déclare : « C'était trop long ». Shakespeare réplique :

Ça n'est en aucune manière aussi long que votre maudit roman, comme vous l'appellez.  
– Il n'a rien de maudit. Vos deux hommes, le gros et le maigre, vous me les avez volés.  
– Pas du tout. Ils existaient déjà à Londres avant que j'aie jamais entendu parler de vous.

Lorsqu'ils quittèrent Valladolid le 8 juin, le comte de Nottingham et les gentilshommes anglais emportèrent peut-être avec eux des exemplaires de *Don Quichotte*. Le livre avait été imprimé à Madrid à la fin de 1604 (le « *Testimonio*

*de las erratas* » est daté du 1<sup>er</sup> décembre et la « *Tasa* », qui fixe le prix auquel le livre peut être vendu, du 20 décembre) et il circulait amplement en 1605 avec quatre autres éditions dans cette même année : une à Madrid, deux à Lisbonne, une à Valence. C'est cette même année 1605 qu'un exemplaire du livre entra à la Bodleian Library. Il fut sans doute acheté par le libraire londonien John Bill, qui avait été envoyé en Espagne par Sir Thomas Bodley pour acquérir des livres espagnols et mettre à profit une donation de 100 livres faites pour cela par le comte de Southampton. La donation et l'exemplaire de *Don Quichotte* furent enregistrés en 1605 dans le « *Benefactors' Register* » de la bibliothèque où le livre fut sans doute reçu au mois d'août 1605 (ce qui explique son absence dans le plus ancien catalogue de la collection qui est antérieur à cette date).

Un autre exemplaire fut sûrement apporté en Angleterre par Dudley Carlton qui est cité parmi les « *gentlemen of condition* » par la *Relation* de 1605. Dans une lettre adressée à son ami John Chamberlain en novembre 1605, il indique :

Pendant que j'étais en Espagne j'ai accordé de l'attention aux livres parce que ceux de cette langue sont rares en Angleterre.

L'année suivante, dans une lettre du 11 mai 1606, il écrit à John Chamberlain :

Je vous envoie le défi de Don Quichotte, qui est traduit dans toutes les langues et envoyé dans le monde entier.

L'allusion demeure obscure, puisque nous ne savons pas de quel « défi » il s'agit et qu'en 1606 *Don Quichotte* n'a encore été traduit dans aucune langue, mais la remarque hyperbolique s'inscrit dans le corpus des premières allusions à l'« histoire » écrite par Cervantès dans les œuvres théâtrales anglaises.

La série en est bien connue. Certaines références sont sans ambiguïté. Ainsi, dans les deux pièces de Ben Jonson *Epicoene, or the Silent Woman* et *The Alchemist*, vraisemblablement composées en 1609 et 1610, qui associent explicitement *Don Quichotte* et *Amadis de Gaule*. Ainsi, l'utilisation de la « *Novela del curioso impertinente* » pour une intrigue secondaire dans la pièce de Thomas Middleton, *The Second Maiden's Tragedy*, écrite également en 1609-1610. D'autres allusions sont moins évidentes, comme, par exemple, l'expression « *to fight with a Wind-mill* » employée dans des pièces de Middleton et de George Wilkins datant de 1607 (même s'il semble que l'image n'existait pas avant *Don Quichotte*), ou la relation chronologique complexe qui existe entre *The Knight of the Burning Pestle* de Francis Beaumont et l'histoire de Cervantès. Il est toutefois certain que *Don Quichotte*, le livre et le personnage, étaient présents en Angleterre dès 1605, l'année même de sa publication. Quand Shakespeare l'a-t-il rencontré ?

Durant les vingt dernières années, romanciers, metteurs en scène et chercheurs ont donné une réalité textuelle à la rencontre entre Cervantès et Shakespeare. Elle n'a pas eu lieu à Valladolid en 1605, comme l'imaginait Burgess, mais dans le palais de Whitehall en 1613. Une pièce écrite par Shakespeare aurait été inspirée par *Don Quichotte*. Son titre était *The History of Cardenio*. La quête de cette pièce perdue est devenue une bonne intrigue pour des romans policiers, comme ceux de Jesper Fforde et Jennifer Lee Carrell. La mettre en scène et, donc, lui donner un texte ont constitué un défi relevé par plusieurs dramaturges et metteurs en scène : Stephen Greenblatt et Charles Mee, Christopher Marino, Gregory Doran et la Royal Shakespeare Company, Terri Bourus et Gary Taylor, parmi beaucoup d'autres. Les recherches sur le *Cardenio* perdu se sont transformées en une véritable industrie

universitaire (à laquelle j'ai moi-même participé) qui a donné lieu à la publication de deux recueils d'études : en 2012, *The Quest for Cardenio* et, en 2013, *The Creation and Re-creation of Cardenio*. Il ne s'agit pas ici d'ajouter un nouveau chapitre à cette histoire déjà maintes fois racontée, mais seulement de faire retour sur les rares documents qui, d'une manière ou d'une autre, ont associé Cervantès et Shakespeare dans l'Angleterre de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle.

Le premier est un ordre de paiement préparé par le trésorier de la Chambre du roi qui mentionne deux paiements en faveur de la troupe des *King's Men* à la demande du conseil privé. Datée du 20 mai 1613, cette demande ordonnait le paiement de quarante livres plus vingt autres livres à John Heminges et la troupe des *King's Men* pour la représentation à la cour de six pièces durant les mois précédents. Parmi ces pièces, l'une est désignée comme *Cardenio*. Un mois plus tard, le 9 juillet, six livres sterling, treize shillings et quatre pence doivent être payés à John Heminges et ses camarades, les *Majesties servants and Players*, pour la représentation d'une pièce désignée comme *Cardenna* lors de la réception par le souverain anglais de l'ambassadeur du duc de Savoie.

