

Écrit et cultures dans l'Europe moderne

M. Roger CHARTIER, professeur

1. Enseignement et recherche

A. Cours

Le cours a poursuivi la recherche engagée l'année précédente sur une pièce représentée en 1613 à la Cour d'Angleterre, intitulée *Cardenio*. En 1653, le libraire londonien Humphrey Moseley fait enregistrer par la communauté des libraires et imprimeurs londoniens, la *Stationers' Company*, les titres de quarante et une pièces de théâtre sur lesquelles il possède dès lors un « *right in copy* », une propriété exclusive. Parmi elles, *The History of Cardenio, by Mr Fletcher. & Shakespeare*, qui est sans doute la pièce jouée quarante ans plus tôt à Whitehall et dont, pour la première fois, les auteurs sont nommés : Fletcher et Shakespeare. Moseley n'a jamais publié la pièce, nous léguant ainsi le mystère du *Cardenio* perdu.

L'histoire aurait pu en rester là si en 1727 Lewis Theobald, l'un des trois premiers éditeurs des œuvres de Shakespeare au XVIII^e siècle, après Nicholas Rowe et Alexander Pope, n'avait pas fait représenter sur la scène du *Theatre-Royal* à Drury Lane à Londres une pièce intitulée *Double Falshood, or The Distrest Lovers* – que l'on pourrait traduire à la Marivaux comme *La double imposture, ou les amants affligés*. La pièce fut publiée l'année suivante avec une page de titre qui indique « *Written Originally by W. Shakespeare ; And now Revised and Adapted to the Stage By Mr. Theobald, the Author of Shakespeare Restor'd* » – qui était le titre de sa destructrice critique, publiée trois ans auparavant, de l'édition de Pope. Dans sa préface, Lewis Theobald affirmait posséder trois manuscrits d'une pièce perdue de Shakespeare, dont l'un datable de la décennie 1660. Le titre *Cardenio* n'est pas mentionné, mais les spectateurs et les lecteurs de la pièce de Theobald n'avaient aucune peine à reconnaître les personnages de la « nouvelle » imaginée par Cervantès et portée sur la scène en 1613 sous leurs nouveaux noms : Julio pour Cardenio, Leonora pour Luscinda, Violante pour Dorotea et Heriquez pour Fernando. *Double Falshood* est bien l'histoire de Cardenio/

Julio trahi par la perfidie de Fernando/Henriquez, tout comme l'a été Dorotea/Violante. Mais à la différence de Guillén de Castro ou de Pichou, dont nous avons étudié les adaptations théâtrales de *Don Quichotte* l'an dernier, Lewis Theobald n'a pas lié les mésaventures des amants affligés et finalement réunis avec les aventures de don Quichotte et Sancho. Ceux-ci n'apparaissent pas dans sa pièce et aucune n'allusion n'est faite au chevalier errant. Faut-il en conclure qu'il en allait déjà ainsi en 1613 et que Fletcher et Shakespeare avaient pris le même parti ? Ce serait sans doute oublier que leur pièce – si Theobald dit vrai – a été « *revised* » et « *adapted* » avec la liberté que s'autorisaient les dramaturges du XVIII^e siècle lorsqu'ils s'emparaient des œuvres anciennes – comme, par exemple, l'avait fait Theobald en 1719 avec sa réécriture de *Richard II*.

Si Theobald dit vrai, sa pièce serait la seule trace textuelle demeurant du *Cardenio* de Whitehall. Elle pose plusieurs questions fondamentales : celle de la relation, « schizophrénique », comme a pu l'écrire David Scott Kastan, des éditeurs et dramaturges anglais du XVIII^e siècle avec Shakespeare, restauré et altéré, édité et approprié ; celle de l'omniprésence de *Don Quichotte* dans l'Angleterre de la Restauration et de la première moitié du XVIII^e siècle telle que le montrent les traductions, les abrégements et les adaptations théâtrales de l'histoire ; celle, enfin, de la mobilité perpétuée des œuvres, déplacées d'une langue ou d'un genre à l'autre, écrites à plusieurs mains (comme le fut sans doute la pièce de 1613) ou réécrites en plusieurs temps (comme l'est l'histoire de *Cardenio* depuis 1605).

La page de titre de 1728 ne caractérise pas le genre de la pièce, « *a play* », à la différence de nombreuses éditions de théâtre des siècles précédents, refusant la catégorie un peu passée de mode de « tragi-comédie » et invitant le lecteur, comme sans doute le spectateur, à osciller entre tragédie et comédie au fil de l'intrigue. Le théâtre où la pièce a été montée est le *Theatre-Royal* situé sur Drury Lane. Ouvert en 1663 pour la troupe des *King's Men* de Thomas Killigrew, lorsque fut mis fin à l'interdiction qui avait fait fermer les salles en 1642, reconstruit en 1674 par Christopher Wren après l'incendie qui l'avait détruit deux ans plus tôt, il était dirigé depuis 1709 par un triumvirat d'acteurs composé de Colley Cibber, Robert Wilks et Thomas Doggett qui devait rivaliser avec l'autre salle londonienne, installée à *Lincoln's Inn Fields* et confiée à Davenant. Avec la Restauration, la pratique du théâtre a été profondément transformée : les « *public amphitheaters* » comme le Globe ont disparu et sur les scènes les rôles féminins sont désormais joués par des femmes. La compagnie du *Theatre-Royal* est ainsi dominée par le couple Booth, évidemment distribué dans *Double Falshood* où Mrs. Booth joue le rôle de Violante et Mr. Booth celui Julio (mais, malade lors de la première, il y sera remplacé par Mr Williams). Présentant la pièce « *as it is acted* », « comme elle est jouée » en ce moment, l'édition accompagne les représentations elles-mêmes.

Celles-ci débutent le 13 décembre 1727. La première est suivie de neuf autres représentations jusqu'au 9 janvier 1728 (dont trois au bénéfice de Theobald) puis de trois reprises durant la saison de 1728. Ensuite, la pièce de Theobald disparaît

du répertoire, avec seulement deux représentations en 1740, une en 1741, deux en 1767 (accompagnées par une réédition de la pièce), toutes à *Covent Garden*, puis deux à *Drury Lane* en 1770. Cet effacement fait contraste avec l'engouement qui avait entouré l'annonce de sa première représentation, présentée dans les journaux comme un événement : la redécouverte d'une pièce perdue de Shakespeare.

En 1727, au moment de restaurer le *Cardenio* perdu, Theobald se présente comme autorité de la critique shakespearienne, en faisant référence sur la page de titre de la pièce au livre qu'il a publié en 1726 sous le long titre de *Shakespeare Restor'd or, a Specimen of the Many Errors, as well Committed as Unamended by Mr. Pope in his Late Edition of the Poet. Designed Not only to correct the said Edition, but to restore the True Reading of Shakespeare in all the Editions ever yet published*. Critique radicale de l'édition des *Works of Shakespeare* de Pope, publiée en six volumes par Jacob Tonson en 1725, le texte de Theobald vise, comme l'indique le premier paragraphe de l'introduction, à « récupérer, aussi loin qu'il est possible, l'originale Pureté originale de son Texte et de déraciner les mauvaises Erreurs qui en ont presque étouffé les Beautés ».

Pour Theobald, l'entreprise a plusieurs enjeux. Tout d'abord, affirmer sa capacité à établir une nouvelle édition, plus correcte et plus authentique, de Shakespeare et, ainsi, prendre rang auprès du libraire Jacob Tonson, détenteur du copyright sur les œuvres de Shakespeare et éditeur de leurs deux précédentes éditions : celle de Nicholas Rowe en 1709, celle de Pope en 1725. Ensuite, il s'agit d'opposer à la pratique éditoriale de Pope, guidée par le jugement esthétique et le primat du goût (ce qui, par exemple, lui fait supprimer ou renvoyer en notes les passages vulgaires et grossiers considérés comme des corruptions du texte par les acteurs), une approche philologique et érudite, fondée sur la collation des éditions anciennes (en particulier la collecte des éditions in-quartos antérieures au Folio de 1623), la comparaison entre différents états du « même » texte et la proposition de conjectures commandée par la connaissance de la langue de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècles.

Certes, la tâche est difficile et la corruption des textes shakespeariens compréhensible. En l'absence de tout manuscrit autographe, il n'est pas aisé d'établir le sens voulu par l'auteur, d'où des éditions fautives, reproduites sans corrections par des éditeurs peu enclins à investir de l'argent dans leur révision. L'édition de Pope n'échappe pas à cette désastreuse habitude, voire, elle la revendique, comme le montre sa préface, citée par Theobald, dans laquelle le poète éditeur déclare sa « religieuse » aversion pour toute innovation. Restaurer Shakespeare est donc une tâche urgente, légitime et nécessaire. Légitime, car les textes de Shakespeare ne sont pas intouchables et les modifier n'est pas altérer des écrits sacrés, qui, d'ailleurs, eux aussi, comme le montre le Nouveau Testament, sont soumis à une critique textuelle qui reconnaît des milliers de variantes. Et nécessaire, car, écrit Theobald, « quand un Gentleman et un savant devient l'éditeur d'un livre, il entre dans la Critique de son Auteur ; et quand il trouve le texte suspect, manifestement corrompu, avec un sens défailant et inintelligible, il doit exercer tout le pouvoir et la faculté de son esprit

pour réparer un tel défaut, pour éclairer et restaurer le sens du passage, et par une correction raisonnable, rendre satisfaisant et accordé au contexte, ce qui auparavant était si absurde, incompréhensible, et obscur ».

Pour Theobald, établir ainsi un texte, qui en restaure ou conjecture le sens, n'est pas un exercice de pédanterie érudite et n'est pas contradictoire avec la lecture de plaisir des lectrices du poète ou celle, critique, des gens de lettres. Tout au contraire. Un texte compréhensible en est la condition. Théobald connaissait bien les manuscrits de théâtre de son temps puisqu'il avait collaboré avec le régisseur du *Lincoln's Inn Fields*, John Stede, pour la copie de plusieurs « *prompt-books* », ou livres de régie utilisés pour les représentations, ainsi que les écritures manuscrites anciennes. Certaines de ses corrections sont fondées sur ce savoir technique et paléographique et identifient le mot probable du texte manuscrit, écrit dans « *secretary hand* » du copiste, derrière les erreurs de lecture des compositeurs.

L'édition et l'appropriation de Shakespeare ont aussi un enjeu politique. La désignation du dramaturge comme le poète national par excellence et la construction de Shakespeare comme l'incarnation même du patriotisme, de la vertu et du goût anglais sont opposées à la décadence des spectacles (qu'illustrent la mode de l'opéra étranger et celle de la pantomime) et à la corruption des mœurs. L'auteur scrupuleusement « restauré » peut devenir une arme maniée par le parti whig et le gouvernement de Walpole contre le parti jacobite de Bolingbroke dont Pope était très proche.

