

## La pièce manquante

### De Cervantès à Shakespeare, un historien enquête

Patrick BOUCHERON

**Rejouée depuis quelques années, la pièce de *Cardenio* est pourtant un fantôme littéraire. Roger Chartier mène l'enquête pour élucider le mystère de ce titre sans texte, de Cervantès à Shakespeare, d'un genre à l'autre. C'est l'occasion pour l'historien de dater l'apparition de la fonction foucauldienne d'auteur.**

**Recensé :** Roger Chartier, *Cardenio entre Cervantès et Shakespeare. Histoire d'une pièce perdue*, Paris, Gallimard (« NRF essais »), 2011. 375 p., 15, 90 €.

Depuis plusieurs années déjà, Roger Chartier s'est fait l'historien d'une double hantise : celle qui redoute l'effacement des mémoires que précipiterait la disparition des livres, et celle qui craint, à l'inverse, leur inquiétante prolifération, menaçant de nous étouffer sous la masse envahissante d'écrits inutiles. De cette angoisse paradoxale, l'un de ses précédents livres, *Inscrire et effacer*, proposait déjà l'histoire, bien plus longue que le croient les théoriciens pressés de la révolution numérique. Et c'est à cette occasion que l'historien rencontra pour la première fois *Cardenio*<sup>1</sup>. Enfin, *Cardenio*, pas encore, mais une première trace qui pouvait mener jusqu'à lui. Au chapitre 23 de la première partie de *Don Quichotte*, Sancho Panca et son maître pénètrent dans la Sierra Morena. Ils y trouvent une mallette abandonnée où, parmi quelques pièces de linge et un petit tas d'or, se trouve *un librillo de memoria*. C'est un livret de petit format dont les feuillets sont recouverts d'un enduit permettant d'y inscrire des notes avec un stylet, puis de les effacer. Plus tard, au chapitre suivant, ils rencontrent l'homme qui l'a laissé : un jeune noble andalou ayant, par fureur

---

<sup>1</sup> Roger Chartier, « Écriture et mémoire. Le "librillo" de *Cardenio* », dans *Inscrire et effacer. Culture écrite et littérature (X<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Gallimard-Le Seuil (« Hautes Études »), 2005, p. 33-52.

d'aimer, fait retraite dans ces paysages sauvages. Son nom est Cardenio, et on lui demande de raconter son histoire. Le récit est ici une « trace durable du passé, récupérable par une quête qui peut être douloureuse » alors que « la sorte de brouillon » qu'est le *librillo* métaphorise au contraire la mémoire effaçable, vulnérable et éphémère.

### **L'enquête : une disparition, deux traces**

Cela pourrait être le prologue. Mais dans le nouveau livre de Roger Chartier, on ne s'attarde guère en préalables. D'emblée ou presque, le lecteur se trouve plongé dans une enquête. Et de l'enquête, ce livre entêtant adopte l'allure et le style. Il s'agit bien de « percer le mystère » (p. 16 et encore p. 18) d'une pièce dont on n'a pas conservé le texte. « Elle fut représentée à la cour d'Angleterre dans l'hiver 1612-1613. À ce qu'il semble, son titre était *Cardenio* » (p. 16). Fin de l'introduction ; un seul nom pour indice ; la quête du texte perdu peut commencer. Sans doute est-ce la *microstoria* qui a contribué à imposer, parmi les historiens, la forme narrative de l'enquête. Or, celle-ci appelle un certain type de sujet, ou du moins une manière de le traiter : sur quoi peut-on enquêter, sinon sur un meurtre ou une disparition ? Notons au passage que dans *Le Nom de la rose*, Umberto Eco rassemblait ces deux possibilités en une seule : c'est le traité manquant de la rhétorique d'Aristote, que l'on croyait disparu, qui tuait ses lecteurs imprudents.

Deux traces jalonnent l'enquête, du moins dans son premier mouvement. Deux traces textuelles, que Roger Chartier projette successivement aux seuils des chapitres premier et quatrième de son livre. Dans le registre de comptes où l'on inscrivait les paiements faits par le Trésorier de la Chambre du roi d'Angleterre, se trouve une mention, en date du 9 juillet 1613, du salaire versé à l'un des comédiens de la troupe des *King's Men* pour une pièce « *called Cardenna* ». Voici pour la première trace. La seconde est de quarante ans postérieure : le 9 septembre 1653, c'est un libraire du nom de Humphrey Moseley qui fait enregistrer par la *Stationers' Company* rassemblant les imprimeurs londoniens les titres de quarante et une pièces de théâtre sur lesquelles il entend défendre son droit de propriété exclusive. Dans cette liste, on lit : « *The History of Cardenio, by M. Fletcher & Shakespeare* ».