Se posent alors d'emblée deux questions. D'abord, « *Cardenio* » et « *Cardenna* » sont-elles une seule et même pièce ? Les habituelles négligences des scribes et la confusion aisée entre un « o » et un « a » le laissent à penser. Ensuite, ce *Cardenio* anglais est-il bien le *Cardenio* amoureux de Luscinda de *Don Quichotte* ? Cela paraît vraisemblable du fait de la proximité des deux noms (« ni » pouvant avoir été lu comme « nn ») et, aussi, parce que ce nom étranger ne se rencontre pas en Angleterre avant la circulation du livre de Cervantès. Il est donc loisible de penser que l'intrigue de la pièce représentée deux fois à la cour en 1613 était l'histoire des amours et désamours de *Cardenio*, qui a échangé une promesse de mariage avec Luscinda et est trahi par son ami Fernando, le fils du duc. Après avoir séduit et promis le mariage à Dorotea, Fernando tombe amoureux de Luscinda et l'épouse. Comment les deux couples originels, qui en échangeant des promesses de futur ou de présent, sont déjà mariés, pourront-ils être réunis après ce second mariage, célébré selon les rites décidés par le concile de Trente ? C'est là l'intrigue qui se mêle aux aventures et mésaventures de *Don Quichotte* dans les chapitres XXIII à XLVII du livre. En 1613, *Cardenio* fut la première pièce anglaise à porter sur la scène certains des personnages de l'histoire, *Cardenio* et les trois autres jeunes amoureux. *Don Quichotte* et *Sancho* les accompagnaient-ils ? Nous ne le savons pas, pas plus que nous connaissons le nom de son ou ses auteurs, jamais nommés dans les ordres de paiement du trésorier de la Chambre.

Ce n'est que quarante ans plus tard, dans le registre de la communauté des libraires et imprimeurs de Londres, la *Stationers' Company*, que Shakespeare rencontre Cervantès, ou au moins son *Cardenio*. Le 9 septembre 1653, le libraire Humphrey Moseley fait enregistrer son « *right in copy* » ou propriété sur quarante-deux pièces. La dixième est enregistrée comme « *The History of Cardenio, by Mr Fletcher. & Shakespeare* ». Ce titre est l'une des deux premières phrases qui associe Shakespeare et, implicitement, Cervantès dans l'Angleterre d'avant 1660. Doit-on le prendre au pied de la lettre ? Tout d'abord, il est certain que, pour Moseley, libraire royaliste qui faisait enregistrer ou publiait des pièces durant la fermeture des théâtres imposée par le Parlement en 1642, ni *Cardenio* ni Shakespeare, dont le nom est ajouté après un point, ne devaient avoir une importance particulière. L'enregistrement de la pièce s'inscrivait dans le cadre général de sa politique éditoriale. Le 4 septembre 1646, associé avec Humphrey Robinson, il avait fait enregistrer quarante-huit autres pièces

et, parmi elles, celles publiées en 1647 dans le volume in-folio des *Comedies and Tragedies written by Francis Beaumont and John Fletcher Gentlemen. Never printed before and now published by the Authours Originall Copies*. Pour Moseley, Fletcher comptait plus que Shakespeare.

La mention de la collaboration entre les deux dramaturges, Fletcher et Shakespeare, est, toutefois, tout à fait plausible. Durant l'année 1613, ils composèrent ensemble deux autres pièces : *All Is True* (publiée dans le Folio shakespearien de 1623 comme *The Life of Henry the Eighth*) et *The Two Noble Kinsmen (Les Deux Nobles Cousins)*, publiée avec leurs deux noms en 1634. *Cardenio* est sans doute la première de leurs collaborations puisque la pièce a vraisemblablement été représentée en janvier ou février 1613. Les analogies entre les intrigues de *Cardenio* et des *Two Noble Kinsmen*, qui sont deux histoires de la destruction brutale d'une parfaite amitié entre deux jeunes hommes, souvent exprimée dans le langage du véritable amour, par la passion qu'ils ont pour la même femme, apportent crédibilité à la double attribution de Moseley.

Un doute, pourtant. Qui rencontra directement le livre de Cervantès : Shakespeare ou Fletcher ? John Fletcher, dont le nom est cité en premier dans le registre de la *Stationers' Company*, était beaucoup plus familier des œuvres de Cervantès que ne l'était Shakespeare. Avant 1613, il s'est inspiré de la nouvelle du *Curieux impertinent*, qui constitue les chapitres XXIII à XXV de *Don Quichotte*, dans sa pièce *The Coxcomb*, composé entre 1608 et 1610. Après 1613, il utilisera *Don Quichotte* dans deux autres pièces, les *Nouvelles exemplaires* dans quatre pièces, écrites entre 1616 et 1626, et *Les Épreuves et Travaux de Persilès et Sigismunda* dans une autre pièce. Fletcher connaissait l'espagnol puisque les *Novelas ejemplares* ne furent traduites en anglais (et, d'ailleurs, seulement six d'entre elles) qu'en 1640. Quel fut le rôle de Shakespeare dans leur collaboration pour *The History of Cardenio* ? Et contribua-t-il réellement à la pièce ?

Le doute est possible parce que les titres et attributions de Moseley ne sont pas toujours très exacts – en particulier pour Shakespeare. En 1653, il lui attribue *The Merry Devill of Edmonton*, une pièce imprimée anonymement en 1608, et *Henry the first, & Henry the 2nd. By Shakespeare, & Davenport*, une pièce autorisée par le Master of Revels en 1624 et attribuée alors au seul Davenport. Dans un enregistrement du 29 juin 1660, Moseley attribue à « Will : Shakespeare » trois pièces encore plus mystérieuses : *The History of King Stephen, Duke Humphrey. A Tragedy* et *Iphis & Iantha, Or a marriage without a man. A Comedy*.

