

Ecdotica

1
(2004)

Università degli Studi di Bologna
Dipartimento di Italianistica

Centro para la Edición
de los Clásicos Españoles

 Carocci editore

Comitato direttivo

Gian Mario Anselmi, Emilio Pasquini, Francisco Rico

Comitato scientifico

Edoardo Barbieri, Pedro M. Cátedra,
Roger Chartier, Umberto Eco, Conor Fahy,
Inés Fernández-Ordóñez, Hans Walter Gabler,
Guglielmo Gorni, David C. Greetham,
Neil Harris, Lotte Hellinga,
Clemente Mazzotta, Armando Petrucci,
Bodo Plachta, Amedeo Quondam,
Ezio Raimondi, Antonio Sorella,
Pasquale Stoppelli, Alfredo Stussi,
Maria Gioia Tavoni, Paolo Trovato

Responsabile di Redazione

Loredana Chines

Redazione

Federico Della Corte, Laura Fernández,
Domenico Fiormonte, Luigi Giuliani,
Camilla Giunti, Gonzalo Pontón,
Paola Vecchi Galli, Marco Veglia

Università degli Studi di Bologna, Dipartimento di Italianistica,
Via Zamboni 32, 40126 Bologna

Centro para la Edición de los Clásicos Españoles
cece@cece.edu.es
www.cece.edu.es

Carocci editore,
Via Sardegna 50, 00187 Roma
tel. 06.42818417, fax 06.42747931

INDICE

Presentazione

di GIAN MARIO ANSELMI, EMILIO PASQUINI, FRANCISCO RICO 5

Saggi e Proposte

ROGER CHARTIER, *Editer Shakespeare (1623-2004)* 7

FRANCESCO BENOZZO, *Filologia al bivio: ecdotica celtica e romanza a confronto* 24

LUCIA CASTALDI, PAOLO CHIESA, GUGLIELMO GORNI, *Teoria e storia del lachmannismo* 55

NEIL HARRIS, *Riflettendo su letteratura e manufatti: profilo di George Thomas Tanselle* 82

CRISTINA URCHUEGUÍA, «Kritisches Edieren». *L'edizione critica in Germania oggi* 116

Foro

Forme e sostanze: «Il Cortigiano» di Amedeo Quondam 157

Interventi al Seminario di Bologna del 19 maggio 2003: PAOLO TROVATO, p. 157 • ANTONIO SORELLA, p. 164 • EMILIO PASQUINI, p. 168 • FRANCISCO RICO, p. 172 • ALFREDO STUSSI, p. 178 • AMEDEO QUONDAM, p. 192

Testi

Augusto Campana e gli incunaboli della tipofilologia in Italia 211

ANTONIO SORELLA, *Premessa*, p. 211 • AUGUSTO CAMPANA, *Nota bibliografica alle «Epistolae Aemilianae» di Giambattista Morgagni*, p. 219 • AUGUSTO CAMPANA, *Una edizione poco nota degli «Opuscula miscellanea» del Morgagni*, p. 235

Rassegne

«On Hypertexts» (JOHN LAVAGNINO), p. 239 • David McKitterick, *Print, Manuscript and the Search for Order, 1450-1830* (LODOVICA BRAIDA), p. 248 • «El laboratorio filológico» (MARÍA JOSÉ VEGA), p. 255 • Paolo Chiesa, *Elementi di critica testuale* (MARCO VEGLIA), p. 266 • Germán Orduna, *Ecdótica. Problemática de la edición de textos* (SILVIA IRISO ARIZ), p. 272 • *Variants, 1 e 2/3* (GONZALO PONTÓN), p. 279 • Jean-François Gilmont, *Le livre et ses secrets* (EDOARDO BARBIERI), p. 283 • Giovanni Della Casa, *Rime*, ed. S. Carrai (ANTONIO CORSARO), p. 289 • Antonio Cano, *Sa vitta et sa morte, et passione de sanctu Gavinu, Prothu et Januariu*, ed. D. Manca (EDOARDO BARBIERI), p. 293

Cronaca

«The Book as Artefact», Terzo Colloquio della European Society for Textual Scholarship (ESTS), Copenhagen 21-23 novembre 2003 (LUIGI GIULIANI), p. 297 • «Il libro antico fra bibliografia e catalogo: lo stato della questione» (Udine, 10-12 dicembre 2002) e «La tipografia e la sua variante» (Firenze, 10-12 dicembre 2003) (ELISA DI RENZO, MARIA CHIARA FLORI), p. 300

Saggi e Proposte

EDITER SHAKESPEARE (1623-2004)

ROGER CHARTIER

En 1986, Stanley Wells et Gary Taylor, à leur tour, divisèrent le royaume de Lear. Dans l'édition d'Oxford des œuvres de Shakespeare, ils décidèrent de publier deux états différents de la "même" pièce: d'une part, la *True Chronicle Historie of the life and death of King LEAR and his three Daughters* paru en 1608 dans un quarto imprimé pour Nathaniel Butter, d'autre part, le *King Lear* tel qu'il est publié dans le Folio de 1623 qui rassemble les «Comedies, Histories, & Tragedies» de Mr. William Shakespeare et place la pièce parmi les «Tragedies», entre *The Tragedy of Hamlet* et *Othello, the Moore of Venice*¹. Une semblable partition du territoire textuel du roi Lear ne fut pas acceptée sans résistance. Elle déclencha la controverse mais fut suivie par d'autres divisions – ainsi pour les trois *Hamlet* de 1603, 1604 et 1623² ou pour d'autres pièces shakespeariennes dont les éditions quarto antérieures au Folio de 1623 furent publiées dans des éditions modernes³. Le geste obligea à considérer dans toutes ses conséquences, historiques et esthétiques, critiques et éditoriales, l'écart existant entre le plus canonique des corpus et l'extrême diversité des textes qui en ont proposé la lecture. La nouvelle critique shakespearienne a mis au centre de ses questionnements cette tension

¹ William Shakespeare, *The Complete Works*, eds. S. Wells, G. Taylor, Oxford, Oxford University Press, 1986. Cfr. également Stanley Wells, Gary Taylor with John Jowett, William Montgomery, *William Shakespeare: A Textual Companion*, Oxford, Oxford University Press, 1987, pp. 509-42. Cfr. aussi *The Division of the Kingdoms: Shakespeare's Two Versions of "King Lear"*, ed. G. Taylor, M. Warren, Oxford, Oxford University Press, 1983 et William Shakespeare, *The Complete King Lear 1608-1623*, Texts and Parallel Texts in Photographic Facsimile, prepared by M. Warren, Berkeley, Los Angeles and London, University of California Press, 1989.