Toute la carrière de Lewis Theobald s'est inscrite dans la familiarité avec Shakespeare et la proximité avec le parti whig, deux fidélités qui se croisent dans son *Shakespeare Restor'd* de 1726. Né en 1688, il est le fils d'un procureur et a été protégé par divers aristocrates. Après des études classiques mais sans curriculum universitaire, il fait le choix d'une carrière d'homme de lettres professionnel, animé par le désir d'attirer l'attention d'un patron et de l'« establishment » politico-littéraire whig. D'où sa préférence pour les genres lui permettant de vivre de sa plume et d'acquérir une visibilité littéraire : ainsi, les traductions (celles du premier livre de l'*Odyssée*, de tragédies de Sophocle et d'une comédie d'Aristophane, *The Clouds*, mais aussi de deux ouvrages français de Jean Le Clerc sur les *Voyages* d'Addison en Italie et de Houdar de La Motte sur Homère et l'*Illiade*) ; le périodique (il est l'éditeur *The Censor* entre avril et juin 1715 puis entre janvier et mai 1717, mais le périodique échoue du fait de la concurrence du *Spectator* d'Addison) ; le théâtre (avec deux pièces écrites en 1707, *The Persian Princess*, et en 1716, *The Perfidious Brother*, qui le fait accuser de plagiat mais qui marque aussi le début de sa collaboration avec John Rich, le directeur du théâtre de *Lincoln's Inn Fields* pour lequel il écrit des livrets d'opéra en un acte et compose plusieurs pantomimes : *Harlequin as Sorcerer*, *Apollo and Daphne*, *The Rape of Proserpine*) ; enfin, les poésies de circonstance destinées à attirer le patronage de leurs dédicataires, le comte d'Orrery et la duchesse d'Ormond.

Deux constantes caractérisent sa production littéraire. Tout d'abord, la connaissance de Shakespeare, fréquemment commenté et défendu dans *The Censor*, imité dans le poème *The Cave of Poverty* publié en 1715 et présenté comme

« *Written in Imitation of Shakespeare* », ou adapté avec un *Richard II*, « *Alter'd from Shakespeare* », dédié au comte d'Orrery, représenté sept fois sur le théâtre de *Lincoln's Inn Fields* en 1719 et publié l'année suivante. Ensuite, la proximité avec le parti whig. En 1713, Theobald écrit *The Life and Character of Marcus Cato of Utica*, dont le refus de la tyrannie a fait un héros du parti whig, et cette même année 1713, il traduit le *Phédon* de Platon, ce dialogue sur l'immortalité de l'âme que Caton est dit avoir lu durant la nuit précédant son suicide.

Lewis Theobald donne ainsi un exemple paradigmatique de cette relation « schizophrénique » entretenue au XVIII^e siècle avec l'œuvre de Shakespeare. Comme éditeur, il entend « restaurer » des textes corrompus par la transmission textuelle ou les erreurs des éditeurs précédents, mais, comme dramaturge, il se donne une totale liberté d'adaptation et de réécriture des pièces portées à nouveau sur la scène comme l'est son *Richard II*. Son travail d'éditeur trouve son aboutissement en 1733 dans son édition des *Works of Shakespeare* en sept volumes, publiée par un consortium de six « *stationers* » dont Jacob Tonson. Le sous-titre indique clairement les principes suivis par Lewis Theobald en tant qu'éditeur : « *Collated with the oldest copies, and corrected ; with notes, explanatory, and critical* ».

« *Collated with the oldest copies* » renvoie à la collation des éditions in-quarto comparé au texte de base de Theobald qui est, en fait, celui de la seconde édition de Pope, publiée en 1728, qui incorporait presque toutes les corrections proposées par Theobald dans sa féroce critique de 1726. Cette décision, apparemment paradoxale, qui avait déjà été celle de Pope par rapport à l'édition de Rowe de 1709, peut avoir une raison toute éditoriale, imposée par Jacob Tonson, soucieux de perpétuer le copyright acquis sur les œuvres de Shakespeare depuis leur première « *entry* » dans le registre de la Stationer's Company en 1709, mais elle traduit également, ou surtout, la pratique ordinaire du temps qui, systématiquement, prend la précédente édition (même critiquable et critiquée) comme texte de base pour une nouvelle édition. La collation d'exemplaires des éditions in-quarto antérieures au Folio de 1623 fonde la théorie de Theobald selon laquelle les « mauvais » quartos donneraient des textes mutilés ou corrompus du fait de même de la transmission subreptice des œuvres, en un temps où les troupes, qui étaient propriétaires des pièces achetées à leurs auteurs, ne souhaitaient guère voir ce monopole détruit par la publication imprimée. « *Corrected* » se réfère aux techniques de l'établissement du texte. Elles mobilisent, en premier lieu, la confrontation de passages parallèles dans différentes pièces, Shakespeare se corrigeant ainsi lui-même. Elles consistent également à comparer les textes de Shakespeare, d'une part, avec ceux des livres que, supposément, il a lus et, d'autre part, avec les œuvres des dramaturges qui lui étaient contemporains.

Theobald désigne cette méthode, qui peut le conduire à faire le choix des leçons les plus vraisemblables même si elles n'apparaissent dans aucun état imprimé des œuvres, comme un exercice de « *Science of Criticism* » ou « *Literal Criticism* » dont les trois tâches, dans la perspective d'une édition, sont la correction des passages

corrompus, l'explication des passages difficiles et obscurs, et un examen des beautés et faiblesses du texte. Theobald dit se limiter aux deux premières, même si plusieurs émendations ou éclaircissements ont exigé que soient considérés les mérites ou défauts des œuvres. La philologie classique doit servir ici de modèle. Les lecteurs du XVIII^e siècle semblent avoir apprécié à son juste prix la « science » ou l'« art » de la critique revendiqués et pratiqués par Théobald puisque son édition sera rééditée en 1740, 1752, 1757, 1762, 1767, 1772 et 1773 (et peut-être en 1777), résistant de belle manière aux nouvelles éditions proposées par William Warburton en 1747, et, plus rude concurrence, par Samuel Johnson en 1765.

Le désir de retrouver le véritable texte shakespearien n'empêche, pourtant, en rien la plus grande liberté d'appropriation lorsque les pièces sont révisées et adaptées pour les scènes contemporaines. C'est le cas avec le *Richard II* de Theobald « *Alter'd from Shakespeare* » en 1719. La pièce, profondément réécrite, est soumise aux règles aristotéliennes qui imposent unités et décorum, ces mêmes règles que Shakespeare connaissait mais avait délibérément négligées. L'adaptation devait aussi s'ajuster à la nouvelle pratique du théâtre, à la présence des comédiennes sur la scène et à l'engouement du public féminin (quelques années plus tard, en 1736, sera fondé le *Shakespearean London Club*). De là, l'importance donnée aux relations amoureuses entre Richard II et la reine Isabella ou à celles entre Lady Percy et Aumerle. Plus fondamentale encore est l'altération qui inscrit la pièce dans le nouveau contexte politique, en efface complètement la dimension théologico-politique et ainsi désamorçe, dans une conjoncture où la menace d'un retour des Stuarts est écartée mais où n'est pas effacée la mémoire de l'exécution de Charles I^{er}, les dangers que représentait l'histoire d'un roi déposé.

Le cas de Theobald, partagé entre le respect pour le texte tel que Shakespeare l'a voulu et la réécriture très irrespectueuse de ses pièces, est symptomatique d'une tension plus générale. D'un côté, Shakespeare, désigné comme « immortel » ou « divin », est devenu un classique qu'il faut lire dans un texte aussi authentique que celui des Anciens. D'un autre, sur les scènes, il doit être ajusté au goût du temps, à la nouvelle pratique du théâtre, aux réalités politiques. L'écart est donc grand entre les textes proposés à la lecture et ceux qui sont joués au *Theatre-Royal* ou à *Lincoln's Inn Fields*. Les pages de titre enregistrent cette différence. Pour les *Works of Shakespeare*, toutes les éditions mentionnent le terme « *corrected* » qui promet un texte authentique, original, véritable, celui que le poète a voulu. Sur les éditions des pièces du temps, adaptées de Shakespeare, l'insistance est mise sur le lien avec les représentations, le théâtre, la révision et l'adaptation. Il en va ainsi *Double Falshood* en 1728, présentée, à la manière des quartos d'avant 1642, comme « *As it is Acted at the Theatre-Royal* ».

Si son texte premier, « *Written Originally by W. Shakespeare* », est bien le *Cardenio* de 1613, comment Theobald, éditeur scrupuleux de Shakespeare mais auteur d'un *Richard II* très infidèle à celui joué par la troupe du Lord Chamberlain et publié en 1597, l'a-t-il traité ? En le restaurant ou en l'altérant – pour reprendre les termes

présents sur les pages de titre de son *Shakespeare Restor'd* et de sa *Tragedie of King Richard II*? Une étude minutieuse de l'édition de 1728 peut fournir les premiers éléments de réponse à cette question.

Elle s'ouvre avec une épître dédicatoire adressée par Theobald « *To the Right Honourable George Dodington, Esq.* », un noble puissant, membre du parti whig. Au-delà de la rhétorique attendue du genre, l'intention de Theobald est double. Tout d'abord, il convient de redoubler l'affirmation de la page de titre en affirmant l'authenticité shakespearienne de la pièce originelle, révisée et adaptée par Theobald et désignée comme une « *Orphan Play* » [« une pièce orpheline »], comme « *this Remnant of his Pen* » [« ce vestige de sa plume »], ou comme une « *dear Relick* » [« une chère relique »]. Il s'agit, aussi, de convoquer l'autorité de Dodington comme garantie de cette authenticité, dans une tradition où la parole aristocratique, parce qu'elle est désintéressée, a la capacité de dire le vrai. Celle de Dodington ne pourra que faire taire tous ceux qui doutent de l'authenticité shakespearienne de l'œuvre.

Une autre pièce des préliminaires est le privilège donné par Georges III à Theobald le 5 décembre 1727. Une telle « *Royal Licence* » est tout à fait exceptionnelle pour l'édition d'une pièce de théâtre, tout comme l'est sa publication intégrale, surmontée des armes royales, alors que généralement suffit l'indication « *Cum Privilegio Regis* ». Son importance n'est pas commerciale puisque le privilège octroyé à Theobald est de la même durée que les copyrights de la *Stationers' Company*, limitée à quatorze ans par le *Statute* de 1710. De ce point de vue, la « *Royal Licence* » ne fait que donner une forme solennelle au droit qu'aurait entraîné un copyright. L'important est ailleurs : dans la reconnaissance par le souverain de l'authenticité du texte telle que l'énonce la justification du privilège demandé par Theobald dont la requête est ainsi appelée : « Lewis Theobald, de notre Cité de Londres, Gent. Nous a humblement représenté qu'il avait fait une Dépense considérable pour acquérir la copie manuscrite d'une pièce originale de William Shakespeare, intitulée *Double Falshood; Or, the Distrest Lovers* ; et qu'il avait avec grand Travail et Peine, révisé et adapté cette pièce pour le Théâtre, et il nous a humblement demandé de lui accorder notre Privilège Royal et Licence pour l'Impression et Publication de celle-ci, pour une Durée de Quatorze Ans ». En donnant satisfaction à Theobald, le roi accréditait l'identité shakespearienne de l'œuvre.