Demeure, pourtant, un possible indice de la collaboration de Shakespeare avec Fletcher : le titre même enregistré par Moseley. Comme l'a noté Gary Taylor, la formule « *The History of* » apparaît dans les titres de six pièces de Shakespeare imprimées en format in-quarto avant 1613 : *The History of Henrie the Fourth* en 1598, *The Cronicle History of Henry the Fifth* en 1600, *The most excellent Historie of the Merchant of Venice* en 1600, *The Tragicall Historie of Hamlet Prince of Denmark* en 1603 et 1604, *The True Chronicle History of the life and death of King Lear and his three Daughters* en 1608, and *The Historie of Troylus and Cresseida* en 1609. Aucune des pièces de Fletcher n'utilise la formule dans son titre et aucun autre dramaturge ne l'emploie aussi fréquemment. Gary Taylor conclut donc que ces parallèles lexicaux permettent d'identifier Shakespeare comme le dramaturge enclin plus que tout autre à choisir « *The History of Cardenio* » comme titre d'une pièce.

Shakespeare fut-il également inspiré par le titre choisi pour la traduction de *Don Quichotte* par Thomas Shelton, publiée par Edward Blount en 1612 comme *The History of the Valorous and Wittie Knight-Errant Don-Quixote of the Mancha* ?

Shelton ajoute au titre espagnol de 1605 *El Ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha* le mot « *History* », acceptant ainsi la fiction cervantine qui fait des aventures du chevalier errant une véritable « histoire ». Il substitue au mot « *hidalgo* » celui de « *Knight-Errant* », comme si les lecteurs connaissaient déjà l'histoire du pauvre gentilhomme qui décida de devenir un chevalier errant et de se nommer lui-même Don Quichotte de la Manche, tout comme Amadis était connu comme Amadis de Gaule.

La connaissance implicite de l'histoire du « *wittie* » (traduction de « *ingenioso* ») et « *valorous* » (un mot ajouté par Shelton) chevalier fut renforcée en 1620 lorsque Blount utilisa pour la seconde édition de la traduction de la première partie un frontispice emprunté à la traduction française de la seconde partie parue en 1618. Le bois gravé montre Don Quichotte et Sancho juchés sur leurs montures avec, dans le fond de l'image, un moulin à vent, rappelant ainsi le combat du chapitre VI qui devint une véritable synecdoque de l'histoire tout entière. L'image de 1620 est donc utilisée rétrospectivement comme frontispice de la traduction de 1612. Sur la page de titre de 1612, le nom de Cervantès n'apparaît pas et il ne sera pas mentionné non plus sur les pages de titre des rééditions de la traduction de Shelton ou celle de la traduction du *Persilès* publiée en 1619. Comment le comprendre ? Parce que les lecteurs savaient déjà, même en 1612, qui était l'auteur du livre ? Ou parce que sa matière et son genre n'exigeaient pas son attribution ? Dans son épître dédicatoire à Lord Walden, Shelton lui promettait de proposer bientôt un livre sur « un sujet plus digne » (« *to produce in time some worthier subject* »).

En 1653, la pièce sans attribution représentée en 1613 a acquis deux auteurs et un titre : *The History of Cardenio*. Mais elle demeure sans texte. Ou presque, si l'on admet qu'un air composé par Robert Johnson, un joueur de luth et compositeur associé avec les *King's Men* depuis 1609, appartenait à *Cardenio*. Cet air, *Woods, Rocks, and Mountaynes, & ye desart places*, attaché à la pièce perdue par Michael Wood en 2001, est la plainte d'une jeune fille trahie par son amoureux. Il pourrait être celui de Dorotea trahie par Fernando et enfuie dans la Sierra Morena où elle est découverte par le curé, le barbier et Cardenio au chapitre XXVII. L'hypothèse de l'appartenance de cet air à la pièce, acceptée par Gary Taylor, est fondée sur trois arguments : la proximité entre le vocabulaire du chant (« *rocks* », « *mountains* », « *desert* », « *silver fountain* », « *hollow waters* ») et celui utilisé par Shelton pour traduire la plainte de Dorotea ; ensuite, la composition de l'air dans un mètre, le pentamètre iambique, souvent utilisé par Fletcher, et, enfin, les commentaires du « *lamento* » de Dorotea par Edmund Gayton dans son ouvrage *Pleasant Notes upon Don Quixot* publié en 1654. Gayton l'introduit comme s'il s'agissait, non pas d'un monologue de la jeune femme, mais comme le chant d'une « *extraordinary pleasant voice* ». L'emploi par Gayton de mots associés à la musique suggère qu'il a assisté à une représentation dans laquelle Dorotea chantait son amour infortuné. Si l'hypothèse est retenue, il faudrait supposer que la pièce perdue n'a pas été représentée que deux fois en 1613 mais qu'elle figurait dans le répertoire des *King's Men* et qu'elle a été reprise avant 1642.