² *The Three-Text Hamlet: Parallel Texts of the First and Second Quartos and First Folio* (1991), ed. P. Bertram, B.W. Kliman, New York, AMS Press, 2003².

³ Cfr. la série *The Early Quartos* publiée par The New Cambridge Shakespeare.

fondamentale, en portant l'accent sur la logique propre à chaque état imprimé d'une "même" pièce⁴ ou sur les innombrables variations introduites par la matérialité même de l'œuvre, instable en tous ses éléments: de la littéralité mouvante de chaque texte à la délimitation fluctuante du corpus, des noms donnés aux personnages à la désignation de l'auteur⁵. Le petit livre publié par David Scott Kastan s'inscrit dans le droit fil d'une telle approche et nous permet, une fois de plus, un retour à Shakespeare, ses publics et ses éditeurs⁶.

Kastan énonce avec fermeté la question que le texte shakespearien rend particulièrement vive mais qui la déborde de beaucoup, celle de «the relation of the linguistic structures of the literary work to the material forms that make it available» ou, autrement dit,

Do texts exist independently of the medium in which they appear, its material forms accidental and merely vehicular; or do they exist only in those forms, each a unique textual incarnation whose materiality itself crucially shapes meaning altering in some way the significance of the linguistic organization of the work?⁷

Sa réponse comme celle de toute une critique shakespearienne, illustrée par le travail de Stephen Orgel, Margreta De Grazia, Peter Stallybrass ou Leah Marcus, est de tenir chaque état du texte comme l'une des «incarnations» de l'œuvre elle-même, sans que puisse être séparée, pour reprendre le langage de la *bibliography*, l'essence de l'accident.

Une telle position est fidèle à la définition de la «sociologie des textes» proposée par D.F. McKenzie, entendue comme «the discipline that studies texts as recorded forms, and the processes of their transmission, including their production and reception»⁸. Une telle proposition, on le sait, n'a pas été sans susciter les réactions méfiantes ou hostiles des te-

⁴ Cfr. à titre de démonstration exemplaire à propos des trois *Hamlet*, Leah Marcus, «Bad taste and Bad *Hamlet*», in *Unediting the Renaissance. Shakespeare, Marlowe, Milton*, London and New York, Routledge, 1996, pp. 132-76 et son article «Qui a peur du grand méchant in-4?» in *Du spectateur au lecteur. Imprimer la scène aux XVI^e et XVII^e siècles*, sous la direction de L.F. Norman, P. Desan et R. Strier, Fasano, Schena Editore, et Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, pp. 183-202.

⁵ Voir l'article pionnier de Margreta De Grazia and Peter Stallybrass, «The Materiality of the Shakespearean Text», *Shakespeare Quarterly*, 1993, pp. 255-83.

⁶ David Scott Kastan, *Shakespeare and the Book*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

⁷ *Ivi*, p. 117.

⁸ Donald Francis McKenzie, «Bibliography and the Sociology of Texts», *The Panizzi Lectures 1985*, London, The British Library, 1986, p. 20.

nants les plus orthodoxes de la tradition bibliographique instaurée par les ouvrages classiques de Walter Greg, Ronald B. McKerrow et Fredson Bowers⁹. Dans cette perspective, l'étude matérielle des livres est mise au service de l'établissement d'un texte aussi fidèle que possible à celui que l'auteur a écrit et voulu. De là, l'analyse méticuleuse dans les exemplaires conservés des différentes éditions d'une même œuvre des indices qui permettent de reconstruire l'histoire de leur composition typographique, de leur correction et de leur impression afin de retrouver le texte original tel qu'il était avant les déformations subies dans l'atelier typographique. Il s'agit donc, en établissant les habitudes graphiques des différents compositeurs qui ont travaillé à un même ouvrage, en repérant certaines particularités de leur matériel (lettres endommagées, initiales, ornements), en détectant les corrections introduites en cours de tirage, d'identifier les variantes textuelles imputables, non pas à l'auteur, mais aux typographes ou aux correcteurs. Une telle approche, qui a multiplié les études érudites, suppose une radicale distinction entre les variations accidentelles, qui résultent des opérations faites dans l'imprimerie et qui sont sans importance pour le sens du texte, et l'œuvre telle qu'elle a été écrite, dictée, désirée par son auteur.

En insistant sur le rôle joué par les formes graphiques et matérielles dans le processus de construction de la signification, D.F. McKenzie récusait cette opposition entre "substantives" et "accidentals", entre le texte en son essence et les altérations infligées par les préférences, les habitudes ou les erreurs de ceux qui l'ont composé et corrigé. Il ouvrait ainsi le chemin à toutes les études qui, en ces dernières années, ont porté l'attention sur la pluralité des états d'une "même" œuvre, en ses différentes éditions, voire dans les exemplaires d'une même édition, et sur les significations multiples qu'une telle instabilité lui assigne.

Si, paradoxalement, la bibliographie analytique a étudié minutieusement les exemplaires imprimés pour reconstruire le manuscrit idéal, disparu à jamais, la sociologie des textes telle que la définit D.F. McKenzie conduit à tenir chaque état d'une œuvre comme l'une de ses incarnations historiques, qu'il faut comprendre, respecter et, possiblement, éditer. Pour lui, le concept d'un "ideal copy text", existant en deçà ou au-delà des différentes formes imprimées (ou manuscrites) d'une œuvre, est une illusion que la critique textuelle doit abandonner au profit de l'a-

⁹ Voir les comptes rendus des *Panizzi Lectures* de D.F. McKenzie par Hugh Amory dans *The Book Collector*, 36 (1987), pp. 411-418, T.N. Howard-Hill dans *The Library*, 6th series, 10 (1984), pp. 151-8, et G. Thomas Tanselle, «Textual Criticism and Literary Sociology», *Studies in Bibliography*, 42 (1991), pp. 83-143.

nalyse des effets produits sur le texte, ses lecteurs et, éventuellement, son auteur, par chacune de ses existences matérielles. C'est cette position que partagent Jerome J. McGann pour qui «Literary works do not know themselves and cannot be known apart from their specific material modes of existence/resistance»¹⁰ et David Scott Kastan qui affirme: «I would argue that literature exists, in any useful sense, only and always in its materializations and that these are the conditions of its meaning rather than merely the containers of it»¹¹.