À cette première anomalie – à savoir l'octroi d'un privilège royal pour une pièce de théâtre – l'histoire éditoriale de *Double Falshood* en ajoute une seconde. Le 31 juillet 1728, Lewis Theobald cède son droit sur la pièce à l'imprimeur John Watts qui a payé la somme exorbitante de cent guinées pour acquérir le manuscrit. Doit-on penser que la cession portait non seulement sur la pièce de Theobald, mais aussi sur le manuscrit mentionné dans le privilège royal ? Peut-être. En tout cas, John Watts semble ici agir pour Jacob Tonson, soucieux de ne laisser aucun texte shakespearien en dehors du copyright qu'il a acquis sur les œuvres du dramaturge en 1709.

L'authenticité de *Double Falshood*, même accréditée par le privilège royal, même affirmée par la parole de Dodington, n'allait pourtant pas sans question. Les incrédules étaient puissants et difficiles à convaincre, comme l'atteste la préface de Theobald, qui s'y présente comme « *editor* » et non comme auteur de la pièce et qui entend « récuser une ou deux Objections qui sont dans l'air du temps ». Les attaques de Pope, même si elles n'ont été publiées qu'après les deux éditions de *Double Falshood*, donnent une idée de ces « objections ». Pope, bien décidé à prendre sa revanche après les critiques que Theobald avait portées contre son édition de Shakespeare, publie une première attaque en mars 1728 dans le troisième volume de *Miscellanies* qu'il édite avec Swift intitulé *Peri Bathous, or The Art of Sinking Poetry*. Il se moque de la pièce en la désignant comme « *Double Distress* » et en ridiculise certains de ses vers – par exemple à la scène 1 de l'acte III le vers de Julio : « *None but itself can be his Parallel* ». En avril 1729, dans *The Dunciad Variorum*, publié un an après la *Dunciad* dont Theobald est le héros comme roi des sots, Pope insinue que la pièce est, en fait, une pure falsification écrite par Theobald lui-même, qui tente de la faire passer pour shakespeareienne.

La préface répond méthodiquement aux trois arguments avancés contre l'authenticité de la pièce. Le premier est qu'il est incroyable qu'une telle « *Curiosity* » ait pu être perdue durant plus d'un siècle. Theobald répond qu'il n'en est pas ainsi puisque lui-même possède trois manuscrits de la pièce – sans mentionner le titre porté sur ces manuscrits, s'il s'en trouve un. Le premier manuscrit, le plus ancien « a plus se Soixante Ans ». Sa date renvoie donc à la décennie 1660, qui est celle de la réouverture des théâtres et du monopole des deux troupes de Sir William Davenant et Sir Thomas Killigrew. D'après Theobald, ce manuscrit serait de la main de Mr. Downes, l'ancien régisseur de Davenant, et il aurait été possédé par Thomas Betterton, l'un des plus fameux acteurs de la troupe. Il aurait été transmis à Theobald par une « *Noble Person* » – peut-être son protecteur, le comte Orrery – qui lui aurait indiqué que la pièce avait été écrite par Shakespeare lors de sa retraite du théâtre, comme un présent offert à sa « fille naturelle », « *a Natural Daughter of his* », possible allusion à Lady Mary Davenant et à la tradition qui faisait de son mari, auquel elle succéda à la tête de la troupe, un fils naturel de Shakespeare (auquel aucune fille naturelle n'a jamais été attribuée).

Des deux autres manuscrits, Theobald indique qu'ils sont plus récents, que l'un a été acquis « à un bon prix » et que l'autre ou le même « est beaucoup plus complet, et présente moins d'incohérences et de lacunes altérant le sens ». On peut donc comprendre que, si ce manuscrit est le moins infidèle à l'œuvre telle qu'elle a été écrite, celui copié par Downes pour la troupe de Davenant serait une adaptation et un abrégement du texte original. La chose n'aurait rien de surprenant si l'on se souvient que Davenant a publié en 1664 une adaptation très libre d'une autre pièce de Shakespeare (écrite comme *Cardenio* en collaboration avec John Fletcher) : *The Two Noble Kinsmen*, rebaptisée *The Rivals*. Entre le texte original et son adaptation, les différences sont considérables : le premier et le cinquième acte ont été coupés, le dénouement tragicomique des *Deux Nobles Cousins* est devenu

une fin comique, certains personnages ont été supprimés et d'autres ont reçu un nouveau nom et un nouvel état social.

Si le manuscrit utilisé par Theobald pour écrire sa révision de la pièce « shakespearienne » est bien la copie de Downes, qui aurait pu servir de « *prompt-book* » à la troupe de Davenant dans les années 1660 si elle avait décidé de la jouer, il faudrait postuler l'existence d'un texte intermédiaire entre le *Cardenio* de 1613 et *Double Falshood* de 1727 – un texte qui, selon les usages de la Restauration, n'a pu que profondément modifier et abréger l'œuvre représentée à Whitehall. C'est peut-être à cette adaptation antérieure à la révision de Theobald que l'on pourrait attribuer l'absence de don Quichotte et de Sancho dans *Double Falshood*, et non aux auteurs de 1613 qui ont bien pu lier les aventures de l'hidalgo et celles des amants séparés puis réunis, comme l'avait fait avant eux Guillén de Castro et comme le fera un peu après Pichou.

Un second argument opposé à l'authenticité shakespearienne de *Double Falshood*, plus sérieux s'il était fondé, dit Theobald, est chronologique. Puisque l'intrigue de *Double Falshood* est construite sur une « nouvelle » contenue dans *Don Quichotte*, elle ne peut pas avoir été écrite par Shakespeare comme l'affirment des critiques peu au fait de la chronologie des œuvres. Dans la première édition de sa pièce, au début de 1728, Theobald récuse l'argument en rappelant que « Don Quixot was publish'd in the Year 1611 » alors que Shakespeare n'est mort qu'en 1616, ce qui laisse « a sufficient Interval of Time » pour qu'il ait pu s'emparer de la « *Novel* » – Theobald désigne comme « nouvelle » l'histoire des amours de Julio et Leonora, alias Cardenio et Luscinda, alors même qu'à la différence de la « *Novela del curioso impertinente* », celle de Cardenio n'est pas donnée comme un récit linéaire et homogène dans le *Quichotte*, mais comme une série de récits rétrospectifs de ses héros lors de leurs rencontres avec don Quichotte, Sancho, le curé et le barbier. Le terme souligne, toutefois, que les premières lectures de *Don Quichotte* l'ont considéré comme un répertoire de « *novelas* » qui pouvait donner la matière à des intrigues de théâtre séparées des exploits du chevalier errant.

Mais pourquoi 1611 et non 1605, date de la première édition du *Quichotte* ? Certains critiques ont supposé que Theobald se référait à la traduction de Shelton, publiée avec la date de 1612, mais dont le « *right in copy* » a été enregistré par Blount en 1611 – ce qui laisserait supposer que Theobald avait consulté les registres de la communauté des libraires et imprimeurs. Il est toutefois plus vraisemblable que Theobald fasse référence à l'une des deux éditions du *Quichotte* en espagnol qu'il possédait dans sa bibliothèque, comme l'atteste le catalogue de vente de sa collection, mise aux enchères le 23 octobre 1744, peu après sa mort. Le numéro 193 du catalogue dressé par le libraire londonien Charles Corbett mentionne, en effet, « *Don Quixot in Spanish, 1611* ». Il s'agit de la seconde édition de Bruxelles (après celle de 1607), imprimée par Roger Velpius et Huberto Antonio, « *impressores de sus Altezas* ». Le catalogue de la bibliothèque de Theobald montre qu'il était grand connaisseur et grand lecteur du théâtre espagnol puisque l'on y rencontre

une édition plantinienne de 1595 de la *Celestina*, un « *Tratado de las Comedias* » de 1618 et un manuscrit de sa plume intitulé « *Lope de Vego [sic], a Spanish poet, with his Life* ». Il est donc très peu vraisemblable que Theobald ait fait référence à la traduction de Shelton lorsqu'il évoque la date de publication du *Quichotte*. Dans la réédition de *Double Falshood*, en avril 1728, il corrige et précise sa datation, indiquant que « *the First Part of Don Quixot was publish'd in the Year 1605* », soit « *no less than Eleven Year* », « pas moins de onze années » avant la mort de Shakespeare.

Le troisième argument avancé par les détracteurs de Theobald est de soutenir que « même si la Pièce peut avoir quelques ressemblances avec Shakespeare, toutefois les Couleurs, le Langage, et les Personnages sont plus proches du Style et de la Manière de Fletcher ». Dans la première version de sa préface, Theobald laisse la question « *to the determination of better Judgment* », faisant ainsi allusion implicitement aux Grands et au Roi qui ont attesté l'authenticité shakespearienne de la pièce, puisque lui-même se dit partial, désirant « que Tout ce qui est bon, ou plaisant dans notre Langue a été du à sa Plume » – celle de Shakespeare. Quelques semaines plus tard, dans la seconde édition de la pièce, l'affirmation est moins assurée. La phrase a été modifiée et la partialité déplacée, faisant désirer que « tout ce qui est bon, ou plaisant dans cet autre grand Poète [Fletcher] a été du à sa Plume » – celle de Shakespeare.

Theobald rappelle alors qu'il avait écrit, en pensant aux possibles objections, une « Dissertation » destinée à prouver que la pièce était bien de Shakespeare. Mais comme il n'était pas sûr qu'elle serait attaquée, il a mis son mémoire en réserve pour une éventuelle défense. Le danger étant maintenant écarté, il déclare attendre une meilleure occasion – entendons, une édition corrigée de Shakespeare – pour le publier. Grâce à Jacob Tonson, cette meilleure occasion sera donnée à Theobald, chargé d'une nouvelle édition des *Works* de Shakespeare, publiée en 1733, mais il ne la mettra à profit ni pour y faire figurer *Double Falshood*, ni pour y inclure sa Dissertation. La seule mention de la pièce dans l'édition indique que *Double Falshood* est « une pièce posthume de notre auteur que j'ai portée sur la scène ».