Edmund Gayton n'associe aucunement avec Shakespeare le chant de Dorotea, qui est peut-être le seul vestige de *The History of Cardenio*. Pourquoi s'attacher à lui ? Sans doute, parce qu'il fut le premier auteur à lier dans la même phrase *Don Quichotte* et Shakespeare. Cette association apparaît dans l'une de ses notes au chapitre XIX où Don Quichotte et Sancho rencontrent « une multitude d'hommes en chemise » portant des torches allumées. Sancho est effrayé et « l'épouvantable vision fit perdre tout

courage à Sancho, lequel se mit à claquer des dents ». Dans la note attachée par Gayton à cette phrase, Don Quichotte s'adresse à Sancho en six vers :

Qu'est-ce qui te fait trembler ?, Qu'est-ce qui te fait claquer des dents ?  
 As-tu peur ou es-tu effrayé ? Qu'est-ce qu'il y a ?  
 Ton tremblement de chair me fait trembler, Pancha  
 Regarde ton Don, le Shake-speare de la Mancha,  
 Dont je suis le principal défenseur : L'entrepreneur  
 De toutes les actions héroïques, bien que tremblant.

Gayton, qui fait de nombreuses références aux pièces et aux dramaturges (et, parmi eux, Shakespeare dont le nom est cité trois fois) ajoute ainsi un nouveau jeu de mots à ceux déjà faits par Robert Greene en 1593 (« *Shake-scene* ») ou Thomas Bancroft en 1639 (« *thou hast so us'd thy pen, (or shooke thy Speare)* »). Mais il inverse un trope souvent mobilisé durant le temps des guerres civiles. Dans les pamphlets et périodiques, les ennemis sont souvent ridiculisés comme les « *Quixotes of this Age* ». Défenseurs du Parlement et partisans du roi sont moqués pour leurs « *quixotical chimeras* » par leurs adversaires, qui les considèrent comme « *Don Quixoted* ». Edmund Gayton met la comparaison à l'envers. Avec lui, le chevalier espagnol de la Manche devient anglais. Comme un moderne enchanteur, Gayton transforme la plume de Shakespeare en lance de Don Quichotte, « *Don Quixote's spear* ».

L'histoire de *Cardenio* aurait pu s'arrêter en 1653, avec le titre enregistré par Moseley, si Lewis Theobald, dramaturge et éditeur de Shakespeare, n'avait pas fait représenter en 1727 (et publié l'année suivante en 1728) une pièce intitulée *Double Falshood, or The Distrest Lovers*. Il la présenta sur la page de titre de l'édition comme « Originellement écrite par William Shakespeare et maintenant révisée et adaptée pour la scène par Mr. Lewis Theobald ». Dans la préface, il indiqua que « *the Tale of this Play* », l'intrigue de cette pièce était « *built upon a Novel in Don Quixot* », « construite à partir d'une nouvelle contenue dans *Don Quichotte* ». La pièce proposait aux spectateurs du théâtre royal de Drury Lane l'histoire des quatre amants malheureux mais finalement réunis, dotés par Theobald de noms différents de ceux qu'ils portent dans *Don Quichotte*. Theobald prétendait posséder plusieurs copies de la pièce originale, dont la plus ancienne datait, selon lui, des années 1660. L'authenticité shakespearienne de *Double Falshood* n'emporta pas une conviction unanime. Certains, comme Alexander Pope, insinuèrent que la pièce pouvait bien être une pure falsification de Theobald, d'autres y reconnurent la main de Fletcher. En tout cas, Lewis Theobald décida de ne pas l'inclure dans son édition des *Œuvres* de Shakespeare publiée en 1733. C'est avec lui que commença le mythe de la pièce shakespearienne perdue, mais peut-être ressuscitée, qui hante jusqu'à aujourd'hui la critique littéraire, les fictions romanesques et les productions théâtrales.

Le cours s'est achevé avec une ultime interrogation. Aurait-il été possible d'inverser la démarche et de se demander quand Cervantès rencontra Shakespeare ? Non, évidemment, puisque les pièces de Shakespeare ne furent connues en Espagne qu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. *Hamlet* fut la première traduite, si l'on peut dire, quand, en 1772, Ramón de la Cruz, qui ne connaissait pas l'anglais, adapta une adaptation française de Ducis, qui lui non plus ne connaissait pas l'anglais et avait utilisé la traduction que Pierre Antoine de la Place avait publiée dans le second volume de son *Théâtre anglais* en 1746. Ce n'est qu'en 1798 que *Hamlet* fut traduit à partir du texte anglais par Leandro Fernández de Moratín qui, lui, savait l'espagnol.

Avant la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, le théâtre élisabéthain est inconnu en Espagne et les seuls exemplaires des Folios shakespearien présents en territoire espagnol le sont dans des collèges jésuites dont les élèves sont des fils des familles anglaises catholiques : ainsi le *Real Colegio Seminario de los Ingleses* à Valladolid ou le collège de Saint-Omer, une ville située dans les Pays-Bas espagnols avant son rattachement à la France en 1677. Il est donc plus que probable que Cervantès n'avait jamais entendu le nom de Shakespeare et jamais lu une seule de ses œuvres. Pour lui, comme le montre la nouvelle de *La Española inglesa* ou certaines allusions dans le *Persilès*, en temps de paix, des voyages réciproques et des échanges commerciaux pouvaient lier Espagne et Angleterre. Mais même plus tolérante, comme l'est la reine Elisabeth dans la nouvelle, l'Angleterre demeurait une terre où la foi véritable était ignorée et les « *verdaderos católicos cristianos* » étaient persécutés. Cervantès aurait peut-être adressé à Shakespeare les rudes paroles que Burgess lui attribue. Et rien ne dit qu'il aurait été ravi de rencontrer, dans cette vie ou dans l'autre, cet Anglais hérétique.