La tension entre l'œuvre en son identité linguistique et la pluralité de ses états textuels est rendue plus violente encore dans le cas de Shakespeare par l'ambivalence de sa relation à la publication imprimée. Sa présence dans les éditions des poèmes est patente. *Venus and Adonis* et *The Rape of Lucrece* furent publiés en 1593 et 1594 par le même imprimeur, Richard Field, qui lui aussi venait de Stratford-upon-Avon, et avec le même dédicataire, le comte de Southampton, auquel est adressée une épître de l'auteur. Il est aussi possible (mais ce n'est pas l'opinion de Kastan) que Shakespeare ait été également impliqué dans l'édition de 1609 des *Sonnets* qui figure avec le nom de leur auteur dans les registres de la Stationers' Company¹². Il en va tout autrement pour les œuvres théâtrales qui ont été publiées sans aucune intervention de sa part dans le processus d'édition. Shakespeare écrivait pour la scène et pour les spectateurs du Globe ou des Blackfriars, et non pour les libraires qui publièrent ses pièces à partir des différents manuscrits qui leur étaient accessibles: les livres de régie ou "prompt books" qui contiennent le texte tel qu'il a été autorisé, après censure, par le Master of Revels et qui portent les indications indispensables pour sa représentation, les "fair copies" faites à partir des "foul papers" ou manuscrits autographes, ou encore les reconstructions dérivées d'une mise en mémoire ou d'une copie sténographique¹³.

¹⁰ Jerome J. McGann, *The Textual Condition*, Princeton, Princeton University Press, 1991, p. II.

¹¹ Kastan, *Shakespeare and the Book*, cit., p. 4.

¹² Katherine Duncan-Jones, «Was the 1609 Shakespeare's *Sonnets* Really Unauthorized?», *Review of English Studies*, 1983, pp. 151-71.

¹³ Dans une bibliographie immense, on peut retenir Paul Werstine, «Narrative about Printed Shakespearean Texts: 'Foul Papers' and 'Bad' Quartos», *Shakespeare Quarterly*, 1990, pp. 65-86; Laurie E. Maguire, *Shakespearean Suspect Texts: the 'Bad' Quartos and their Contexts*, London and New York, Routledge, 1996; Adel Davidson, «Some by Stenography? Stationers, Shorthand, and the Early Shakespearean Quartos», *Papers of the Bibliographical Society of America*, 1996, pp. 417-49 et «"King Lear" in an Age of Stenographic Publication», *Papers of the Bibliographical Society of America*, 1998, pp. 297-324.

Plusieurs traits caractérisent le marché des œuvres théâtrales, partant, l'état même des textes imprimés, en l'Angleterre entre 1565 (date l'édition de la première tragédie anglaise, *The Tragedie of Gordobuc* de Thomas Norton et Thomas Sackville) et 1642 (date de la fermeture des théâtres). Tout d'abord, il faut rappeler que le régime légal de publication est défini par les règlements de la Stationers' Company qui reconnaissent un "right in copy" patrimonial et perpétuel au libraire ou à l'imprimeur qui a acquis un manuscrit et l'a fait enregistrer par la communauté. Dans un tel système, la seule illégalité justiciable de poursuites et de procès consiste dans la publication sans accord préalable d'un titre préalablement "entered" dans les registres de la Company par un confrère. En revanche, publier un texte sans le consentement de son auteur, à partir d'un manuscrit infidèle, n'est en rien un délit. La seule parade des auteurs qui s'estiment trahis par la mise en circulation de versions corrompues de leurs œuvres réside dans la publication d'une nouvelle édition corrigée.

Mais – et c'est là un second trait – un tel souci n'est pas partagé par tous les dramaturges, loin de là. Comme l'a très bien montré Jeffrey Brooks, l'intérêt inégal des auteurs pour l'impression de leurs pièces dépend très directement de leur position dans l'espace de la production dramatique et de la conception qui est la leur de la destination des œuvres théâtrales¹⁴. L'adresse «To the Reader» qui ouvre en 1612 l'édition de la pièce *The White Divel* de John Webster construit avec netteté l'opposition entre les auteurs (et parmi eux Webster lui-même) qui tiennent la représentation comme une possible altération de l'œuvre et le large public du théâtre comme une multitude ignorante, et ceux qui écrivent pour satisfaire son goût vulgaire. De là, le paradoxe qui, sous la plume de Webster, considère que le public dispersé des lecteurs de l'édition imprimée constitue le véritable "auditoire" que mérite sa tragédie: «since it was acted, in so dull a time of winter, presented in so open and black a theater, that it wanted (that is the only grace and setting out of a tragedy) a full and understanding auditory». A distance de «the incapable multitude able to poison» «the most sententious tragedy that ever was written», l'édition de la pièce rencontrera le public lettré, le seul qui soit capable de percevoir les *sententiae* ou sublimes lieux communs qu'elle contient. Elle permettra de partager avec l'auteur les multiples citations latines non traduites qui parsèment le

Récemment, l'idée selon laquelle Shakespeare aurait été indifférent à la publication imprimée de ses pièces a été radicalement mise en question par Lukas Erne, *Shakespeare as Literary Dramatist*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

¹⁴ Douglas A. Brooks, *From Playhouse to Printing House. Drama and Authorship in Early Modern England*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

texte de son adresse et de goûter les vers publiés en forme de *continuous printing*, c'est-à-dire imprimés sur une seule ligne à la manière des poèmes, et ce, même s'ils contiennent les répliques de deux personnages.

Ce primat du texte à lire sur le spectacle conduit Webster à construire pour lui-même une figure d'auteur érudit, qui écrit avec lenteur, et non «with a goose-quill, winged by two feathers», mais dont l'œuvre traversera les temps. Pour un tel auteur, les circonstances des représentations ne sont que des accidents sans importance et – contrairement à un usage commun – son nom seul, sans aucune mention de la troupe, figure sur la page de titre du *White Devil* «Written by JOHN WEBSTER». Il est un moderne Euripide qui peut répondre à ceux qui lui reprocheraient sa lenteur ce que son maître répliqua à Alceste. A ce dernier qui objectait «that Euripides had only in three days composed three verses, whereas himself had written three hundred», le dramaturge déclara: «Thou tel'st truth but here's the difference, – thine shall only be read for three days, whereas mine shall continue three ages».

C'est un même principe de distinction qui organise, comme le souligne subtilement Jeffrey A. Brooks, la liste des auteurs que Webster dit tenir en bonne opinion¹⁵. Il place en premier les dramaturges les plus savants, traducteurs des Anciens, Homère ou Horace, et les plus attentifs à la publication imprimée de leurs pièces, qui donne à lire ce qui n'a pu être représenté et qui restaure les œuvres dans leur totalité. C'est ainsi qu'il loue en premier lieu «that full and heightened style of Master Chapman» et «the laboured and understanding works of Master Jonson», suivis par «the no less worthy composures of the both worthily excellent Master Beaumont, and Master Fletcher». Viennent seulement ensuite trois auteurs caractérisés par leur «happy and copious industry», et non par leur style élevé ou leur écriture savante: Master Shakespeare, Master Dekker, and Master Heywood. Tous trois sont des «company men», des auteurs qui écrivent pour une troupe ou les théâtres où elle joue (les Chamberlain's Men puis, à partir de 1603, les King's Men pour Shakespeare, les Prince's Men pour Thomas Dekker). Tous trois ont une production abondante, «a copious industry», en particulier Thomas Heywood qui prétend en 1633 avoir écrit 220 pièces «in which I have had either an entire hand, or at least a main finger». Tous trois ont un lien fort avec le théâtre: Shakespeare est non seulement auteur et copropriétaire de sa troupe, mais aussi l'un de ses acteurs, Dekker est en étroites relations avec l'entrepreneur de théâtre Philip Henslowe, et Heywood publie en

¹⁵ Ivi, pp. 43-4.