Le problème est donc posé : une pièce portant le nom d'un personnage du *Don Quichotte* a été jouée devant le roi en 1613, et l'on apprend incidemment, en 1653, que cette pièce est (désormais ?) attribuée à Fletcher et Shakespeare. Pour résoudre l'énigme, on doit donc traquer la mobilité d'un texte, d'un genre à l'autre, d'une langue à l'autre et, ultimement,

d'un auteur à l'autre. Or, ces auteurs ne sont rien moins que Cervantès et Shakespeare, deux montagnes sacrées de la culture européenne – et tel est sans doute le défi bibliographique qui motive Roger Chartier, contraint de se frayer une voie entre deux amoncellements de commentaires critiques, de réflexions théoriques et d'érudition pointilleuse.

### ***Cardenio/Don Quichotte : le roman, la novella, le théâtre***

Pour que l'intrigue dont Cardenio est le héros devienne disponible à l'appropriation théâtrale, il convient d'abord qu'elle soit extraite de la matière romanesque. L'histoire de Cardenio est comme une *novella* dans le roman. Elle concerne un hidalgo à la fois délicat et furieux qui, comme don Quichotte, a trop lu *Amadis de Gaule* et les romans de chevalerie du XV<sup>e</sup> siècle : les deux chevaliers sont « frères de lecture et de déraison » (p. 41). Amour, trahison, désespoir : le récit des amours contrariées de Cardenio avec la belle Luscinda, promise à un prince volage du nom de Fernando qui a abandonné pour elle Dorotea la belle paysanne, offrait sans conteste d'efficaces ressorts dramatiques. Le récit dans le récit, tel que Cardenio le livre à don Quichotte et Sancho Pança, avance au fur et à mesure d'autres rencontres fortuites, dans la Sierra Morena, avec des protagonistes qui se souviennent et complètent ainsi la narration. Mais le dénouement heureux vient d'une intervention directe de Dorotea dans l'intrigue principale : se déguisant en princesse injustement dépouillée de son royaume par un méchant géant, elle convainc don Quichotte de quitter sa retraite de la Sierra Morena pour se relancer dans l'aventure, en quête du pays de Micomicon. Tous les personnages se retrouvent alors dans une auberge (sauf don Quichotte, occupé à décapiter le géant) où les pardons sont échangés et les unions restaurées : Luscinda retrouve son véritable époux Cardenio et Dorotea reconquiert le cœur de son prince Fernando.

Dès lors se pose la question du rôle que pouvait jouer dans la pièce don Quichotte lui-même. La réponse ne peut ici qu'être indirecte et le livre, malicieux, s'aventure ici en quelques feintes et fausses pistes. Roger Chartier se penche d'abord sur la comédie du dramaturge valencien Guillén de Castro, *Don Quijote de la Mancha*, composé entre 1605 et 1608, qui fait de Cardenio non plus un fils de noble mais de paysan. Cette dissymétrie des conditions sociales est un nouveau ressort dramatique qui met en avant le personnage de Cardenio, don Quichotte intervenant ici dans le rôle du *gracioso*, contrepoint burlesque. Le problème est alors moins résolu que relancé : « si le *Don Quijote de la Mancha* de Guillén était très largement l'histoire de Cardenio, le *Cardenio* joué par les *King's Men* était-il aussi l'histoire de don Quichotte ? » (p. 83). Pour tenter de répondre, l'historien propose une

seconde diversion : il met en avant *Les Folies de Cardenio*, tragi-comédie écrite par un dénommé Pichou qui fut jouée par les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne à Paris en 1628. Dans ce cas, c'est bien don Quichotte et Sancho, et non Cardenio, Lucinde, Fernande et Dorothée, qui polarisent l'action. Roger Chartier y voit un « infléchissement dans l'appropriation théâtrale de *Don Quichotte* » (p. 114) : avant elle, les œuvres documentées portant des scènes du livre de 1605 sur les tréteaux des théâtres français et anglais ou des *corrales* espagnols privilégient cette histoire sentimentale croisée par les protagonistes du roman, ces derniers n'apparaissant que comme « un contrepoint comique dans une intrigue qui est d'abord celle du mélancolique et furieux Cardenio » (p. 114). Par la suite, c'est bien la parodie comique du roman de chevalerie qui domine.