Pourquoi un tel contraste entre les affirmations de l'authenticité shakespearienne proclamées en 1728 et l'absence de la pièce dans l'édition des *Works* en 1733 ? Plusieurs raisons peuvent être invoquées. Tout d'abord, le doute, discret mais présent dans la seconde version de la préface, quant à l'attribution de la pièce à Shakespeare et sa possible écriture par Fletcher. Et même si Theobald considérait que la pièce de 1613 avait été écrite en collaboration, c'était là une raison suffisante pour l'exclure du corpus shakespearien. Dans son édition, Theobald demeure, en effet, fidèle au principe établi depuis le Folio de 1623 et maintenu jusqu'à l'édition de Pope : à savoir, exclure du canon shakespearien les œuvres écrites en collaboration ou, plutôt, dont on savait ou suspectait alors qu'elles avaient été écrites en collaboration. L'exclusion de *Double Falshood* du Shakespeare de 1733 peut aussi être comprise comme une insatisfaction de Theobald à l'égard des manuscrits qu'il

possédait, soit trop récents (les deux copies présentées comme plus récentes que celle copiée par Downes ne pouvaient dater, au plus tôt, que de la fin du XVII^e siècle), soit lacunaire et mutilé comme le manuscrit utilisé comme possible « *prompt book* » par la troupe de Davenant. Theobald a pu ainsi suspecter que la relation entre le manuscrit de Downes et la pièce originelle était du même ordre que celle existant entre *The Rivals* et *The Two Noble Kinsmen*. Enfin, la volonté de Jacob Tonson de conserver un perpétuel copyright sur les *Works* de Shakespeare, que sa famille détenait depuis l'édition de Rowe de 1709, obligeait paradoxalement Theobald à prendre comme base pour son édition celle de Pope, pourtant si féroce ment critiquée. La conséquence fut qu'il dut accepter le corpus shakespearien retenu par Pope.

Les affirmations de Theobald ont-elles convaincu ses contemporains ? Il est difficile de le dire. En tout cas, elles ont obsédé les critiques en quête du *Cardenio* perdu et fait l'objet de multiples interrogations. Commençons par la plus essentielle. Faut-il croire Theobald et penser que *Double Falshood* est bien une adaptation d'une pièce du XVII^e siècle dont il possédait un ou plusieurs manuscrits ? Ou bien, devons-nous accepter les insinuations de Pope et penser que *Double Falshood* est une mystification dont Theobald serait l'unique auteur ? C'est la thèse qu'a soutenue en 1974 Harriet C. Frazier dans un livre intitulé *A Babble of Ancestral Voices : Shakespeare, Cervantes, and Theobald*. Son argumentation repose sur deux arguments essentiels : d'une part, la profonde connaissance de Shakespeare qu'avait Theobald, à la fois comme critique (dans *The Censor*), comme poète (imitant Shakespeare dans *The Cave of Poverty*), comme dramaturge (en 1719 son *Richard II* est « *Alter'd from Shakespeare* ») et comme éditeur, lui donnait la capacité d'imiter l'écriture shakespearienne ; d'autre part, sa familiarité avec *Don Quichotte* lui permettait de trouver dans l'histoire de Cervantès des intrigues de théâtre – à preuve, en 1741, quinze ans après *Double Falshood*, son « *English opera* » intitulé *The Happy Captive*, dont la source est expressément indiquée comme « *a Novel in Cervantes's Don Quixote, (Book IV of the First Part), call'd The History of the Slave* », qui est le récit du captif évadé des prisons d'Alger avec la belle et chrétienne Zoraida qui fait la matière des chapitres XXII à XXIV dans les éditions modernes du *Quichotte*.

Séduisante, la thèse se heurte, toutefois, à de fortes objections. En premier lieu, il paraît peu probable que Theobald ait pris le risque d'une telle supercherie au moment même où il entendait établir son autorité comme éditeur de Shakespeare en corrigeant les erreurs de Pope dans *Shakespeare Restor'd* et, ainsi, apparaître comme le seul savant véritablement qualifié pour une nouvelle édition des œuvres du « Poète national ». Par ailleurs, un risque plus grand encore aurait été de compromettre l'autorité du dédicataire, Sir George Dodington, le nouveau Southampton, et celle du souverain lui-même, avec l'inusitée présence des armes royales et du texte entier du privilège dans l'édition de la pièce. Il est invraisemblable que Theobald ait voulu assumer de tels risques pour le seul plaisir ou profit d'une falsification littéraire.

D'autres arguments, fondés sur l'étude de la pièce elle-même, peuvent être avancés pour conforter l'idée que *Double Falshood* est bien une adaptation d'une pièce antérieure, datant du début du xvii^e siècle. Comme l'a montré Jonathan Hope, une analyse de la distribution statistique des formes « *regulated* » ou « *unregulated* » de l'emploi de l'auxiliaire « *do* » atteste une présence de formes « *unregulated* » (c'est-à-dire l'emploi de l'auxiliaire dans les phrases affirmatives et son absence dans les phrases interrogatives et négatives) supérieure à celle rencontrée dans les textes du xviii^e siècle où elles disparaissent presque totalement. Le pourcentage d'emplois régularisés de « *do* » est de 99 % dans la pièce de Theobald, *The Persian Princess*, mais seulement de 88 % dans *Double Falshood*. Un contre-argument serait que les falsifications, justement afin d'imiter les textes anciens, introduisent un fort pourcentage de phrases « *unregulated* » – et de fait, c'est bien le cas des falsifications shakespeariennes de la fin du xviii^e siècle. Dans les trois manuscrits « shakespeariens » de *King Lear*, *Henry II* et *Vortigern and Rowena* « découverts » par William Henry Ireland et exposés et publiés en 1795, le pourcentage de formes « *unregulated* » peut atteindre 33 % des phrases. Le pourcentage, certes élevé mais bien plus limité de tels emplois dans *Double Falshood* (12 %), est une raison de penser que la pièce n'est pas une falsification cherchant à reproduire en l'exagérant l'écriture du xvii^e siècle, mais bien une adaptation d'un texte composé en un temps où la régularité de l'emploi de « *do* » ne s'imposait pas avec la même obligation qu'au xviii^e siècle.

D'autre part, dès 1916, dans un article de *Modern Philology*, Walter Graham démontrait la présence dans *Double Falshood* de passages ou de phrases très proches, par leur vocabulaire ou leur structure, de la traduction de Shelton de 1612. Plus récemment, A. Luis Pujante a repris la comparaison et établi l'existence de vingt passages qui attestent des parallèles significatifs entre le texte de Shelton et *Double Falshood*. Un tel constat, qui écarte toute trace d'utilisation d'une traduction postérieure à celle de Shelton, ne laisse que deux possibilités : soit faire l'hypothèse que Theobald a eu recours à l'ancienne traduction de Shelton, dans l'une ou l'autre de ses éditions (1652, 1675, 1725), pour donner plus de crédibilité historique à sa falsification, comme pouvait le faire un emploi abondant des formes « *unregulated* » de « *do* », soit penser que le ou les auteurs du premier texte ont utilisé la traduction publiée en 1612 et qui circulait en manuscrit depuis 1607. Les arguments historiques et linguistiques déjà mentionnés font pencher nettement en faveur de cette seconde hypothèse.

Ils conduisent à un second constat qui ruine d'une autre manière la thèse de la falsification. Dès son article de 1916, Walter Graham avait suggéré la présence de deux styles dans *Double Falshood* à partir d'un examen du pourcentage des « *feminine endings* » des vers (i.e. des terminaisons composées par deux mots monosyllabes tels « *sir* » ou « *not* »). Dans *Double Falshood*, leur pourcentage est bien plus élevé que dans les propres pièces de Theobald et il est inégalement distribué dans la pièce, plus fréquent dans sa seconde partie, à partir de la troisième scène du troisième acte, que dans sa première. Or, la préférence pour cette forme

finale du vers est l'une des caractéristiques de l'écriture de John Fletcher beaucoup plus que de celle de Shakespeare. C'est ainsi que dans les parties attribuées à Fletcher et Shakespeare dans les deux autres pièces écrites en collaboration, *The Two Noble Kinsmen* et *Henry VIII*, les pourcentages de « feminine endings » sont, respectivement, de 21,5 % et 28 % pour Shakespeare et de 62 % et 58 % pour Fletcher. L'inégale présence de telles terminaisons dans les deux parties de *Double Falshood* permet, à la fois, de confirmer l'attribution de la pièce telle qu'elle apparaît dans le Registre de la *Stationer's Company* en 1653, « *The History of Cardenio, by Mr Fletcher. & Shakespeare* », mais aussi d'identifier les différentes parties du *Cardenio* présent en filigrane dans *Double Falshood* écrites par l'un ou l'autre des deux dramaturges. La présence identifiable de Fletcher dans la pièce est un puissant argument contre l'hypothèse de la falsification car, croyant imiter Shakespeare, Theobald aurait de fait écrit comme Fletcher et, comme l'indique Stephan Kukowski, qui reconnaît dans la pièce de nombreux traits propres au style, à la syntaxe et à la versification de Fletcher, Theobald aurait ainsi « contrefait sans le savoir le mauvais auteur ». Si Theobald, avant ou après l'écriture et la publication de *Double Falshood*, a eu connaissance de la double attribution de la pièce qu'il clamait et croyait être de Shakespeare, cela ne pouvait que le renforcer dans l'idée de l'exclure de son édition des œuvres du « Bard ».

Pourtant, le 13 décembre 1727, les spectateurs du Theatre-Royal avaient été préparés à voir une pièce de Shakespeare que personne n'avait jamais vue depuis le XVII^e siècle. L'analyse patiente de *Double Falshood*, qu'il serait trop long de restituer ici, comparée avec *Don Quichotte*, permet de repérer le travail d'adaptation opéré sur le texte de Cervantès, lu dans l'original espagnol ou dans la traduction de Shelton de 1612. Au-delà de la nécessité de redistribuer dans un ordre chronologique les événements relatés rétrospectivement dans la « nouvelle », la transposition sur la scène introduit deux éléments étrangers au récit de 1605 : d'une part, l'accent mis sur les relations entre les pères et les fils ou les filles, qui situe les amours et désamours des jeunes gens à l'intérieur d'une comédie domestique qui, comme souvent chez Molière, oppose la nécessaire obéissance des plus jeunes et les droits légitimes de leurs choix ; d'autre part, le rôle d'arbitre des tensions attribué au duc et à son fils aîné grâce auxquels la vérité est révélée, le méchant obligé au repentir et au pardon, et les desseins heureux de la Providence réalisés.