1612 une *Apologie for Actors* qui justifie, contre ses détracteurs, la dignité esthétique et l'utilité morale du théâtre.

Tous les trois, enfin, témoignent pour une autre caractéristique de la production théâtrale dans l'Angleterre des XVI^e-XVII^e siècles: l'écriture à plusieurs mains. Dans le journal de Philip Henslowe¹⁶, Dekker apparaît comme auteur de quarante cinq pièces: trente et une fois il a écrit en collaboration (dont dix-huit fois avec deux coauteurs ou plus) et cinq fois il a travaillé sur des textes existants. Thomas Heywood est présent onze fois dans le journal: six fois pour une pièce écrite en collaboration (dont deux fois avec Dekker et d'autres dramaturges), une fois pour des additions. Sur les 282 pièces mentionnées par Henslowe entre 1590 et 1609, les deux tiers ont au moins deux auteurs – mais souvent beaucoup plus. Un trait frappant est l'écart entre ce pourcentage très élevé d'œuvres écrites en collaboration et celui, beaucoup plus modeste, des pièces attribuées, pour les mêmes décennies, à plusieurs auteurs dans les documents divers (éditions imprimées, registres de la Stationers' Company, journaux et mémoires, etc.) compilés dans *The Annals of the English Drama* – à savoir 15% pour 1590-99 et 18% pour 1600-1609¹⁷. La différence renvoie au fait que dans les éditions imprimées, comme peut-être dans la mémoire des spectateurs, les pièces écrites à plusieurs mains se trouvent finalement assignées à un seul auteur.

C'est cette logique de construction de l'auteur par les libraires éditeurs que suit Kastan à travers l'analyse des pages de titre des quartos shakespeariens. Avant 1598, un seul, celui qui en cette même année publie «A PLEASANT Conceited Comedie CALLED Loves Labors Lost», mentionne le nom de l'auteur, sans d'ailleurs lui attribuer clairement la paternité de la pièce puisque la formule ambiguë «Newly corrected and augmented By W. Shakespere», peut laisser supposer qu'il n'a fait que réviser et continuer un texte déjà là. Jusqu'à cette date, les pièces shakespeariennes sont publiées en conformité avec une pratique ordinaire, rencontrée dans près de la moitié des textes dramatiques antérieurs à 1600¹⁸, qui ignore l'auteur, ou les auteurs, et ne mentionne que le nom de la troupe et les

¹⁶ Philip Henslowe, *Diary*, ed. R.A. Foakes, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

¹⁷ *The Annals of the English Drama 975-1700: An Analytical Record of All Plays, Extant or Lost, Chronologically Arranged and Indexed*, by A. Harbage, revised by S. Stoler Wagonheim, London and New York, Routledge, 1989. Cfr. Brooks, *From Playhouse to Printing House*, cit., pp. 176-8.

¹⁸ *Ibidem*. Le tableau dressé par Douglas A. Brooks indique que les pièces anonymes représentent 42% dans la décennie 1580-89 et 46% dans la décennie 1590-99.

lieux ou les dates des représentations. C'est ainsi que le second quarto de «THE MOST EX-cellent and lamentable *Tragedie of Romeo and Juliet*», imprimé en 1599 pour le même éditeur que le quarto de *Love's Labor's Lost*, Cuthbert Burby, indique seulement: «As it hath sundry times publickely acted, by the right Honourable the Lord Chamberlains his Servants».

A partir de 1598, la réputation croissante de Shakespeare, attestée par le *Palladis Tamia* de Francis Meres, si souvent cité, qui le compare à Plaute et Sénèque et le déclare «the most excellent in both kinds [i.e. les deux genres de la comédie et de la tragédie] for the stage»¹⁹, incite les libraires et imprimeurs à rendre visible un nom qui fait vendre. Il en est plusieurs signes. D'une part, le nom de Shakespeare figure sur les pages de titres des rééditions de pièces publiées antérieurement sans mention de l'auteur: ainsi les quartos de *Richard II* et *Richard III* en 1598 ou celui du premier *Henry IV* l'année suivante. D'autre part, le nom ou les initiales de Shakespeare apparaissent sur des recueils poétiques où il n'est en fait qu'un auteur parmi d'autres (c'est le cas avec «THE PASSIONATE PILGRIME» publié par William Jaggard en 1599 qui est dit «By W. Shakespeare» alors que l'anthologie ne contient que quatre sonnets de lui) ou des oeuvres théâtrales qui lui sont généreusement attribuées (et qui, de fait, entreront dans le corpus shakespearien à partir de la seconde émission du troisième Folio en 1664 avant d'en être exclues, sauf *Pericles*, par les éditeurs du XVIII^e siècle). Enfin, l'affirmation par la librairie de l'autorité auctoriale de Shakespeare est donnée dans une forme paroxystique, mais unique, par le quarto de 1608 de *King Lear* dont les premières lignes du titre sont: «M. William Shak-speare: HIS True Chronicle Historie of the life and death of King LEAR and his three Daughters». La revendication («His» King Lear) n'est pas à mettre au compte de l'*hubris* shakespearienne mais renvoie à une compétition entre libraires puisqu'il s'agit pour Nathaniel Butter de placer sur le marché son édition du *King Lear* de Shakespeare aux dépens de celle imprimée en 1605 pour John Wright et qui sous le titre de «THE True Chronicle Hi-story of King Leir, and his three daughters, *Gonorill, Ragan, and Cordella*» avait mis en circulation la même histoire portée sur la scène par un dramaturge qui n'était pas Shakespeare.