#### SÉMINAIRE – TRADUCTION ET INTRADUISIBLE

Le séminaire s'est attaché à l'étude des traductions qui est aujourd'hui un thème partagé par l'histoire littéraire, la critique textuelle et l'histoire ou la sociologie culturelle. Ont été analysées les trois raisons essentielles de cet intérêt

La première est historique. C'est en effet avec les traductions qu'apparaît au XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles une première « professionnalisation » de l'écriture. Lorsque, dans la seconde partie de l'histoire, au chapitre LXII, Don Quichotte visite une imprimerie barcelonaise, il y rencontre un traducteur qui « a traduit un livre toscan en notre langue castillane » ainsi que lui indique l'un des compositeurs de l'atelier. Le dialogue qu'il entame avec l'« *autor* » qui a traduit un ouvrage intitulé *Bagatele* renvoie à deux réalités apparemment contradictoires. D'un côté, Don Quichotte reprend à son compte la dépréciation de la traduction, identifiée à une simple copie :

[...] à ce qu'il me semble, traduire d'une langue dans une autre, dès lors qu'il ne s'agit pas des deux langues reines, la grecque et la latine, c'est comme regarder au rebours les tapisseries de Flandres : bien que l'on en distingue les figures, elles sont pleines de fils qui les voilent, et ne se voient point avec l'uni et la couleur de l'endroit ; et la traduction que l'on fait des langues faciles ne manifeste ni grand esprit ni grande éloquence, pas plus que ne le requiert celui qui transcrit ou copie d'une feuille sur l'autre.

Don Quichotte utilise ici le verbe *trasladar* qui a un double sens dans le *Tesoro de la lengua castallana, o española* publié par Covarrubias en 1611 :

*Trasladar*. Signifie quelquefois interpréter une écriture dans une autre langue ; et aussi copier.

La traduction d'une langue vulgaire à une autre est donc un exercice purement mécanique et inutile. Rares sont les exceptions qui élèvent la traduction à la dignité de l'original. Don Quichotte n'en mentionne que deux : la traduction de la tragi-comédie de Battista Guarini, *Il Pastor Fido*, par Cristóbal Suárez de Figueroa, publiée en 1602 puis révisée en 1609, et celle du poème de Torquato Tasso, *L'Aminta*, par Juan de Jáuregui, poète et peintre, parue en 1607.

Méprisée, la traduction est pourtant une activité d'écriture capable d'assurer aux « auteurs » de solides revenus. C'est du moins ce qu'espère le traducteur. Lorsque Don Quichotte lui demande :

Mais dites-moi, monsieur, ce livre est-il imprimé à votre compte, ou en avez-vous déjà vendu le privilège à quelque libraire ?

il répond avec superbe :

C'est à mon compte que je le fais imprimer, et je pense gagner au moins mille ducats avec cette première impression, qui sera de deux mille exemplaires, et ceux-ci vont être vendus en une flambée à six réaux chacun.

Le traducteur rencontré à Barcelone est donc sûr de son succès puisque ce tirage de deux mille exemplaires est le plus élevé de tous ceux indiqués par Alonso Víctor de Paredes dans son *Institución y origen del Arte de la Imprenta y reglas para los componedores* composé vers 1680. Le détail sert à Cervantès pour marquer soit la trop grande confiance du traducteur, soit l'engouement du public pour les traductions, supérieur à celui qu'il montre pour les œuvres originales. On peut, en effet, rappeler que, selon Francisco Rico, le tirage de la seconde édition madrilène de la première partie de *Don Quichotte* en 1605 fut sans doute de mille huit cent cinquante exemplaires, ce qui était un tirage sûrement plus élevé que celui de la première édition imprimée à mille cinq cents ou mille sept cent cinquante exemplaires à la fin de 1604. Le traducteur a conservé pour lui-même le privilège du livre qu'il a traduit. En faisant imprimer à son compte les deux mille exemplaires et en contrôlant leur vente dont il aura les bénéfices, son dessein est clair :

Moi, je ne fais pas imprimer mes livres pour acquérir de la renommée dans le monde, car j'y suis déjà connu par mes ouvrages ; ce que je veux, c'est du profit, car, sans lui, la bonne renommée ne vaut pas un liard.

Les contrats passés entre les libraires parisiens et les traducteurs des romans de chevalerie castillans au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle montrent que, en France au moins, les traductions pouvaient assurer de tels profits. En un temps où, le plus souvent, les auteurs reçoivent seulement des exemplaires de leurs ouvrages, les traducteurs sont les premiers à être payés en argent. Aux rémunérations indirectes du patronage, reconnues par les dédicaces ou obtenues grâce à elles, s'ajoutent ainsi celles qui proviennent directement du marché du livre. L'engouement pour les traductions des romans de chevalerie espagnols a conduit à des innovations remarquables dans les relations entre les libraires et les « auteurs » (en ce cas, les traducteurs). Il en va ainsi des avances concédées pour un manuscrit à venir ou de la décision d'imprimer les romans cahier par cahier, sans attendre l'achèvement de la traduction de l'ouvrage entier. Les traductions ont donc, dès le XVI<sup>e</sup> siècle, transformé les pratiques de leurs éditeurs et la condition de leurs traducteurs.

À cette raison historique de l'attention portée aux traductions, s'en ajoutent aujourd'hui d'autres, historiographiques celles-là. D'une part, suivre la chronologie et la cartographie des traductions d'une même œuvre a constitué l'une des approches de la géographie littéraire telle que l'a définie Franco Moretti. Comme le montrent trois cartes dans son *Atlas du roman européen*, trois vagues de traductions ont assuré la mondialisation de *Don Quichotte*. La première donne à lire l'histoire dans le cœur de l'Europe occidentale avec les traductions en anglais (1612 et 1620 pour la seconde partie), en français (1614 et 1620), en italien (1622), en allemand (1648,

mais pour une édition de seulement les vingt-deux premiers chapitres de la première partie) et en hollandais (1657). Une deuxième vague de traductions, entre 1769 et 1802, concerne une Europe périphérique et éclairée avec les traductions en russe, danois, polonais, portugais et suédois. Enfin, au XIX<sup>e</sup> siècle, les traductions se multiplient dans les langues des empires autrichien, russe et ottoman et dans celles de l'Orient : chinois, persan, hindi, japonais. Cette première approche est tout à fait essentielle mais elle demeure, sans doute, insuffisante.