### **Shakespeare : deux auteurs en un**

Mais comment le roman de Cervantès était-il connu en Angleterre ? Sur ce point aussi, l'histoire est bien balisée : la traduction du *Don Quichotte* par Thomas Shelton est publiée en 1612, à un moment où s'animent, sur les scènes londoniennes, les références à l'Espagne, politiquement « une menace qu'il faut conjurer » (p. 23). Toutefois, l'œuvre de Cervantès a pu être connue avant la publication de sa traduction imprimée, soit par accès direct à l'une des nombreuses éditions en castillan parues depuis 1605, soit par la transmission manuscrite de la traduction de Shelton. Rappelons que le roman a connu cinq éditions dès l'année 1605 et que très tôt en Europe, « don Quichotte et ses compagnons sortent des pages du livre qui conte leurs aventures » (p. 61) : dans les mascarades populaires et les divertissements de cour, ainsi dès le 10 juin 1605 lors d'une fête qui célèbre à Valladolid la naissance d'un héritier du trône, le prince Felipe, et deux ans plus tard lors des joutes qui célèbrent la nomination comme nouveau vice-roi de don Juan de Mendoza y Luna à Pausa, capitale de la province de Parinacochas au Pérou. C'est en effet par caisses entières que les libraires castillans envoyaient le livre à leurs correspondants américains, et ce dès 1605. Sur ce point, le livre de Roger Chartier peut aussi se lire comme une traversée, parfois allusive mais toujours suggestive, de l'immense bibliographie consacrée à la diffusion extraordinairement rapide et étendue du roman de Cervantès.

On pourrait en dire de même de la bibliothèque shakespearienne dès lors qu'il s'agit de poser l'épineux problème de l'attribution. C'est en termes généraux que Roger Chartier pose le problème, rappelant qu'au XVII<sup>e</sup> siècle, l'écriture en collaboration des pièces de théâtre est sans doute la norme : dans son journal, l'entrepreneur de théâtre Philip Henslowe mentionne

282 pièces entre 1590 et 1609, les deux tiers ayant deux auteurs et plus. Or, durant la même période, les registres de la *Stationer' Company* ne relèvent que 15 à 18 % d'œuvres écrites en collaboration : c'est donc bien la logique éditoriale qui explique cette différence, les éditions imprimées assignant sur la page de titre une pièce à un nom d'auteur. On connaît au moins deux pièces (*Henry VIII* et *Les deux nobles cousins*) écrites par Fletcher et Shakespeare. Mais la monumentalisation de l'œuvre par le « Folio de 1623 », première compilation des pièces attribuées à Shakespeare, « efface la pratique collective du théâtre au profit de la construction de l'auteur singulier » (p. 120). Si les auteurs du « Folio de 1623 » ont eu accès au manuscrit de *Cardenio*, ils l'ont exclu de leur catalogue, sans doute parce que la pièce n'entraîne pas « dans les logiques qui ont construit, avec des dimensions variables, les œuvres, ou l'œuvre de William Shakespeare ». Fin du parcours, « laissant entier le mystère de ce titre sans texte » (p. 155).

### **Un coup de théâtre**

Nous sommes alors au début du cinquième chapitre, et Roger Chartier a ménagé son coup de théâtre. « L'histoire aurait pu en rester là – et ce livre se terminer ici – si en 1727 Lewis Theobald, l'un des trois premiers éditeurs des œuvres de Shakespeare au XVIII<sup>e</sup> siècle, après Nicholas Rowe et Alexander Pope, n'avait pas fait représenter sur la scène londonienne du Theatre-Royal à Drury Lane une pièce intitulée *Double Falshood, or the Distrest Lovers* » (p. 156). La pièce se présente comme « Written Originally by W. Shakespeare ; And now Revised and Adapted to the Stage By Mr. Theobald, the Author of *Shakespeare Restor'd* ». Les noms ont changé et il n'est plus fait aucune allusion à don Quichotte et Sancho Pança. Dispose-t-on ici de « la seule trace textuelle survivant du *Cardenio* joué à la cour » (p. 157) ? Dans sa préface, Theobald affirme posséder plusieurs manuscrits d'une pièce perdue de Shakespeare, revendique sa démarche érudite et prétend établir scrupuleusement le texte : il défend donc l'authenticité de la « pièce orpheline » de Shakespeare, qu'il désigne comme « ce vestige de sa plume » ou *dear Relick* (« une chère relique »). Theobald fait de Shakespeare l'incarnation du goût anglais, ce *British Mind* qui se caractérise, selon l'expression de Roger Chartier, par « une sauvagerie magnifiquement ordonnée » (p. 239). Comme éditeur, il cherche à « restaurer » les textes corrompus, mais comme dramaturge, il s'accorde une totale liberté de réécriture. Roger Chartier démontre que cette apparente contradiction exprime une tension générale : Shakespeare est devenu un classique que l'on doit lire « dans un texte aussi authentique que celui des Anciens », mais il doit être aussi ajusté « au goût du temps, à la nouvelle pratique du théâtre, aux réalités politiques » (p. 173).