L'empressement à mobiliser le nom de Shakespeare après 1598 ne doit toutefois pas oblitérer deux fortes réalités de la publication des textes de théâtre. Il est sûr, tout d'abord, qu'il n'est pas le fait de tous les libraires ou de toutes les éditions. C'est ainsi que les rééditions in-quarto de *Titus Andronicus* de 1600 et 1611 ou celles de *Romeo and Juliet* de 1599, 1609 et 1622,

¹⁹ Francis Meres, *Palladis Tamia, Wits Treasury*, ed. A. Freeman, New York, Garland Publishers, 1973.

ne mentionnent aucunement le nom de leur auteur. Par ailleurs, durablement, le dramaturge doit partager la page de titre avec le libraire éditeur et/ou l'imprimeur, ce qui est la règle commune des éditions imprimées, mais aussi avec la troupe et, dans une certaine mesure, les spectateurs, royaux ou non. C'est le cas du premier quarto de *Hamlet*, paru en 1603, où l'assignation du texte à «William Shakespeare» est accompagné de l'indication de qui l'a représenté et en quels lieux: «As it hath beene diverse times acted by his Highnesse servants in the Cittie of London: as also in the two Universities of Cambridge and Oxford, and else-where». C'est le cas, plus significatif encore, du quarto de *King Lear*, «HIS» *King Lear*, dont il est indiqué «As it was played before the Kings Majestie at Whitehall upon S. Stephans night in Christmas Hollidayes. By his Majesties servants playing usually at the Globe on the Bancke-Side» – ce qui est, tout ensemble, inscrire la représentation de la pièce dans le cycle festif des douze jours et manifester la protection royale. Même dans la logique éditoriale qui exploite la réputation gagnée par les dramaturges, ou du moins, certains d'entre eux, les textes publiés demeurent, comme l'indique Kastan, «fully a record of the collaborative activities of a theatrical company»²⁰.

Rappeler sur les pages de titre les circonstances des représentations est peut-être la trace d'un effort pour combler l'écart entre le public nombreux des *public playhouses* et l'étroitesse du marché des pièces imprimées. A preuve, le fait que, malgré le faible investissement nécessaire pour publier une édition quarto, la majorité des pièces représentées ne fut jamais imprimée. David Scott Kastan avance l'idée que moins de 20% le furent («almost certainly less than a fifth of the number played»)²¹ alors que Douglas A. Brooks se montre un peu plus généreux avançant, à partir d'une comparaison entre le nombre de titres connus et celui des textes existants, que le pourcentage des pièces représentées entre 1580 et 1640 qui ont eu au moins une édition imprimée est de 36%²². Réticents à publier les textes, les libraires éditeurs le sont également à les rééditer, comme si les tirages, pourtant limitées, ne s'écoulaient pas facilement et comme si de nombreuses œuvres ne trouvaient pas leurs acheteurs. Selon Peter Blayney, si environ la moitié des pièces publiées avant 1622 a eu au moins une réédition dans les vingt-cinq années suivant leur publication,

²⁰ Kastan, *Shakespeare and the Book*, cit., p. 48.

²¹ Ivi, p. 23.

²² Brooks, *From Playhouse to Printing House*, cit., p. 172: «of the some 1,200 listed there [i.e. dans *The Annals of the English Drama*], only forty percent – 469 complete plays in 961 complete editions – are extant, and nearly ten percent of these extant plays survive only in manuscript».

le pourcentage tombe à seulement 29% pour les pièces parues entre 1623 et 1642²³. De ce point de vue, Shakespeare représente un cas ambigu puisque, d'un côté, huit des dix-huit pièces publiées en format in-quarto avant sa mort en 1616 n'ont connu qu'une seule édition, mais, d'un autre, certaines ont rencontré un vif succès de librairie, marqué par de nombreuses éditions: trois pour *Titus Andronicus* et *Romeo and Juliet*, cinq pour *Richard II* et *Richard III*, six pour la première partie d'*Henry IV*.

Après d'autres, par exemple Gary Taylor ou Michael Dobson²⁴, David Scott Kastan suit minutieusement le processus qui, à travers le travail des éditeurs, mais pas seulement lui, monumentalise et canonise le texte shakespearien, détaché du théâtre pour entrer en littérature. La trajectoire commence en 1623 lorsque deux anciens compagnons de troupe de Shakespeare, John Heminge et Henry Condell, eux aussi acteurs et copropriétaires de la compagnie, décident de rassembler dans un seul volume les pièces de leur camarade mort sept ans auparavant. Ils convainquent les imprimeurs William et Isaac Jaggard de se lancer dans l'entreprise, autrement risquée que la publication des modestes in-quarto. Ceux-ci en assument les coûts en constituant un consortium avec deux libraires qui possédaient un *right in copy* sur six pièces de Shakespeare, John Smethwick et William Aspley, et un troisième libraire, Edward Blount, qui s'était spécialisé dans l'édition des nouveautés littéraires et des traductions: ainsi les *Essays* de Montaigne traduits par John Florio (qu'il édite en 1603 et 1613) et la Première Partie de *Don Quixote*, traduite par Thomas Shelton, qui paraît en 1612²⁵.

Il n'est pas dans notre propos, ni d'ailleurs dans celui de David Scott Kastan, de retracer, une fois de plus, l'histoire matérielle et éditoriale de l'un des livres les plus célèbres. D'autres l'ont fait, et bien fait²⁶. Deux

²³ Peter W.M. Blayney, «The Publication of Playbooks», in *A New History of Early English Drama*, ed. J.D. Cox, D.S. Kastan, New York, Columbia University Press, 1997, pp. 383-422, en particulier p. 387.

²⁴ Cfr. Gary Taylor, *Reinventing Shakespeare: A Cultural History from the Restoration to the Present*, Oxford, Oxford University Press, 1989; Michael Dobson, *The Making of the National Poet: Shakespeare, Adaptation, and Authorship 1660-1769*, Oxford, Clarendon Press, 1992.

²⁵ Blount publiera en 1620 la traduction de *Don Quixote*, paru à Madrid cinq ans auparavant (et non pas trois semaines avant l'édition anglaise, comme l'indique curieusement Kastan, *Shakespeare and the Book*, cit., p. 52).