Faut-il imputer ces transformations à la révision de Theobald, aux auteurs de 1613 ou à la possible adaptation du temps de Davenant ? Il est difficile de le dire. D'un côté, certains de ces choix sont en consonance tant avec les circonstances de l'hiver de deuil et de réjouissance qui est celui de la cour entre décembre 1612 et février 1613 qu'avec des thèmes et des motifs rencontrés également dans les deux autres pièces issues dans cette même période de la collaboration entre Fletcher et Shakespeare, *Henry VIII* et *The Two Noble Kinsmen*, étudiées dans le séminaire. D'un autre côté, la comédie familiale qui oppose puis réunit les pères et leurs fils ou leurs filles est un thème familier au théâtre anglais de la Restauration et du premier XVIII^e siècle.

Demeure alors une question fondamentale : à quelle réécriture (1613, 1660, 1727) faut-il attribuer l'absence de don Quichotte dans une pièce qui exploite une « nouvelle » inscrite dans son « histoire » ? Si l'on pense que don Quichotte était déjà absent de la *History of Cardenio* en 1613, deux raisons peuvent être alors invoquées : l'échec sur le théâtre de la première comédie inspirée par les exploits du chevalier errant, *The Knight of the Burning Pestle*, représentée en 1607 ou 1611, et la renaissance de l'idéal de la croisade entretenue par le prince Henry, mort en 1612, fort peu favorable à la satire de la chevalerie. Quoi qu'il en soit, cette absence prive le spectateur des rencontres entre don Quichotte et Cardenio ou de la fantaisie créée par la transformation de Dorotea en princesse Micomicona.

De là, la double interrogation posée dans les dernières séances du cours : quelle connaissance du livre de Cervantès pouvait avoir Theobald ? Quelle était la présence de *Don Quichotte* dans l'Angleterre de la Restauration et des commencements du XVIII^e siècle, partant dans l'imagination ou la mémoire des spectateurs et des lecteurs de *Double Falshood* ? La pièce exploite certaines scènes spectaculaires écrites par Cervantès, soit en faisant la matière de narrations (ainsi la séduction de Violante, décrite par son séducteur, Henriquez), soit en les montrant sur la scène, ainsi le mariage interrompu de Luscinda/Leonora et Fernando/Henriquez, ou les reconnaissances, repentirs et pardons qui réparent les torts et réunissent les amants un temps séparés. Peut-on lier le choix de ces scènes faits par les dramaturges avec les illustrations rencontrées dans les éditions du *Quichotte* ? La question n'a guère de sens pour la pièce de 1613 puisque, à cette date, aucune édition de *Don Quichotte*, ni en castillan, ni en anglais, ne contient d'images en dehors de la page de titre – et, de plus, dans les trois éditions de 1605 dont le titre est orné d'un bois gravé, deux à Lisbonne et une à Valence, l'image est de réemploi et montre, sans relation avec les personnages décrits par Cervantès, soit un chevalier précédé ou suivi par son un écuyer (dans les éditions lisboètes de Jorge Rodríguez et Pedro Craesbeeck), soit un cavalier seul, chargeant la lance en avant (dans l'édition de Pedro Patricio Mey à Valence). L'imagination dramatique de Fletcher et Shakespeare ne pouvait donc se nourrir que de la seule lecture du texte de Cervantès, dans l'original espagnol ou dans la traduction de Shelton de 1612.

Si l'on pense, en suivant ce que dit Theobald des différents manuscrits qu'il déclare posséder, que le *Cardenio* de 1613 a pu être une première fois adapté pour la troupe de Davenant dans les années 1660, la situation est alors différente. En 1657, en effet, a été publiée la première édition illustrée du *Quichotte*. Elle été imprimée à Dordrecht par l'imprimeur et graveur Jacob Savery. Une série de vingt-quatre estampes et deux frontispices scandent cette première traduction en néerlandais des deux parties de l'histoire. Elles sont dues à Lambert Van den Bosch. La traduction et l'édition ont été portées par la minorité mennonite de la ville à majorité calviniste avec le dessein de proposer une critique plaisante mais morale de la vanité des œuvres de fiction. Trois gravures sur les douze qui illustrent la première partie de l'histoire se réfèrent à la « nouvelle » de Cardenio.

La première met en image la fin de la première rencontre entre Don Quichotte et Cardenio, lorsque celui-ci, rendu furieux par le démenti que lui apporte le chevalier errant quant au manque de vertu de la reine Madasima, qui aurait été la concubine du médecin Elisabat dans l'*Amadis de Gaule*, se rue sur l'hidalgo et le renverse (chapitre XXIV). La seconde est, elle aussi, celle d'une violence, commise cette fois-ci par don Quichotte aux dépens de Sancho Panza, lorsque celui-ci s'irrite de voir son maître refuser le mariage avec la princesse Micomicona alias Dorotea et donc, de ce fait, se priver du royaume où l'écuyer aurait pu devenir marquis ou sénéchal (chapitre XXX). La troisième illustration donne à voir la scène des pardons et des repentirs, lorsque Dorotea, revenue de son évanouissement, se jette au pied de Fernando, qui est arrivé dans l'auberge en compagnie de Luscinda arrachée à son couvent et qui, tout occupé à la maintenir entre ses bras, a perdu le masque qui lui couvrait le visage, ce qui l'a fait reconnaître par Dorotea (chapitre XXXVI).

Ce sont les mêmes trois épisodes qui sont représentés dans la première édition illustrée du texte espagnol, publiée à Bruxelles en 1662 par Juan Mommarte et qui comprend dix-huit gravures. Cette édition est la première, aussi, où est changé le titre du livre, devenu *Vida y hechos del Ingenioso Cavallero Don Quixote de la Mancha*, substitué au titre des éditions antérieures qui réunissaient les deux parties comme *Primera y Segunda Parte del Ingenioso hidalgo de la Mancha*, et où est repris le terme « *cavallero* » de la page de titre de 1615 pour l'ensemble du livre, aux dépens de celui utilisé sur la page de titre de 1605 : « *hidalgo* ». Les trois images se retrouvent à l'identique au sein des trente-quatre illustrations de l'édition du texte espagnol par Jerónimo y Juan Bautista Verdussen à Anvers en 1672-73 et dans sa réédition en 1697.

Dans cette première série d'illustrations, qui pouvaient être connue par des lecteurs anglais de la décennie 1660, une seule image de la « nouvelle » de Cardenio ne met pas en scène don Quichotte : celle des retrouvailles des amants ou époux séparés. Les deux autres sont, en fait, des illustrations des aventures et mésaventures de l'hidalgo, même si elles mettent en image des personnages de la « nouvelle » : d'abord, la fâcheuse conséquence qu'entraîne l'irrépressible désir de don Quichotte de gloser les romans de chevalerie, ensuite ses rapports avec son écuyer, ami mais battu. Cardenio puis Dorotea alias Micomicona ne sont pas montrés sur ces deux gravures dans leur propre histoire, mais comme agents ou témoins de celles de don Quichotte et de Sancho. Il faut noter aussi que les scènes les plus spectaculaires de la « nouvelle » – la séduction de Dorotea, l'émerveillement de Fernando à la vue de Luscinda « en chemise », l'entrevue entre Cardenio et Luscinda à la grille de la maison de celle-ci ou le mariage de la jeune fille avec Fernando – n'ont pas retenu les graveurs employés par Savery, Mommarte ou les Verdussen. Leurs éditions ne consacrent qu'une seule estampe aux péripéties singulières de l'intrigue de la « nouvelle » : son dénouement, introduit par les supplications de Dorotea agenouillée.

En 1727, Theobald pouvait avoir vu d'autres illustrations, capables de l'inspirer dans sa révision de la pièce de Shakespeare (et Fletcher). La première édition illustrée de *Don Quichotte* publiée en Espagne, et non pas à Bruxelles ou Anvers,

est celle de María Armenteros, veuve du libraire Juan Antonio Bonet. Elle fut imprimée en 1674 par Andrés García de la Iglesia et la série des trente gravures qui l'illustre est due à Diego de Obregón. Quatre images, et non plus trois, sont liées à la « nouvelle » de Cardenio. Trois reprennent les choix faits par Savery et montrent les épisodes des chapitres XXIV, XXX, et XXXVI. La première donne à voir la dispute et de la bagarre de la Sierra Morena entre Cardenio et don Quichotte, mais en choisissant de représenter la fin de l'événement lorsque Sancho, lui aussi, a été victime de la fureur de Cardenio. La seconde situe dans un paysage moins montagneux et rocailleux et en excluant le barbier et Cardenio, les coups portés par don Quichotte à Sancho qui l'enjoignait avec véhémence d'accepter la main et le royaume promis par la princesse Micmicona. La troisième scène est celle Dorotea aux genoux de Fernando.

Le graveur madrilène a ajouté une quatrième image à la série qui donne à voir les personnages de la « nouvelle ». Elle illustre le moment où, au chapitre XXVIII, le curé, le barbier et Cardenio, qu'ils ont rencontré après être entrés dans la Sierra Morena pour récupérer don Quichotte, observent un jeune garçon qui se lave dans une rivière et découvrent, une fois ses cheveux dénoués, qu'il s'agit d'une femme – Dorotea habillée en garçon parti en quête de celui qui l'a séduite, « épousée » et abandonnée. Le graveur a suivi assez fidèlement la description de Cervantès, dotant Dorotea d'un « *capotillo* », qui est une petite cape, et de chaussettes masculines (« *calzones y polainos de paño pardo* ») mais sans la ceinture blanche que mentionne le texte. Il ne s'écarte du texte de Cervantès qu'en ce qui concerne la chevelure de Dorotea (« *los luengos y rubios cabellos* ») qui couvre tout son corps, sauf ses pieds, dans *Don Quichotte* et beaucoup moins sur l'estampe. Ces quatre images se retrouvent dans les éditions madrilènes du début du XVIII^e siècle : celle de Antonio González de Reyes en 1706, celle de Francisco Laso en 1714 et celle publiée « *a costa de la Hermandad de San Jerónimo* » en 1723.

Lewis Theobald, on l'a dit, possédait dans sa bibliothèque deux éditions en espagnol de Don Quichotte : celle, sans image, publiée à Bruxelles en 1611, et une édition non datée mais décrite ainsi par le libraire chargé d'organiser la vente aux enchères de la collection en 1744 : « *Don Quixot in Spanish, with cuts, 2 vols., a neat letter* ». Qu'il s'agisse de l'édition de Bruxelles de 1662 (ou de l'une de ses rééditions) ou de l'édition madrilène de 1674 (ou de l'un de ses rééditions), dans l'une ou l'autre hypothèse, une seule gravure pouvait nourrir son imagination dramatique puisque don Quichotte n'apparaît pas dans *Double Falshood* : celle des réconciliations entre les amoureux séparés. De fait, dans la dernière scène de sa pièce, Theobald porte sur la scène, en condensant l'échange, la supplique de Violante/Dorotea et la repentance de Henriquez/Fernando qui revient à la femme qu'il a séduite, ou forcée, et libère Leonora/Luscinda. L'édition de 1728 n'indique aucun jeu de scène pour ce moment, mais on peut penser qu'il a pu être représenté en suivant les mouvements indiqués par Cervantès et montrés par les graveurs – à la différence près de l'absence de Cardenio qui, chez Theobald, n'a pas encore quitté son déguisement et révélé son identité.