En effet, la géographie des traductions ne peut pas être la cartographie dynamique d'une entité textuelle stable. Il lui faut prendre en compte plusieurs mutations qui transforment l'œuvre en lui donnant de nouveaux textes. Il en est ainsi avec les retraductions dans une même langue, justifiées soit par un souci de plus grande fidélité, avec un retour au texte original ou à la plus exacte de ses éditions qui en est disponible, soit par l'évolution de la langue de la traduction. Pour *Don Quichotte*, la série des nouvelles traductions, concurrentes de celles de Shelton de 1612 et 1620, commence en 1687 avec la traduction de John Phillips, annoncée comme « Now Made English according the Humour of our Modern Language ». Elle est suivie par cinq autres traductions qui se présentent comme révisées et corrigées : celle de Motteux en 1700, donnée comme « Translated from the Original by Several Hands » ; celle de Stevens la même année qui est présentée comme la traduction de Shelton « Now Revised, Corrected, and partly new Translated from the Original » ; celle de Ozell en 1719 « Carefully Revised, and Compared with the Best Edition of the Original Printed in Madrid » ; et celle de Jarvis en 1742 et de Smollett en 1755, qui se disent toutes deux « Translated from the Original Spanish of Miguel de Cervantes ». Avec ces traductions successives, *Don Quichotte* devint le roman anglais le plus populaire du XVIII<sup>e</sup> siècle et une œuvre qui transforma l'horizon d'attente des lecteurs. Ce sont ces traductions multiples qui rendirent possibles les romans de Fielding, Smollett lui-même, ou Sterne.

Une autre modalité des « traductions » est celle des adaptations, lorsque l'œuvre change, en même temps, de langue et de genre. Ainsi, lorsque *Don Quichotte* devient la matière d'une pièce de théâtre. La première partie a fourni leurs intrigues à la pièce perdue de Fletcher et Shakespeare, *History of Cardenio*, représentée à la cour anglaise au début de 1613, à la tragi-comédie de Pichou, *Les Folies de Cardenio*, jouée à Paris en 1628, ou aux deux *Don Quichotte* de Guyon Guérin de Bouscal en 1639 et 1640. Sa pièce *Le Gouvernement de Sanche*, représentée en 1640, commence la série des œuvres qui portent sur les scènes européennes des épisodes de la seconde partie sous la forme de spectacles de foire (par exemple, à Paris, les foires Saint-Germain et Saint-Laurent), de comédies (à Paris par Dufrény en 1695 et Dancourt en 1712), d'opéras (par exemple, les deux opéras composés par Antonio Caldara pour la cour de Vienne, *Don Chisciotte in corte* et *Sancio Panza governatore dell'Isola Barattaria*) ou des pièces pour les théâtre de marionnettes (comme la *Vida do grande Don Quixote de la Mancha* écrite en 1733 par Antônio José da Silva pour le théâtre du Bairro Alto à Lisbonne). Retraductions et adaptations théâtrales produisent de nouveaux textes de l'œuvre, tout comme le font ces autres « traductions » que sont les appropriations festives des personnages ou les illustrations introduites dans les éditions.

Traductions et géographie littéraire, donc. Mais aussi traductions et histoires connectées. L'étude des traductions et des truchements est une manière de l'aborder dans leurs différentes dimensions. Celle, d'abord, des premières rencontres, en portant l'attention sur la présence dans les relations de voyage de mots indigènes, de lexiques bilingues ou, comme dans le cas du chapitre XX de l'*Histoire d'un voyage*

*fait en la terre du Brésil* de Jean de Léry, d'un dialogue « en langage sauvage [la langue tupi] er François ». Les histoires connectées sont aussi celles des traducteurs, non seulement de langues mais aussi de cultures, entre des mondes que tout sépare. Suivre les destins de ceux et celles qui ont traversé les espaces et les langues, comprendre l'irréductible violence que les juges et les administrateurs exercent sur les mots des assujettis et des accusés arrachés à leur propre langue, tracer les voyages des livres entre les deux rives de l'Atlantique sont autant de figures d'une histoire globale, située dans les espaces des relations nouées entre territoires et civilisations ou bien dans ceux des dominations impériales. L'étude des traductions propose la plus petite échelle de ces histoires textuelles connectées en s'attachant aux significations multiples d'un même texte.

Une autre raison de l'intérêt pour les traductions se lie aux débats sur l'intraduisible. Le propos n'est pas nouveau. Au XVII<sup>e</sup> siècle, Gracián avait la réputation d'être impossible à traduire. En 1684, dans sa traduction de l'*Oráculo manual y Arte de prudencia*, Nicolas Amelot de la Houssaie le reconnaît :

Il ne faut pas s'étonner, si Gracian passe pour un Auteur abstrait, inintelligible, et, par conséquent, *intraduisible*, car c'est ainsi qu'en parlent la plupart de ceux, qui l'ont lu : et je sais même, qu'un Savant, à qui quelqu'un de mes amis disait, qu'on le traduisait, répondit, que celui-là était bien téméraire, qui osait se mêler de traduire des Œuvres, que les Espagnols mêmes n'entendaient pas.