²⁶ Charlton Hinman, *The Printing and Proofreading of the First Folio of Shakespeare*, Oxford, Clarendon Press, 1963; Peter Bleaney, *The First Folio of Shakespeare*, Washington, The Folger Library, 1991; Anthony James West, *The Shakespeare First Folio: The History of the Book*, Oxford, Oxford University Press, 2001.

traits, toutefois, peuvent être soulignés. D'une part, le Folio de 1623 trace pour la première fois les contours du corpus théâtral shakespearien. A la différence du Folio de 1616 voulu par Ben Jonson et qui présente sous le titre de «THE WORKES OF *Benjamin Jonson*» seulement neuf des pièces de l'auteur mais aussi ses masques, ses épigrammes et ses poèmes, le Folio construit par Heminge, Condell et les libraires du consortium, comprend toutes les oeuvres théâtrales écrites par Shakespeare mais seulement elles – soit dix-huit pièces dont les *rights in copy* a été apportés ou rachetés à leurs confrères par ses éditeurs et dix-huit autres pièces jamais publiées et achetées à la troupe. Le critère retenu pour délimiter le répertoire tenu pour shakespearien pousse à son extrême conséquence la logique éditoriale qui fait préférer les attributions à un seul auteur. Sont donc exclus les pièces perçues par Heminge et Condell comme ayant été écrites à plusieurs mains (ainsi *The Two Noble Kinsmen*, *Pericles*, alors même que l'édition in-quarto de 1609 mentionnait le nom de Shakespeare sur la page de titre, *Edward III* ou *Sir Thomas More*). Sont retenues, en revanche, des pièces que la critique identifiera comme le produit d'un travail collectif mais que les éditeurs de 1623 reconnaissaient comme pleinement shakespearienne (ainsi *Henry VIII*). La monumentalisation de Shakespeare par le Folio, manifestée par tous les préliminaires (le portrait gravé, les poèmes de louange, l'adresse «To the great Variety of Readers» signé par Heminge et Condell), suppose l'effacement de la pratique collective du théâtre au profit de la construction d'un auteur singulier.

C'est cette même autorité qui fonde, sinon la nature réelle des textes tels qu'ils sont publiés dans le Folio et qui ont des origines fort diverses (éditions in-quarto, *prompt books*, copies manuscrites), du moins l'affirmation qu'ils sont «Published according to the True Originall Copies». Le *master text* proposé par le livre de 1623 est ainsi présenté comme celui-là même qui a été conçu, composé et écrit par Shakespeare: «His mind and his hand went together. And what he thought, he uttered with that easinesse, that wee have scarce received from him a blot in his papers». Reproduisant à l'identique «his owne writings», le Folio donne à lire au lecteur, sans écart, les œuvres telles que l'«Author» les a «uttered», c'est-à-dire énoncées comme des poèmes et émises comme de précieuses monnaies. La rhétorique de Heminge et Condell soustrait le texte shakespearien aux déformations impliquées par les représentations et aux corruptions introduites par les éditions qui ont fait circuler, non pas une reproduction authentique des manuscrits de l'auteur, mais «diverse stolen, and surreptitious copies, maimed, and deformed by the frauds and stealthes of injurious impostors, that expos'd them». Grâce aux «pa-

pers” sans ratures ni repentirs de Shakespeare, le Folio est doublement parfait: il restaure dans leur pureté originelle les textes corrompus par les éditions précédentes («even those, are now offer’d to your view cur’d, and perfect of their limbes»); il donne à lire pour la première fois toutes les pièces de l’auteur («and all the rest, absolute in their numbers, as he conceived them»)²⁷.

Dès ce premier geste éditorial, est visible la tension entre la revendication d’un texte idéal, parfaitement conforme à celui que l’auteur a conçu et écrit, et les variations introduites par la matérialité même de l’imprimé. Celles-ci ont diverses échelles. Elles portent, d’abord, sur la composition du Folio puisque, du fait des difficultés rencontrées par les éditeurs pour acquérir le *right in copy* sur *Troilus et Cressida*, obtenu seulement une fois l’impression commencée, certains exemplaires ne comprennent pas la pièce (dont le titre ne figure pas dans le *Catalogue* des pièces contenues dans le volume) alors que d’autres la proposent et, selon les exemplaires, sans ou avec son prologue. Les variations concernent le texte lui-même, dans la mesure où la possibilité de corrections en cours de tirage, ou *stop-press corrections*, permettent de modifier le texte des pages d’une même forme sans que, pour autant, soit détruites les feuilles déjà imprimées avant correction. De là, les différences existant entre les exemplaires de l’édition. Enfin, les habitudes des compositeurs (qui furent au moins cinq et peut-être plus) comme les contraintes de la composition²⁸, particulièrement fortes dans le cas d’un folio composés par formes et dont chaque cahier comprend trois feuilles d’imprimerie soit six feuillets, conduisent à une extrême diversité des graphies, de la ponctuation ou de la distribution du texte. Celle-ci est spécialement variable sur la page qui, dans chaque cahier, est composée en dernier et pour laquelle la mise en page du texte, plus ou moins serrée ou aérée, avec peu ou beaucoup d’abréviations, dépend directement des possible erreurs commises dans le calibrage, ou *casting off*, de la copie²⁹. Le contraste est donc grand entre la revendication d’un *ideal copy text* avant

²⁷ John Heminge, Henrie Condell, «To the great Variety of Readers», in Mr. William Shakespeares *Comedies, Histories, and Tragedies*, London, 1623, A3.

²⁸ Cfr. l’essai brillant et suggestif de Jeffrey Masten, «Pressing Subjects, or the Secret Lives of Shakespeare’s Compositors», in *Language Machines: Technologies of Literary and Cultural Production*, ed. J. Masten, P. Stallybrass, N. Vickers, London and New York, Routledge, 1997, pp. 75-107.

²⁹ Voir, à titre d’exemple, la première page du cahier L du Folio, qui porte la dernière page de *Much ado about Nothing*. Cfr. Wells, Taylor, with Jowett, Montgomery, *William Shakespeare*, cit., pp. 44-5.

la lettre formulée par Heminge et Condell et la réalité plurielle, mobile, incertaine, du texte dans ses formes imprimées. Les éditeurs de 1623, qui par leur initiative commerciale ont inventé Shakespeare comme auteur, ont légué à leurs successeurs l'impossible quête d'un authentique Shakespeare, toujours présent, toujours trahi³⁰.

A partir de la Restauration de 1660 et jusqu'aux commencements du XIX^e siècle, la contradiction prend deux formes principales. La première oppose la modernisation des pièces qu'exige la scène avec la volonté tenace des éditeurs de faire retour au texte originel, pur et authentique. David Scott Kastan qualifie de «schizophrénique» cette ambivalence qui traverse tout un temps, voire le même individu, lorsqu'il évoque «the era's schizophrenic relation to Shakespeare – always admiring, but, in one mode, presumptuously altering his plays for success on the stage, while, in another, determinedly seeking the authentic text in the succession of scholarly editions»³¹. Pour les théâtres, les pièces sont abrégées, adaptées, transformées. John Dryden, Nahum Tate, William Davenant sont les spécialistes de ces réécritures qui proposent un Shakespeare ajusté aux nouveaux dispositifs théâtraux et apprivoisé par les conventions et censures d'un temps qui n'est plus celui de l'Angleterre élisabéthaine. Dans les éditions savantes, le propos est inverse puisqu'il s'agit de retrouver, comme l'écrit Lewis Theobald, «the original Purity» de l'œuvre, de restaurer «the Poet's true text»³². Theobald illustre de manière radicale la contradiction entre la scène et le livre puisque, voué comme éditeur à la restauration du texte tel que le poète l'a écrit, comme «auteur», en 1720, il transforme profondément *Richard II* de façon à adapter la pièce au goût esthétique et aux exigences politiques de son temps.