Une source plus directe d'inspiration pour Theobald pouvait être les gravures présentes dans les éditions anglaises du *Quichotte*. La première à être illustrée est la traduction de John Phillips, un neveu de Milton et second traducteur de l'histoire en anglais après Thomas Shelton. L'édition, présentée comme *The History of the most Renowned Don Quixote of Mancha and his Trusty Squire Sancho Pancho, Now made English according to the Humour of our Modern Language*, mesure l'écart existant entre l'anglais du début du XVII^e siècle, celui de Shelton ou Shakespeare, et l'anglais de la fin du siècle. Elle est illustrée par seize estampes disposées deux par deux sur chaque planche. Aucun épisode de la « nouvelle » de Cardenio n'y est représenté, pas plus que dans la traduction publiée par Pierre Motteux en 1700, présentée comme « *Adorn'd with Sculptures* », ou sa révision en 1719 par Ozell annoncée sur la page de titre comme « *Carefully Revised, and Compared with the Best Editions of the Original Printed in Madrid* » puisque toutes deux reproduisent les gravures de l'édition de 1687.

En revanche, l'autre traduction de l'année 1700, due au Captain Johns Stevens, annoncée sur la page de titre comme *The History of the most Ingenious Knight Don Quixote de la Mancha [...] Formerly made English by Thomas Shelton : now Revis'd, Corrected, and partly new Translated from the Original* est illustrée par trente-trois gravures sur cuivre « *curiously Engraved from the Brussels Edition* ». On y retrouve les images classiques de la fureur de Cardenio contre don Quichotte (chapitre XXIV) et la supplique de Dorotea agenouillée devant Fernando (chapitre XXXVI). D'édition en édition, le programme hollandais est ainsi perpétué, figeant les premiers choix iconographiques.

La seule nouveauté iconographique disponible pour Theobald se rencontrait, non pas dans une nouvelle traduction, mais dans la réédition de la traduction de Shelton publiée en 1725 « *with a curious Set of Cuts from the French of Coypel* ». La référence ici est à une série de vingt-quatre cartons peints par Charles Antoine Coypel à partir de 1715 pour la manufacture royale de tapisseries des Gobelins. Il ne s'agit donc pas d'illustrations gravées pour une édition de *Don Quichotte*, mais de modèles pour une série de tapisseries, devenus une suite d'estampes, imprimées en 1723-24 par l'atelier de Louis de Surugue. L'édition anglaise de 1725 comprend quinze estampes gravées par Gérard Vandergucht qui respecte l'esthétique aristocratique et théâtrale inaugurée par Coypel. Une seule gravure concerne la « nouvelle » de Cardenio : « La Supposée Princesse de Micomicon demande à Don Quichotte de la rétablir dans son Royaume ». La scène n'est plus celle du chapitre XXX, lorsque Don Quichotte s'en prend à Sancho qui craint que, faute de mariage, aucun titre ou île ne lui sera donné, mais celle de la rencontre au chapitre précédent entre Dorotea, qui joue le rôle d'une princesse dépossédée de son royaume, et don Quichotte auquel elle demande le secours de son bras (chapitre XXIX). Le peintre et le graveur ont suivi de près le texte cervantin, dans une gravure très théâtralisée où, au premier plan, rit dans sa barbe postiche le barbier, qui joue le rôle de l'écuyer de Micomicon et qui est l'auteur avec le curé du subterfuge qui doit permettre de ramener don Quichotte dans son village,

heureusement situé sur le chemin qui mène au royaume de Micomicon. Tout comme les cartons de Coypel, l'illustration de Vanderghucht circulera également sous forme d'estampe séparée du texte.

Il en va ainsi pour une estampe de William Hogarth qui est la première à montrer, non pas l'affrontement entre Cardenio furieux et don Quichotte renversé qui clôt le chapitre XXIV, mais leur rencontre à la fin du chapitre XXIII. S'écartant de la description de Cervantès qui dépeint Cardenio doté d'une « barbe noire et épaisse, des cheveux touffus et ramassés en tas », mais respectant les indications quant à aux pieds nus du jeune homme et à ses chausses déchirées, Hogarth rend visibles ce qui lie les deux habitants de la Sierra Morena et qui fait que l'hidalgo embrasse Cardenio dès leur première rencontre comme s'il l'avait connu de longue date. Cardenio est, en effet, comme un double de don Quichotte, et tous deux oscillent entre entendement et déraison, entre urbanité et violence. Tous les deux prennent la réalité pour leurs rêves, ou leurs cauchemars, puisque les folies de Cardenio le font assaillir les chevaliers identifiés au perfide Fernando. Tous deux ne sont plus ce qu'ils devraient être, et don Quichotte pourrait appliquer à lui-même les mots qu'il adresse à Cardenio lors de leur rencontre, le décrivant comme « aussi étranger à vous-même que le montrent votre habit et votre personne ». Cardenio et don Quichotte ont nourri leur déraison des mêmes fables : celles des romans de chevalerie. Les deux chevaliers sont ainsi frères de lecture et de déraison. Don Quichotte le reconnaît d'emblée, tout comme Hogarth et, avant lui, Guillén de Castro. En excluant don Quichotte de *Double Falshood*, Theobald, et peut-être avant lui Fletcher et Shakespeare dans *The History of Cardenio*, se sont privés d'une puissante ressource dramatique.

À parcourir cette iconographie du *Quichotte* un trait est frappant : jamais avant le milieu du XVIII^e siècle ne fut mise en estampe la scène, pourtant si fortement dramatique et théâtrale, du mariage de Luscinda et Fernando dont Cardenio est, pour son malheur, un témoin dissimulé derrière une tapisserie. La scène embarrassait-elle plus encore les artistes que les dramaturges qui l'ont tout de même portée sur la scène en en affaiblissant de diverses manières sa dimension sacramentelle : par l'absence du prêtre comme chez Guillén de Castro, la présence d'un « sacrificateur » à l'antique chez Pichou ou l'interruption de la cérémonie par Cardenio dans *Double Falshood* ? C'est là une première raison possible d'une telle absence.

La seconde tient au fait qu'aucune des séries iconographiques n'a donné une forte attention à la « nouvelle » de Cardenio. Sauf dans la scène des repentirs et des réconciliations, dans aucune des estampes liées aux aventures des jeunes amoureux don Quichotte n'est absent. Il semble donc que si, pour les dramaturges des XVII^e et XVIII^e siècles, l'histoire écrite par Cervantès était avant tout un répertoire de « nouvelles » qui pouvaient se transformer en intrigues de théâtre, avec ou sans la présence du chevalier errant, il n'en allait pas de même pour les programmes iconographiques dominés par les aventures de l'hidalgo et le traitement comique ou la leçon morale que leur mise en images pouvait inspirer. La « Nouvelle du

curieux impertinent », si souvent adaptée pour le théâtre (par exemple comme intrigue secondaire par Aphra Behn dans *The Amorous Prince or, The Curious Husband* en 1671, ou de manière plus directe par John Crowne dans *The Married Beau, or The Curious Impertinent* en 1694) a connu un sort plus médiocre encore que celle de *Cardenio*. Avant l'édition de Tonson de 1738, aucune image ne lui est consacrée dans les illustrations de l'histoire.

Les traductions de Don Quichotte, les illustrations qui les accompagnent ou les estampes qui en donnent à voir des épisodes ne sont pas les seules présences de l'histoire écrite par Cervantès dans l'Angleterre de la Restauration et du premier XVIII^e siècle. Les spectateurs ou les lecteurs de *Double Falshood* qui reconnaissaient sous leurs nouveaux noms des personnages de *Don Quichotte* avaient déjà une possible familiarité avec l'œuvre qui avait inspiré l'intrigue de la pièce de Theobald. Certains avaient pu rendre plaisir à la lecture de l'une des éditions abrégées de l'histoire.

Leurs éditeurs étaient les héritiers de ceux qui, dans la décennie 1620, profitant des atouts que leur avait donnés le commerce du genre le plus populaire dans l'Angleterre des XVI^e et XVII^e siècles, celui des ballades imprimées ou *broadside ballads*, avaient inventé un nouveau marché : celui des *chapbooks* ou livres de colportage. Leurs catalogues distinguaient trois catégories d'imprimés : les *small books* qui comportaient vingt-quatre pages en format in-octavo ou in-duodecimo, les *double books*, composés de vingt-quatre pages en format in-quarto, et les *Histories* qui avaient entre trente-deux et soixante-douze pages et parfois beaucoup plus. La formule des *penny books* avait repris, adapté et souvent abrégé des textes anciens, religieux ou séculiers, qui appartenaient à des genres très divers et fort parents de ceux que, à la même époque, les libraires et imprimeurs de Troyes choisirent pour les livres bleus. Distribués par les colporteurs auprès de lecteurs de tous les états sociaux, y compris les plus humbles, les *chapbooks* connaissaient de nombreuses éditions et de très gros tirages. C'est ainsi que Margaret Spufford estime que dans les années 1660, les éditeurs anglais spécialisés dans ce marché publiaient un *chapbook* pour douze familles.

Les romans de chevalerie étaient entrés nombreux dans ce répertoire, qu'ils soient anciens tels que *Guy of Warwick* ou *Bevis of Hampton*, ou plus récents : ainsi les traductions de *Amadis of Gaule*, *Palmerin of England* ou *Don Bellianis of Greece* et les textes anglais qui les imitent : les *Seven Champions of Christendom*, *Parismus*, *Prince of Bohemia*, ou *The Famous History of Montelyon*. Il n'est pas donc surprenant de les voir accompagnés par leur lecteur le plus attentif : Don Quixote de la Mancha. Son histoire fournit la matière fort abrégée d'un *small book* de vingt-quatre pages en format in-douze publié par George Conyers en 1686, l'un des éditeurs les plus actifs dans le marché des *chapbooks*, même s'il fut aussi, en 1700, l'un des libraires éditeurs de la traduction de *Don Quichotte* par le Capitaine Stevens. Le long titre du petit livre commence par *The Famous History of Don Quixote de la Mancha*, rappelant ainsi, à la fois, la catégorie de genre voulue par

Cervantès (son livre est une « *historia* ») et la renommée du texte déjà « *famous* ». C'est un même format, celui d'un *small book* in-duodecimo composé de vingt-quatre pages qui accueille vers 1690 une autre édition très abrégée de l'histoire de Cervantès. L'éditeur en est H. Green. Le titre est une variation sur celui du livre publié par George Conyers : *The History of the Ever-Renowned Knight Don Quixote de la Mancha*. *Don Quichotte* est toujours une « histoire » et le chevalier illustre à jamais. Pour attirer l'acheteur, la page de titre indique que l'histoire est « *very Comical and Diverting* ». Un bois gravé est inséré entre les textes du titre et l'adresse du libraire. Il représente l'épisode du moulin à vent qui emporte don Quichotte dans les airs et qui, très tôt, dès avant la traduction de Shelton, dans les années 1607 ou 1608, était devenu emblématique de l'histoire et avait été transformé en référence proverbiale.