Le privilège royal est accordé en 1727, ce qui semble accréditer l'authenticité shakespearienne. Mais la préface de Theobald, pleine de dénégations, témoigne aussi de l'incrédulité qu'elle prétend combattre. Pourquoi cette pièce a-t-elle été perdue ? Pourquoi n'a-t-elle jamais été jouée ? N'est-elle pas plus proche de la manière et du style de Fletcher ? Ces doutes devaient être sérieux puisque la *Double Falshood* ne figure pas dans l'édition des *Works* de Shakespeare par Jacob Tonson en 1733. Ce que l'on a mis en scène en 1728, est donc bien un « miracle royal » : la redécouverte d'une relique shakespearienne. Certes, les spectateurs qui assistaient à la première de *Double Falshood*, le 13 décembre 1727, pouvaient avoir en tête des images préalables de l'intrigue et des personnages. C'est à reconstituer cette mémoire probable qu'est consacré un chapitre étudiant les gravures et estampes des éditions imprimées anglaises de *Don Quichotte*, mais aussi d'autres adaptations théâtrales qui rendent l'Angleterre *quixotic* (on apprend au passage que le premier emploi de ce délicieux néologisme est attesté en 1718). Bref, « les spectateurs du Theatre-Royal avaient été préparés à voir une pièce de Shakespeare que personne n'avait jamais vue » (p. 238). Reste que l'authenticité de la pièce restaurée par Theobald a suscité un scepticisme croissant au XVIII<sup>e</sup> siècle, la critique littéraire du XX<sup>e</sup> siècle héritant de cette incertitude.

### **En attendant Foucault**

En rendant compte dans ces colonnes (mais un site web a-t-il des colonnes ? Problème chartier par excellence...) de la parution de la leçon inaugurale de Roger Chartier au Collège de France, Christian Jouhaud suggérait de lui appliquer de façon réflexive, à la manière de la *Leçon sur la leçon* de Pierre Bourdieu, sa propre méthode consistant à construire le sens du texte en rapport avec l'histoire de ses supports, de ses publics, de ses déplacements entre l'oral et l'écrit<sup>2</sup>. On pourrait également s'y risquer ici, en abordant notamment le *Cardenio* à partir de « traces textuelles » laissées dans son index. Ainsi celle-ci, faussement anodine : « Foucault, Michel : 283-285, 285, 297 n. 21, 349 n. 48 ». À l'issue d'un (faux) suspens théorique, l'auteur de « Qu'est-ce qu'un auteur ? », n'apparaît donc qu'à la toute fin du livre, dans le dernier paragraphe de l'épilogue. Retarder si longtemps la désignation de son objet théorique par la référence aux auteurs qui l'ont précédemment pensé n'était certes pas dans la manière habituelle de Roger Chartier – ni d'ailleurs dans les

---

<sup>2</sup> Christian Jouhaud, « La couleur des morts », *La Vie des idées*, 9 juin 2008, [lavedesidees.fr/Devenir-de-la-couleur-des-morts.html](http://lavedesidees.fr/Devenir-de-la-couleur-des-morts.html)

pratiques d'écriture des historiens en général, qu'il a largement contribué à conformer. Sans doute est-ce là le charme si singulier de ce livre, qui confie la charge de sa démonstration au mouvement narratif de sa mise en intrigue : en ce sens, Roger Chartier a signé là un essai historique à bien des égards expérimental.

Car l'enjeu théorique est évidemment de taille : il s'agit bien, pour Roger Chartier, de montrer que la fonction auteur foucaldienne ne trouve sa « forme achevée » qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle avec le sacre de l'auteur, la fétichisation du manuscrit autographe et le droit de propriété littéraire. Cette affirmation ne manquera pas de faire débat, notamment parmi les médiévistes, qui ne s'y reconnaîtront pas nécessairement. Dans sa fameuse conférence de 1969, Michel Foucault ne datait pas véritablement l'émergence de la fonction auteur, qui constituait pour lui un paradigme davantage qu'un fait historique. Et commentant ce texte complexe, Roger Chartier lui-même a jadis souligné le fait que le régime de l'appropriation privée propre au droit d'auteur constitue une première assignation chronologique, « qui souvent a seule retenu l'attention des commentateurs », mais qu'il y en a d'autres. Certaines remontent au XIV<sup>e</sup> siècle, les analyses de la tradition manuscrite des *Trionfi* de Pétrarque où la singularisation de l'auteur l'emporte sur celle des œuvres manifestant déjà « le progrès de la fonction-auteur dans l'identité du livre »<sup>3</sup>.