Cette même tension est perceptible dans certaines des éditions des pièces représentées sur le théâtre qui indiquent les coupures faites dans un texte dont elles rendent la syntaxe plus moderne et la versification plus régulière tout en proclamant leur fidélité à l'«incomparable Author». C'est ainsi que l'édition de 1676 d'*Hamlet* tel qu'il a été représenté par la troupe de Davenant signale dans une adresse au lecteur:

The Play being too long to be conveniently Acted, such places as might be least prejudicial to the Plot or the Sense, are left out upon the Stage: but that we may

³⁰ Stephen Orgel, «The Authentic Shakespeare», *Representations*, 21 (1988), pp. 1-25.

³¹ Kastan, *Shakespeare and the Book*, cit., p. 93. Cfr. Andrew Murphy, *Shakespeare in Print: A History and Chronology of Shakespeare Publishing*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

³² Lewis Theobald, *Shakespeare Restored*, London, 1726.

no way wrong the incomparable Author, are here inserted according to the Original Copy with this mark [i.e. des guillemets]³³.

Ainsi, les guillemets marginaux qui, avec d'autres signes (virgule inversée, astérisque, petite main à l'index pointé), avaient durablement signalé aux lecteurs des éditions de théâtre les vers ou les lignes les plus essentiels, ceux qu'ils devaient garder en mémoire, copier dans leurs cahiers de lieux communs et citer dans leurs propres discours³⁴, en viennent à désigner ceux qui peuvent sans dommage être retranchés dans la représentation.

La relation «schizophrénique» inaugurée par la Restauration ne concerne pas seulement le contraste entre la scène et le livre. Elle traverse le travail d'édition lui-même qui déploie de multiples techniques pour une fin qu'il sait impossible. Les éditeurs anglais du XVIII^e siècle mobilisent diverses stratégies pour restaurer en son authenticité le texte shakespearien. Nicholas Rowe en 1709 et, plus systématiquement, Alexander Pope en 1725³⁵ collectionnent et collationnent les anciens in-quarto (vingt-neuf éditions de dix-huit pièces dans le cas de Pope). Lewis Theobald en 1733 fonde sur une théorie de la transmission des textes les corrections qu'il leur apportent et il est le premier à établir parfois le texte «against all Copies»³⁶. Samuel Johnson en 1765 inaugure les éditions *variorum* qui saturent le texte de notes³⁷. Et en, 1790, Edmond Malone fonde sur la quête de matériaux authentiques (les plus anciens quartos et le premier Folio ou les documents d'archives concernant Shakespeare) la

³³ William Shakespeare, *The Tragedy of Hamlet Prince of Denmark*, London, 1676. Sur cette édition, cfr. H. Spencer, *Shakespeare Improved. The Restoration Versions in Quarto on the Stage*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1972, Mongi Raddadi, *Davenant's Adaptations of Shakespeare*, Uppsala, Acta Universitatis Uppsalensis, 1979, et Roger Chartier, «Publishing Drama in Early Modern Europe», *The Panizzi Lectures 1998*, London, The British Library, 1999, pp. 62-8 (étude d'un exemplaire de l'édition de 1676 utilisé comme 'prompt-book' et 'acting copy' dans les années 1740).

³⁴ Cfr. G.K. Hunter, «The Marking of "Sententiae" in Elizabethan Printed Plays, Poems and Romances», *The Library*, 1951, pp. 171-88, et Francis Goyet, *Le sublime du 'lieu commun'. L'invention rhétorique à la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 1996, pp. 605-9 (pour les éditions des pièces de Robert Garnier).

³⁵ John A. Hart, «Pope as Scholar-Editor», *Studies in Bibliography*, 1970, pp. 45-59.

³⁶ Peter Seary, *Lewis Theobald and the Editing of Shakespeare*, Oxford, Oxford University Press, 1990.

³⁷ Joanna Gonderis, «'All This Farrago': The Eighteenth-Century Shakespeare Variorum Page as a Critical Structure», in *Reading Readings: Essays on Shakespeare Editing in the Eighteenth-Century*, Cranbuey (N.J.), Associated University Presses, 1998, pp. 123-39.

critique de ses prédécesseurs et l'établissement des textes et de la biographie de leur auteur³⁸.

Ce travail de restauration rencontre une première limite dans la position même des éditeurs qui se pensent plus shakespeariens que Shakespeare – du moins le Shakespeare transmis par la tradition imprimée. Pope en donne un spectaculaire exemple en décidant de 'dégrader' en bas de page les vers et lignes qu'il caractérise comme des «suspected passages, which are excessively bad» et qui ne peuvent avoir été écrits par le sublime auteur. Dans les décennies 1730 et 1740, et en grande partie grâce aux femmes rassemblées dans le Shakespeare Ladies' Club, l'œuvre du poète un temps oublié devient l'emblème du goût national, opposée aux dépravations des modes italiennes, et l'expression des vertus et valeurs les plus profondément anglaises³⁹. Plus encore que l'œuvre elle-même, connue par les éditions imprimées, représentées, mais moins que d'autres, sur les scènes des théâtres, c'est son auteur (dont la statue est érigée à Westminster Abbey en 1741) qui devient l'incarnation suprême de la culture nationale. La mutation du statut public et esthétique du poète, qui est désormais "the national poet", transforme non seulement la signification attribuée à ses pièces, mais aussi leur lettre même. L'édition de Pope en porte témoignage dans la mesure où elle entend purifier l'œuvre du poète des interpolations vulgaires qui l'ont souillée. Elle le fait, comme le souligne, Michael Dobson, en «excising 'low' passages and marking non Shakespearean ones by relegating many of Shakespeare's passages of low humour to the foot of the page as vulgar theatrical interpolations, unworthy of the great poet this monumental edition hopes to redeem»⁴⁰.

Cependant, le projet est une entreprise désespérée, faute des documents nécessaires. Rowe le constate en 1709: «I must not pretend to have restor'd this Work to the Exactness of the Author's Original Manuscripts. Those are lost, or, at least are gone beyond any Inquiry. I could make». Pope fait de même quinze ans plus tard: «It is impossible to repair the Injuries already done Him, too much time has elaps'd and the material are too few». Et Theobald doit reconnaître que «the want of *Originals* reduces us to the necessity of *guessing*, in order to amend [the text]»⁴¹. Dès le XVIII^e

³⁸ Margreta De Grazia, *Shakespeare Verbatim: The Reproduction of Authenticity and the 1790 Apparatus*, Oxford, Clarendon Press, 1991, en particulier pp. 48-93.