Tout comme la majorité des illustrations des éditions du *Don Quichotte* en sa version cervantine, les abrégements des *chapbooks* ignorent les « nouvelles » insérées dans l'histoire. Il n'en va pas de même dans des éditions abrégées mais plus longues publiées par des éditeurs, qui ne sont pas ceux des *chapbooks*, à la fin du xvii^e siècle. En 1689, le libraire Benjamin Crayle publie un volume in-douze mais fort de deux cents pages intitulé *The Delightful History of Don Quixot*. La nouveauté de l'édition tient à ce qu'elle abrège le long ou trop long récit de Cervantès mais sans en faire disparaître la « nouvelle » de Cardenio. C'est ce même parti que reprend le *Don Quixote* publié en 1699 pour le libraire Boddington. La préface désigne le texte comme donnant la « *Quinteressence* » de l'œuvre. Comme à l'habitude le titre long reprend l'opposition entre les « *Wonderful Adventures and Atchievements* » du « *Ever-famous Knight* » et les « *Chomical Humours* » de son « *remarkable Squire* ». La « *Much-esteemed History* » est illustrée par des gravures sur cuivre représentant onze des plus remarquables passages et, en face du titre, la première d'entre elles donne à voir l'épisode à jamais fameux des moulins à vent, traité à la manière d'une roue de la Fortune jetant bas le chevalier.

À la fin du xvii^e siècle, pour le public anglais amateur de « *novels* » ou de « *tragical histories* », *Don Quichotte* pouvait paraître bien long, avec ses multiples événements enchaînés les uns après les autres et ses longs discours dont la signification était, parfois, devenue obscure. De là, l'imposition à l'histoire de Cervantès d'une modalité de publication qui ne lui est aucunement propre, à savoir la contraction souvent drastique des épisodes du récit et la transformation des dialogues entre les personnages en résumés énoncés par le narrateur. Une telle réécriture, qui illustre la volonté réduire ou fragmenter les œuvres de manière à les faire circuler sous forme de citations, d'extraits ou d'abrégés, peut être considérée comme une matrice que le xviii^e siècle utilisera largement pour d'autres « romans », très longs eux aussi – par exemple ceux de Richardson, qui seront l'objet d'abrégés, qui substituent à la forme épistolaire une narration continue et impersonnelle, et d'anthologies, qui présentent des citations extraites des œuvres et rangés ou « digérées » dans un ordre alphabétique, tout comme l'étaient les recueils de lieux communs.

Don Quichotte est donc présent de multiples manières dans l'Angleterre de la Restauration des Stuarts et dans celle des commencements du XVIII^e siècle. Et Cardenio parfois l'accompagne, dans les illustrations et les éditions abrégées. Lewis Theobald n'est d'ailleurs pas le premier à faire monter le jeune noble sur les planches, même si, dans son cas, c'est pour y faire revenir Shakespeare. En 1694, la pièce de Thomas d'Urfey, *The Comical History of Don Quixote*, représentée à Dorset Garden au *Queen's Theatre*, entrelace avec originalité les aventures comiques du chevalier errant et celles des deux couples d'amoureux trahis mais finalement heureux. D'Urfey se permet les plus grandes libertés avec le texte de Cervantès : il donne une importance comique à certains personnages qui ne l'ont pas dans l'histoire, ainsi Mary the Buxom, Marie la Plantureuse, la fille de Sancho Pança ; il dote Sancho de nouveaux proverbes et il redistribue de manière inattendue les différents épisodes de *Don Quichotte*. C'est ainsi que Dorothea est la première protagoniste de la « nouvelle » à être introduite dans l'intrigue. À la première scène du second acte, Perez, le curé, dont chez d'Urfey elle est la nièce, a reçu une lettre d'un de ses amis qui a reconnu la jeune fille sous ses habits de berger alors qu'elle lavait ses pieds dans un ruisseau – ce qui est déplacer la scène où Dorotea est observée par le curé, le barbier et Cardenio. Le curé pense qu'il la rencontrera le lendemain lors des funérailles de Chrysostome, mort pour l'amour de Marcella. En rendant contemporains des épisodes sans rapport dans *Don Quichotte* puisque l'histoire des amours tragiques du berger Chrysostomo et de Marcela est racontée par Cervantès aux chapitres XII et XIII et que la « nouvelle » de Cardenio ne commence qu'au chapitre XXIII, d'Urfey construit une intrigue originale qui ne pouvait que surprendre, et ravir, les spectateurs qui retrouvait dans une forme inattendue l'histoire qu'ils avaient lue.

Dans *Double Falshood*, Theobald n'a pas imité de telles audaces. La construction de sa pièce et plus proche (don Quichotte en moins) des adaptations de Guillén de Castro, Pichou ou Guérin de Bouscal, que de l'imagination de d'Urfey, qui traite l'histoire de Cervantès avec une liberté qui lui fait bousculer le récit, mêler les épisodes et ajouter beaucoup de son crû. Fau-il voir là l'indice de la dépendance qu'entretient la pièce de Theobald avec une pièce plus ancienne, celle de 1613, qui lui impose ses contraintes et qui, d'une certaine manière, fait de Shakespeare (avec ou sans Fletcher) l'auteur de *Double Falshood* ainsi que l'affirme le privilège octroyé par George III ? Doit-on aussi mesurer par là présence accrue de *Don Quichotte* dans la mémoire des lecteurs devenus spectateurs, qui sauront reconnaître l'ingéniosité de l'adaptation ? Les deux constats peuvent être soutenus. Il est probable que Theobald connaissait la trilogie de d'Urfey et c'est peut-être pour cela qu'il a décidé d'attribuer de nouveaux noms aux héros de la « nouvelle » de Cardenio, abandonnant ceux que leur avait donnés Cervantès (et que D'Urfey avait conservés) afin de marquer, à la fois, l'originalité et l'ancienneté de la pièce jouée au Theatre-Royal en décembre 1727.

Dès avant son engouement pré-romantique pour *Don Quichotte*, l'Angleterre des années 1660-1730 est profondément « *quixotic* » – un mot qui apparaît en 1718. Les traductions, anciennes ou nouvelles, les illustrations et les estampes, les

abrégements et les réécritures, les adaptations théâtrales assurent une grande familiarité des lecteurs et spectateurs anglais avec l'histoire parue en castillan à Madrid en 1605. Le chevalier errant et son écuyer hantent non seulement les terres de la Manche mais aussi les imaginations anglaises. Souvent, ils sont accompagnés, comme dans l'histoire devenue roman, par les personnages des « nouvelles » que Cervantès a introduites dans sa grande œuvre. Dans le cas de celle qui raconte, au fil de la narration, les amours de Cardenio et Luscinda, Dorotea et Fernando, il était deux partis possibles : maintenir ses liens avec les hauts-faits de l'hidalgo ou bien la traiter comme une intrigue séparée, tout comme on le pouvait faire de la mésaventure tragique du mari trop curieux et impertinent. C'est ce qui fit Theobald avec *Double Falshood*. Mais quel fut le choix de Fletcher et Shakespeare ? Le mystère demeure, obsédant, irrésolu. Et, dans le même, temps, il est une source inépuisable pour de nouveaux Cardenio – et pour cette recherche.

B. Séminaire

Les thèmes du séminaire ont été étroitement liés à la recherche consacrée au *Cardenio* perdu de Shakespeare (et Fletcher) et, plus largement, aux adaptations théâtrales de *Don Quichotte* dans l'Europe des XVII^e et XVIII^e siècles. Ont d'abord été étudiées les deux autres pièces issues de la collaboration entre Shakespeare et Fletcher durant les années 1612-13. D'abord, *Henry VIII* ou *All Is True* (pour revenir à son premier titre) qui clôt le cycle des « Histoires », tant dans l'écriture shakespearienne que dans le Folio de 1623. La pièce a été lue dans ses écarts à la chronologie des événements (anticipés, condensés ou retardés par les dramaturges) et dans son euphémisation du schisme religieux au profit de l'histoire de l'ascension et de la chute de trois destins, victimes de la roue de la Fortune : ceux de Buckingham, Catherine d'Aragon et du chancelier Wolsey. Ensuite, *Les deux nobles cousins*, publiée en 1634, interprétée à partir de ses parentés thématiques avec la « nouvelle » de Cardenio telle qu'elle est contée par Cervantès et portée sur la scène par Theobald. L'analyse de ces deux pièces a mis l'accent sur un mode ordinaire, voire dominant, de l'écriture dramatique dans l'Angleterre des XVI^e et XVII^e siècles, la collaboration entre plusieurs dramaturges, et elle s'est attachée aux critères (linguistiques, stylistiques, poétiques, thématiques) qui font identifier différentes mains dans un même texte, redécouvrant (peut-être anachroniquement) la singularité individuelle dans des œuvres indivises pour leurs auteurs, leurs acteurs et leurs spectateurs – ce qui renvoie aux deux sens anciens du mot « *individuall* » : individuel comme séparé, individuel comme inséparable.

Une seconde série de séminaires a été vouée à la poursuite de l'étude des réceptions et appropriations du *Don Quichotte* hors d'Angleterre. Gabriele Quaranta, boursier du Banco di San Paolo accueilli au Collège de France, a présenté sa recherche sur le premier ensemble de tableaux qui met en peinture les aventures du chevalier errant de son écuyer et, secondairement, de Cardenio : le cycle peint pour le château de Cheverny appartenant à la famille Hurault. Grâce à un minutieux travail d'archive, Gabriele Quaranta a pu resituer les tableaux dans l'architecture

ancienne du château (aujourd'hui transformée), il les a replacés au sein d'un ambitieux et complexe programme iconographique littéraire qui s'est emparé aussi de l'*Astrée*, des *Ethiopiennes* de Héliodore, du poème de Venus et Adonis dans une version de Puget de la Serre et du mythe de Persée et Andromède, et il leur a restitué leur correcte datation : seulement treize des tableaux subsistant datent du XVII^e siècle et ont été peints par Jean Mosnier ou son atelier dans les années 1630-40, les vingt-trois autres ayant été peints au XIX^e siècle pour compléter la série.