Contre cette prévention, Amelot, animé par la témérité, veut démontrer que Gracián est intelligible en français, même si « notre Langue n'est pas si riche en mots, ni si amie de la métaphore et de l'hyperbole, que la Langue espagnole ».

Amelot donne un exemple de cet intraduisible pourtant traduit. Dans son *Épître au Roi* adressée à Louis XIV, il affirme :

[...] ce Livre, qui est un recueil des meilleures, et des plus délicates maximes de la Vie Civile et de la Vie de Cour. Il y en a même quelques-unes, où elle se verra représentée au vif. Le *Despejo*, auquel la langue Française n'a pu encore trouver de nom assez expressif, tout énigme qu'il est, n'en sera point une pour Vous, qui y reconnaîtrez d'abord, que *Gracian* a fait votre définition, en voulant faire celle d'un homme parfait.

Déclaré intraduisible (et non traduit dans l'*Épître*), le « *despejo* » est pourtant traduit dans le titre de la maxime CXXVII comme « Le JE-NE-SAIS-QUOI » qui désigne, non pas une perfection particulière, mais l'ornement de toutes les perfections, l'exercice aisé de toutes les vertus et de toutes les qualités :

Le Je-ne-sais-quoi. C'est la vie des grandes qualités, le souffle des paroles, l'âme des actions, le lustre de toutes les beautés. Les autres perfections sont l'ornement de la nature, le JE-NE-SAIS-QUOI est celui des perfections. Il se fait remarquer jusque dans la manière de raisonner.

Cette même tension à propos de l'intraduisible se retrouve chez les auteurs contemporains. À preuve, une conversation entre l'écrivain angolais José Eduardo Agualusa et le traducteur anglais de son roman *Nação crioula* (publié en 1997) telle que la rapporte et commente l'écrivain dans un article publié dans le journal brésilien *O Globo* le 15 juin 2015. Le traducteur considérait comme une défaite le fait de n'avoir pas traduit le mot portugais « *saudade* » et de l'avoir expliqué dans une note de bas de page. « Aujourd'hui, disait-il, je traduirais le mot "*saudade*", selon le contexte, par "*nostalgia*", "*longing*", "*homesickness*", etc. » Agualusa, qui longtemps avait pensé que « l'idée que le mot "*saudade*" était intraduisible n'était rien d'autre qu'un mythe

poétique créé par les Portugais, les Brésiliens, les Cap-Verdiens, les Angolais, qui en disait plus sur la manière dont nous percevons, ou sur celle dont nous voudrions que les autres nous perçoivent, que sur le mot lui-même », avait changé d'avis. Il tenait désormais le mot « *saudade* » pour intraduisible : « “*Tenho saudades suas*” n'est pas la même chose que “*I miss you*”. C'est cela, mais c'est plus que cela ». Aucun mot anglais ne peut rendre la relation entre « *saudade* » et solitude (« *solidão* »), le sentiment de se sentir, éloigné de quelqu'un ou quelque chose et pourtant en être proche par le souvenir et le cœur. Et de conclure : « Il n'existe pas de mot anglais qui réunit toutes ses couches de sentiments ».

Le constat de l'impossibilité de traduire hante les traducteurs eux-mêmes, comme le montre Jean François Billeter, traducteur en français des poèmes chinois du temps de la dynastie des Tang, entre le VII<sup>e</sup> et le X<sup>e</sup> siècle. Selon lui, « la poésie classique chinoise est intraduisible » – et ce, du fait des propriétés de la langue dans laquelle ils ont été composés. Les verbes y sont impersonnels et invariants, sans sujet ni temps, alors même que les poèmes présentent une articulation temporelle très forte et des ruptures entre différentes durées. De plus, leur langue est sans adjectifs, sans distinction entre voix active et voix passive, sans conditionnel, sans ponctuation. La tâche du traducteur est donc de se s'approcher d'une impossible traduction en suivant « une voie détournée », en suggérant ce que furent les poèmes et en s'efforçant de rendre intelligibles leurs effets dans l'esprit des lecteurs chinois. L'érudition philologique et historique et la volonté de comprendre pleinement le texte, pas à pas, mot après mot, permettent, au temps du parcours, de proposer l'impossible : une traduction de l'intraduisible.

#### COURS À L'EXTÉRIEUR

##### ***Cultural history, social science, and textual criticism***

Université de Pennsylvanie, 12 cours entre janvier et avril 2016

Le cours a présenté les différentes « tournants » historiographiques qui se sont succédé depuis le milieu du XX<sup>e</sup> siècle (social, culturel, matériel, global) et les concepts et genres qui les ont caractérisés (représentation et pratique, micro-analyse, morphologie et histoire, histoires connectées, traduction).

##### ***Teatro e sociedade***

Sesc, São Paulo, 5 cours du 20 au 24 juin 2016

Le cours a présenté l'importance du théâtre comme forme majeure de l'espace public à partir de quatre études de cas (ou de pièces) : *Hamlet* (Shakespeare), *Fuente Ovejuna* (Lope de Vega), *Le Festin de pierre* (Molière) et *A Vida do Grande Don Quixote de la Mancha* (Antônio José da Silva).

##### ***Textual mobilities: books, works, and reading***

Rare Book School, université de Virginie, 5 cours du 15 au 19 juillet 2016 à l'université de Pennsylvanie

Le cours a exploré la double mobilité des textes : du manuscrit autographe à la page imprimée, d'une langue ou d'un langage à un autre.