L'épilogue du livre, où se dévoile sur le tard cette figure foucaldienne qui le hante, est consacré au rejeu récent des soubresauts de la mémoire de *Cardenio*, cette pièce manquante qui, depuis quinze ans, ne cesse d'être jouée. Et là encore, le choix narratif de Roger Chartier est d'autant plus remarquable qu'il est devenu presque banal, dans l'écriture de l'histoire, de saisir l'objet historique à partir de son affleurement mémoriel le plus immédiatement accessible. Or, c'est bien une « fièvre cardeniesque » qui s'est tout récemment emparé du monde anglo-saxon, provoquant l'actualisation sociale de ce qui n'était jusque-là qu'une petite énigme érudite. La dernière représentation en date, donnée par la Royal Shakespeare Company en avril-octobre 2011 pour la réouverture du Swan Theatre à Stratford-upon-Avon, entremêle le texte original de Cervantès, sa traduction par Shelton et l'adaptation de Theobald. D'autres prétendent retrouver le texte du XVII<sup>e</sup> siècle derrière sa réécriture au XVIII<sup>e</sup> siècle, ou au contraire en proposer une réinvention contemporaines. Plus douteuses

---

<sup>3</sup> Roger Chartier, « Figures de l'auteur », dans *Culture écrite et société. L'ordre des livres (XIV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 45-80 (citations p. 49 et p. 71).

sont les tentatives demi-savantes de réattribution de pièces déjà existantes. Mais le foisonnement de ces expérimentations textuelles cherchant à redonner corps à ce fantôme littéraire, « ce texte à jamais absent et pourtant si souvent arraché à l'oubli » (p. 281), démontre en elle-même l'acuité du problème posé par Roger Chartier, à savoir l'écart entre la mobilité des textes et la stabilité du nom de l'auteur.

Roger Chartier l'avait annoncé dans sa leçon inaugurale au Collège de France : il se consacrerait à une enquête à l'accent « quelque peu borgésien »<sup>4</sup>. *Cardenio* l'est assurément. Et voici pourquoi ses premières pages ne sont consacrées ni à l'exposé théorique de la fonction-auteur foucaldienne, ni au récit des réinventions contemporaines de la pièce perdue, mais bien à l'évocation des tentatives littéraires d'exprimer cette tension entre anxiété de la perte et péril de l'étouffement par la multiplication désordonnée des textes, tension qui constitue, on l'a dit en préalable, le sujet obsédant de ses recherches. Comment « faire exister des œuvres qui ne furent jamais écrites » (p. 11) ? Des réponses sont à chercher du côté de la littérature contemporaine d'inspiration borgesienne – et Roger Chartier de citer les romans de Roberto Bolaño et Ricardo Piglia. Borgès, lui « passa à l'acte » en se décidant « à écrire ces textes sans existence, attribués à des écrivains bien réels qui auraient pu les écrire ou à des auteurs aussi imaginaires que leur œuvre » (p. 13). L'historien ne saurait céder à ce passage à l'acte : il ferait un usage bien pauvre de son imagination littéraire en prétendant écrire lui-même les textes qui manquent. Ce qu'on attend de lui n'est pas de combler les vides, mais de les circonscrire au plus près. Notamment en comprenant pourquoi les textes manquants se mettent à nous manquer, et pour qui ils manquent réellement. Il fut un temps, dans le courant du XVIIIe siècle, où la disparition de *Cardenio* créa « un manque intolérable » (p. 281) et c'est à partir de ce moment-là seulement qu'on peut légitimement dire que la pièce a disparu. Telle est la force de cette « histoire d'une pièce perdue » – elle est d'abord l'histoire du sentiment de la perte.

Publié dans [laviedesidees.fr](http://laviedesidees.fr), le 19 octobre 2011

© [laviedesidees.fr](http://laviedesidees.fr)

---

<sup>4</sup> Roger Chartier, *Écouter les morts avec les yeux*, Paris, Collège de France/Fayard, 2008, p. 67.