Roger Chartier s'est attaché quant à lui à la première adaptation théâtrale en portugais de l'histoire de Cervantès, *A vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*, jouée en 1733, publiée en 1744 (récemment représentée à la Comédie française et republiée dans une édition moderne à São Paulo). Cette pièce d'Antônio José da Silva, dit « *O Judeu* », porte sur la scène – en l'occurrence celle du théâtre de marionnettes du Bairro Alto de Lisbonne – des épisodes de la seconde partie de *Don Quichotte*, parue en 1615, avec une interpolation du poème de Cervantès, *El viaje del Parnasso*, publié en 1614. L'analyse a porté sur le choix des épisodes retenus, sur la signification de l'emprunt fait au *Viaje del Parnasso*, et sur les écarts entre la pièce et l'« histoire », en particulier l'ironie critique et « brechtienne » du Sancho d'Antônio José da Silva. Ont été aussi discutés les liens possibles entre certains vers de la pièce et la destinée tragique de son auteur, « *converso* » né à Rio de Janeiro, deux fois jugé par l'Inquisition de Lisbonne et finalement brûlé en 1737. Les deux livres de Nathan Wachtel, *La foi du souvenir* et *La logique des bûchers* ont permis de situer l'œuvre Antônio José da Silva dans le double contexte, familial et religieux, de sa biographie.

Deux autres séminaires ont eu une dimension plus directement méthodologique. Le premier a proposé un inventaire des nouvelles perspectives dans le domaine de l'histoire du livre. Le second, tenu en collaboration avec Dominique Pestre (EHESS) et Mario Biagioli (Harvard University), a été consacré à comparer la propriété intellectuelle sur les inventions techniques, les découvertes scientifiques et les compositions littéraires et à situer les différents moments qui ont cristallisé la catégorie même de propriété littéraire, entre la définition de la responsabilité pénale de l'auteur construite par les censures d'Église et d'État et l'association, fondatrice au XVIII^e siècle du « *copyright* » contemporain, des trois concepts de singularité, originalité et propriété.

C. Publications

1. Ouvrages personnels

– *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude*, Nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Albin Michel, Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité, 2009.

– *A história ou a leitura do tempo*, tr. Cristina Antunes, Belo Horizonte, Autêntica, 2009.

– *Crossing Boorders : Cardenio without Shakespeare*, Manchester, Institute for Transnational Studies in Languages, Linguistics and Cultures, Transnational Lecture Series, VIII, 2009.

– *The Author's Hand : Literary Archives, Criticism and Edition*, Manchester, Institute for Transnational Studies in Languages, Linguistics and Cultures, Transnational Lecture Series, IX, 2009.

2. Direction et contributions à des ouvrages collectifs

– *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Guglielmo Cavallo et Roger Chartier (éds.), Moscou, Fair, 2008 (en russe).

– « Postface. L'histoire culturelle entre traditions et globalisation », *L'histoire culturelle : un « tournant » dans l'historiographie ?*, sous la direction de Philippe Poirrier, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2008, pp. 189-196.

– « Aprender a leer, leer para aprender », *La lectura en España. Informe 2008*, José Antonio Millán (éd.), Madrid, Fundación Sánchez Ruipérez et Federación de Gremios de Editores de España, 2008, pp. 23-39.

– « L'histoire, ou la lecture du temps », *Dall'Origine dei Lumi alla Rivoluzione. Scritti in onore di Luciano Guerci e Giuseppe Ricuperati*, Donatella Balani, Dino Carpanetto, Marina Roggero (éds.), Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008, pp. 145-163.

3. Articles

– « Does the New Cultural History Exist ? », *Taiwan Journal of East Asian Studies*, Vol. 5, No. 1, June 2008, pp. 199-214 (en chinois).

– « Henri-Jean Martin, ou l'invention d'une discipline », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, tome 165, juillet-décembre 2007, Paris et Genève, Librairie Droz, 2008, pp. 315-328.

– « Histoires sans frontières. Braudel et Cervantès », *Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, octobre 2008, n° 42, « Circulations et frontières. Autour du 101^e anniversaire de Fernand Braudel », pp. 193-206.

– « Qu'est-ce qu'un livre ? », *Cahiers de la librairie*, Qu'est-ce qu'un livre aujourd'hui. Pages, marges, écrans, 7, janvier 2009, pp. 11-19.

– « La biblioteca de arena », *La Aventura de la Historia*, n° 127, 2009, pp. 76-79.

D. Conférences et communications

1. Conférences prononcées à l'étranger

Les titres des conférences sont donnés dans la langue dans laquelle elles ont été prononcées (anglais, espagnol, français ou portugais)

– « Cardenio Lost », 4 septembre 2008, University McGill, Seagram Lecture, Montréal.

– « História da cultura, história dos textos, história das leituras », 11 septembre 2008, Université d'État de Rio de Janeiro.

– Quatre conférences sur le thème « Movilidad de los textos y prácticas de lectura (siglos XVI-XVIII) », 22-23 septembre 2008, Université de Córdoba (Argentine).

– « ¿La muerte del libro? », 23 septembre 2008, Université de Córdoba (Argentine).

– « ¿Cómo leer un texto que no existe ? », 6 octobre 2008, Université Diego Portales, Santiago du Chili.

– « ¿Qué es la historia cultural ? Perspectivas comparadas », 8 octobre 2008, Université Catholique, Santiago du Chili.

– « ¿La muerte del libro ? », 10 octobre 2008, Université du Chili, Santiago du Chili.

- « Pratiques de l'histoire culturelle. Esquisse comparatiste », 23 octobre 2008, Université de Lausanne.
- « Aprender a leer, leer para aprender », 3 novembre 2008, Feria do livro, Porto Alegre.
- « Como ler um texto que não existe ? », 10 novembre 2008, Forum da Literatura, Ouro Preto.
- « Leer *Hamlet* », 1^{er} décembre 2008, Feria internacional del libro, Guadalajara (Mexique).
- « Las bibliotecas entre herencias y desafíos », 3 décembre 2008, Feria internacional del libro, Guadalajara (Mexique).
- « Pauses and Pitches: The Punctuation of Early Modern Texts », 26 janvier 2009, University of Pennsylvania, Material Text Seminar, Philadelphie.
- « Chapbooks and Popular Readers. “*Bibliothèque bleue*” and “*literatura de cordel*” », 12 février 2009, University of North Carolina, Chapel Hill.
- « French Cultural History. From Mentalities to Representations », 13 février 2009, University of North Carolina, French History Group, Chapel Hill.
- « Censorship in Eighteenth-Century France. The Case of the *Encyclopédie* », 19 février 2009, University of Pennsylvania, Van Pelt Library, Philadelphie.
- « Cómo leer un texto desaparecido. Cardenio entre Cervantes, Shakespeare y Fletcher, y Theobald », 9 avril 2009, New York University, Department of Spanish and Portuguese Literature.
- « Commas and Periods : Punctuation and Meaning in Early Modern Texts », 22 avril 2009, Princeton University, Department of French and Italian.
- Trois conférences sur le thème « The Mobility of the Texts : Rewriting, Punctuation, and Authorship », 4-7 mai 2009, Clark Lectures, Cambridge University, Trinity College.
- Deux conférences sur le thème « Historia cultural, historia del libro, crítica textual », 11 et 13 mai 2009, Université Complutense Madrid, Departamento de Historia Moderna.
- « Aprender para leer, leer para aprender », 12 mai 2009, Université Complutense, Madrid, Departamento de Historia Contemporánea.
- « Lecturas y aprendizajes », 18 mai 2009, Université Pontificale Catholique, Rio de Janeiro.
- « Conceitos e práticas da história cultural », 19 mai 2009, Université Fédérale Fluminense, Niterói.
- « Cardenio without Shakespeare », 4 juin 2009, Université de Manchester.
- « The Author's Hand. Literary Archives, Genetic Criticism, and Author-Function », 5 juin 2009, Université de Manchester.
- « As Representações do Passado. História, Memória, Literatura », 18 juin 2009, Université de São Paulo, Instituto dos Estudos Avanzados, Chaire Lévi-Strauss.
- « El pasado en el presente. Memorias, ficción, historiografía », 2 juillet 2009, Université de Saragosse.
- Quatre conférences sur le thème « História e literatura » (1. « História como literatura, literatura como história », 2. « Movilidade e materialidade dos textos », 3. « Os tempos do *Don Quixote* », 4. « Don Quixote em português : *Vida do Grande Don Quixote* de Antônio José da Silva »), 7-10 juillet 2009, Université d'État de Rio de Janeiro et Université Fédérale Fluminense, Niterói.

2. *Communications présentées à des congrès et colloques internationaux*

- « Capter la parole vive. La ponctuation à l'époque moderne (xvi^e-xviii^e siècles) », colloque « Parole et musique », 16-17 octobre 2008, Collège de France, Paris.
- « Les pouvoirs de l'imprimé, xvi^e-xviii^e siècle », colloque « Les imaginaires du livre », 25 novembre 2008, Bibliothèque nationale de France, Paris.
- « Perspectives nouvelles en histoire du livre », colloque « Hommage à Henri-Jean Martin », 12-13 décembre 2008, ENSSIB et Bibliothèque municipale de Lyon.
- « The Author's Hand. Literary Archives, Intellectual Property, and Editing », colloque « Afterlives. Literary Archives in the 21st Century », 19-21 mars 2009, University of Pennsylvania, Philadelphie.
- « New Perspectives in Early Modern French Historiography », congrès de la Society for French Historical Studies, 27-29 mars 2009, University of Saint Louis.
- « Cinq nouvelles perspectives en histoire du livre », colloque franco-brésilien « História del livro, história da edição », 14-15 mai 2009, Université Fédérale Fluminense, Niterói.
- « L'histoire représentation du passé et mesure du temps », colloque « A França volta no Petit Trianon », 20-23 juillet 2009, Académie brésilienne des Lettres, Rio de Janeiro.

3. *Cours à l'étranger*

- Cours à l'Université du Chili, Santiago du Chili, six classes, 2-10 octobre 2008 : « Cultura escrita y literatura (siglos XVI-XVIII) ».
- Deux cours à l'Université de Pennsylvanie, Philadelphie :
 1. « Representing the Past : Memory, Fiction, and History », 12 classes entre mi-janvier et avril 2009 (pour les « graduate students »).
 2. « Cultures of the Book : Practices, Materialities, Places », 12 classes entre mi-janvier et avril 2009 (pour les « undergraduate students »).

4. *Distinctions internationales*

- Doctorat honoris causa de l'Université de Córdoba (Argentine), 26 septembre 2008.
- Doctorat honoris causa de l'Université du Chili, Santiago du Chili, 10 octobre 2008.