³⁹ Katherine West Schell, «Rouz'd by a Woman's Pen: The Shakespeare Ladies' Club and Reading Habits of Early Modern Women», *Critical Survey*, 2000, pp. 106-27.

⁴⁰ Dobson, *The Making of the National Poet*, cit., pp. 129-30.

⁴¹ Les textes de Rowe, Pope et Theobald sont cités par Kastan, *Shakespeare and the Book*, cit., pp. 98-9 et 102.

siècle, les manuscrits absents hantent la critique shakespearienne comme ils le feront dans la tradition bibliographique qui tentera, à partir des éditions imprimées, de les retrouver, non pas dans leur matérialité même, mais dans leur identité de *foul papers*, *fair copy* ou *prompt book*. La publication en 1807 par les frères Wright de la première édition fac-similé du Folio de 1623, recomposé à l'identique dans sa mise en page, sa foliotation et son texte, sinon dans sa typographie, est comme le signe d'un renoncement, violemment critiqué par Malone, à restaurer un Shakespeare authentique, à jamais insaisissable. Puisqu'il en est ainsi, pourquoi ne pas considérer Hemminge et Condell, tout à la fois, comme ses premiers et derniers éditeurs?

Comme on le sait, la proposition n'a guère été retenue et, aux XIX^e et XX^e siècles, le zèle des éditeurs du Bard n'a jamais faibli. Leur tenacité ne peut qu'être encouragée par les ressources inédites offertes par la textualité électronique. Celle-ci rend plus aisée et plus systématique la comparaison des éditions ou des exemplaires; elle multiplie les liens hypertextuels avec de multiples archives, et, surtout, elle montre, avec plus d'imédiateté que l'imprimé, que chaque œuvre n'est aucunement réductible à l'un de ses textes, qu'il soit celui d'une ancienne édition ou celui d'une édition moderne⁴². La technique apaisera-t-elle l'opposition tranchée entre les deux traditions que Kastan nomme «platonicienne» et «pragmatique», la première affirmant que l'œuvre transcende toutes ses possibles incarnations matérielles, la seconde qu'il n'est pas de texte en dehors de ses matérialités? On en peut douter. Peut-être faut-il dès lors déplacer la question et tenir pour également fondées ces deux perceptions des textes qui non seulement habitent la critique philologique et la pratique éditoriale, mais aussi les relations intimes et ordinaires avec les œuvres.

Dans une conférence, prononcée en 1978, «El libro», Borges déclare: «Yo he pensado, alguna vez, escribir una historia del libro». Mais, immédiatement, il sépare radicalement ce projet d'«histoire du livre» de tout intérêt pour ses formes matérielles: «No desde el punto de vista físico. No me interesan los libros físicamente (sobre todo los libros de los

⁴² Pour des vues contrastées sur l'édition électronique des textes littéraires, voir *The Literary Text in the Digital Age*, ed. R.J. Finneran, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1996; Peter S. Donaldson, «Digital Archive as Expanded Text and Electronic Textuality», in *Electronic Text: Investigations in Method and Theory*, ed. K. Sutherland, Oxford, Oxford University Press, 1997, pp. 173-97; José Manuel Bleca, Gloria Clavería, Carlos Sanchez, Joan Torruella, *Filología e Informática. Nuevas tecnologías en los estudios filológicos*, Bellaterra, Editorial Milenio et Universitat Autònoma de Barcelona, 1999, et Gary Taylor, «c:\wp\file.text 05:41 10-07-98», in *The Renaissance Text: Theory, Editing, Textuality*, ed. A. Murphy, Manchester, Manchester University Press, 2000, pp. 44-54.

bibliófilos, que suelen ser desmesurados), sino las diversas valoraciones que el libro ha recibido»⁴³. Les œuvres qui constituent le patrimoine partagé de l'humanité sont tout à fait irréductibles à la série des objets qui les ont transmises à leurs lecteurs – ou auditeurs. Un Borges 'platonicien', donc. Et pourtant. Lorsque, dans le fragment d'autobiographie qu'il a dicté a Norman Thomas di Giovanni, le même Borges évoque sa rencontre avec un des livres de sa vie, *Don Quijote de la Mancha*, c'est l'objet qui d'abord, revient à sa mémoire:

Todavía recuerdo aquellos volúmenes rojos con letras estampadas en oro de la edición de Garnier. En algun momento la biblioteca de mi padre se fragmentó, y cuando leí *El Quijote* en otra edición tuve la sensación de que no era el verdadero. Más tarde hice que un amigo me consiguiera la edición de Garnier, con los mismos grabados en acero, las mismas notas a pie de página y también las mismas erratas. Para mí todas esas cosas forman parte del libro; considero que ése es el verdadero *Quijote*⁴⁴.

À jamais, *Don Quijote* sera pour lui cet exemplaire de l'une des éditions que les Garnier imprimaient pour le monde de langue espagnole et qui fut dévoré par un lecteur encore enfant. Le principe platonicien pèse peu devant le retour pragmatique du souvenir singulier...

La contradicción de Borges nous aide à penser que l'affrontement entre les deux positions est peut-être une fausse querelle. Toujours, les œuvres se donnent à lire en des formes particulières. Selon les temps et les genres, les variations de celles-ci sont plus ou moins importantes et concernent, séparément ou simultanément, la matérialité de l'objet, la graphie des mots ou le texte lui-même. Mais, toujours également, de multiples dispositifs (philosophiques, esthétiques, juridiques) se sont efforcés de réduire cette diversité en postulant l'existence d'une œuvre identique à elle-même quelle que soit sa forme. En Occident, la philosophie néo-platonicienne, le jugement esthétique, la définition du copyright ont contribué à construire ce texte idéal que les lecteurs reconnaissent dans chacun de ses états particuliers. Plutôt que d'essayer, d'une manière ou d'une autre, de se déprendre de cette irréductible tension, il importe d'en identifier les termes propres à chaque moment historique – y compris le nôtre.

⁴³ Jorge Luis Borges, «El libro», in *Borges oral*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, pp. 9-23 (citation p. 10)

⁴⁴ Jorge Luis Borges con Norman Thomas di Giovanni, *Autobiografía 1899-1970*, Buenos Aires, El Ateneo, 1999, p. 26.

1^a edizione, gennaio 2005
© copyright 2005 by
Carocci editore S.p.A., Roma

Finito di stampare nel gennaio 2005
dalla Litografia Varo (Pisa)

ISBN 88-430-3270-4

Riproduzione vietata ai sensi di legge
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione,
è vietato riprodurre questo volume
anche parzialmente e con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche per uso interno
o didattico.