## RECHERCHE

Mes recherches actuelles s'inscrivent dans plusieurs perspectives, ouvertes ou non par mes cours au Collège de France de ces dernières années : d'abord, un travail sur la traduction et l'intraduisible, mené à partir d'études de cas (après celles vouées à Castiglione, Las Casas ou Gracián, j'aimerais approfondir l'histoire des traductions et interprétations françaises et espagnoles de Shakespeare) ; ensuite, un retour sur le théâtre de Molière, abandonné depuis mes publications consacrées à *George Dandin* et repris avec un travail sur *Le Festin de pierre* ; enfin, l'approfondissement des hypothèses sur les dispositifs et effets de l'invention de la « littérature » au XVIII<sup>e</sup> siècle avec une attention particulière donnée à la naissance du genre de la biographie littéraire (ainsi, celle de Cervantès par Mayans y Siscar en 1737 et celle de Shakespeare par Edmond Malone publiée en 1821).

## PUBLICATIONS

**Ouvrages**

CHARTIER R., *La mano dell'autore, la mente dello stampatore. Culture e scrittura nell'Europa moderna*, traduction de A. de Lachenal, Rome, Carocci Editore, 2015.

CHARTIER R., *Les Origines culturelles de la Révolution française*, Séoul, Zmanz, 2015 (en coréen) ; Pékin, Yilin, 2015 (en chinois).

CHARTIER R., *La obra, el taller y el escenario. Tres estudios de movilidad textual*, traduction de J.M. Parra, Madrid, Centro para la Edición de los Estudios Clásicos, y Almería, Editorial Confluencias, 2015.

CHARTIER R., *La mano del autor y el espíritu del impresor. Siglos XVI-XVIII*, traduction de V. Goldstein, Buenos Aires, Eudeba y Katz, 2016.

**Contributions à des ouvrages collectifs**

CHARTIER R., « Lectura. Capítulo VI. Del donoso y grande escrutinio que el cura y el barbero hicieron en la librería de nuestro ingenioso hidalgo », in M. DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, Volumen complementario, édition et notes de F. RICO, Madrid, Real Academia Española, 2015, p. 59-62.

CHARTIER R., « Writing on the computer screen. Electronic writing and the order of discourse », *The Triumph of Typography. Culture, Communication, Media*, compilation et édition de H. HOEKS et E. LENTJES, Arnhem/Houten, ArtEZ Press / Terra, 2015, p. 202-207.

CHARTIER R., « Defesa e ilustração da noção de representação », *História, Cultura, Sociedade e Poder*, M.A. DE MENEZES organizador, Goiânia, Editora da PUC Goiás, 2015, p. 19-38.

CHARTIER R., « Lire Hartog. Une tétralogie et trois questions », *L'Atelier du Centre de recherches historiques*, en ligne, vol. 14, 2015, mis en ligne le 16 octobre 2015, DOI : 10.4000/acrh.6612.

CHARTIER R., « Leitura e ficção (séculos XVIII e XIX) », in T.M.K RÖSING et R. ZILBERMAN (dir.), *Leitura, História e Ensino*, São Paulo, Instituto Cultural Itáu, 2016, p. 297-311.

CHARTIER R. et CHARTIER A.-M., « Novas tecnologias. Ler e escrever, aprender e apagar », in T.M.K. RÖSING (dir.), *Literatura e identidade na era da mobilidade*, Passo Fundo, Editorada Universidade de Passo Fundo, 2016, p. 57-87.

CHARTIER R., « Materialidade do texto e expectativas de leitura : concordâncias ou discrepâncias ? », in B. BUARQUE DE HOLANDA, J.M. EHLERT MAIA et C. COSTA PINHEIRO (dir.), *Ateliê do Pensamento Social. Métodos e modos de leitura com textos literários*, Rio de Janeiro, Editora FGV, 2016, p. 13-34.

CHARTIER R., « A “nova” história cultural », in A.V. MARAFIOTI GARNICA (dir.), *Pesquisa em História da Educação Matemática no Brasil : sob o signo da pluralidade*, São Paulo, Editora Livraria de Física, 2016, p. 19-36.

CHARTIER R., « Encuentros. Cervantes en Inglaterra, Inglaterra en Cervantes », *1616. Shakespeare-Cervantes*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional Mariano Moreno, 2016, p. 13-32.

CHARTIER R., « Le livre et la scène », in D. GOY-BLANQUET et F. LAROQUE (dir.), *Shakespeare : combien de prétendants ?*, Paris, Éditions Thierry Marchaisse, 2016, livre numérique.

### Articles

CHARTIER R., « Le livre entre passé et futur », *La Revue des livres pour enfants*, vol. 284, 2015, p. 112-115.

CHARTIER R., « Sciences et savoirs », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2016, n° 2, p. 451-464.

CHARTIER R., « Matérialité du texte et attentes de lecture. Concordances ou discordances ? », *Lumen*, tome XXXVI, Travaux choisis de la Société canadienne d'étude du dix-huitième siècle, 2017, p. 1-20.

### Préfaces

CHARTIER R., « Prefácio », in G. MARTINS VENANCIO, *Oliveira Vianna entre o espelho e a máscara*, Belo Horizonte, Autêntica, 2015, p. 11-14.

CHARTIER R., « Préface », in F. MONTORSI, *L'Apport des traductions de l'italien dans la dynamique du récit de chevalerie (1490-1550)*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 9-12.

CHARTIER R., « Préface », in A. COHEN, *Fabriquer le livre au Maroc*, Paris, Karthala/IISMM, 2016, p. 9-13.

### Entretiens

CHARTIER R., « La fréquentation des textes. Discussion entre Roger Chartier et Daniel Fabre », *ethnographiques.org*, n° 30, <http://www.ethnographiques.org/2015/>

CHARTIER R., « Entretien », *Sociétés & Représentations*, n° 40, 2015, p. 289-321.