

Le carnaval des classiques : Réécritures de Shakespeare et Cervantès dans *Miguel Will*, de José Carlos Somoza

Michel FEITH
Université de Nantes
CRINI, Nantes, EA 1162
Michel.Feith@univ-nantes.fr

Introduction : *quasi una fantasia*

Shakespeare et Cervantès sont considérés comme deux monstres sacrés, figures superlatives du génie littéraire et grands ancêtres des littératures nationales anglaise et espagnole. En tant que tels, ils sont aussi devenus, au même titre que la Joconde, des icônes de grande consommation, des clichés susceptibles de tous les recyclages et de toutes les récupérations, depuis l'hommage jusqu'à la parodie et, bien sûr, le *merchandising* publicitaire. Morts tous deux en 1616, à quelques jours de distance, ils se situent à la charnière entre la crise « maniériste » de la renaissance et l'âge baroque, inaugurant la modernité littéraire. D'où la tentation de faire dialoguer ces deux figures emblématiques, par le biais au moins de leurs oeuvres, à défaut d'une rencontre réelle qui n'eut jamais lieu. Tel est le point de départ de la pièce *Miguel Will*, de José Carlos Somoza, représentée pour la première fois en 1997, et publiée en 1999. Le fait qu'elle ait obtenu le prix Miguel de Cervantès en 1997 en atteste la reconnaissance du point de vue de la réception critique.

L'argument de la pièce se base sur une connexion réelle, bien qu'unilatérale et peu connue, entre les deux auteurs : l'adaptation par le Barde anglais d'un épisode du *Quichotte*, un an à peine après la traduction de la première partie par Thomas Shelton. *Cardenio*, inspiré des chapitres 25 à 37 du roman cervantin, est le fruit d'une collaboration avec John Fletcher ; représenté en 1613, il ne figure pas dans le Folio canonique, mais dans le catalogue de 1653. Il s'agit d'une œuvre perdue, qui a toutefois fait l'objet, 111 ans plus tard, d'une réécriture de Lewis Theobald, dont la relation avec l'original reste imprécise.

Contrairement à la vogue des mises en fiction de la personne de Shakespeare, du type *Shakespeare in Love*, l'homme ne prend pas ici le pas sur l'œuvre, et nulle intrigue romantique ne vient conditionner l'inspiration théâtrale, selon l'adage hollywoodien que l'art n'est que la transposition de l'expérience biographique. Somoza entreprend la démarche inverse : l'artiste est envisagé en tant que créateur, dans le cadre, ainsi qu'il l'affirme dans l'introduction, d'une « réflexion sur les écrivains et leurs œuvres, ainsi que sur la difficulté de créer »¹. Shakespeare se heurtant de manière obsessionnelle à la difficulté de transposer au théâtre la nouveauté et la complexité du personnage de Don Quichotte, c'est l'œuvre (en gestation) qui informe la vie, et non l'inverse. Se pose alors un problème de taille : comment remplir cet ambitieux cahier des charges, rendre compte du processus créatif, faire l'anatomie du « génie », lorsqu'on n'est ni Cervantès, ni Shakespeare, mais « seulement » José Carlos Somoza ? Il n'est sûrement pas sans risque de se mesurer à de telles icônes ; « anxiété de

¹SOMOZA, José Carlos, *Miguel Will*, Barcelone, Random House Mondadori [1999] 2006, p. 10.

l'influence » d'un côté, exigence exacerbée du public de l'autre, peuvent venir sanctionner cette tentative.

Est-ce la raison pour laquelle Somoza a pris le parti de ne pas se prendre au sérieux, de faire de sa pièce une comédie, voire une « farce en six tableaux et un prologue » (21) ? L'humour masquera l'« hybris » du propos, tandis qu'un jeu soutenu avec les « images » des auteurs et de leurs œuvres, sous la forme de clins d'œil, s'attirera les bonnes grâces complices du public. Cette stratégie, dite de l'« effet-classiques », se doublera d'une seconde, où l'on jouera au critique littéraire, en montrant diverses tentatives de créer un Don Quichotte à la scène, ainsi que leurs échecs. Théâtre dans le théâtre, réflexion sur le théâtre, auteur et acteurs en quête d'un personnage : ce sera l'« effet Pirandello ». Il s'agira enfin de relever et de prolonger la théorisation de l'écriture par les écrivains eux-mêmes, au moyen de ces mêmes procédés de récursivité et de réflexivité dont Shakespeare et Cervantès firent un abondant usage : en effet, ces « classiques » sont aussi des « baroques »². Miroirs, spectres, onirisme, folie remettent sans cesse en cause la frontière entre réalité et fiction, posant en outre la question d'une éventuelle esthétique « néo-baroque » de Somoza.

Ajoutons en ultime préambule cette mise en garde : guidé par le seul plaisir de la lecture, n'étant spécialiste ni de Shakespeare ni de Cervantès, je ne peux prétendre qu'à un statut d'amateur éclairé. Si la pièce de Somoza se veut une farce, cet essai se gardera bien de se définir autrement que comme une *fantaisie*.

La foire aux icônes

Ecrivain espagnol d'origine cubaine, José Carlos Somoza, né en 1959, est connu comme auteur de best-sellers, dans lesquels les codes génériques du roman policier, de la science-fiction et du fantastique se mêlent souvent, tout en s'alliant à une réflexion sur les pouvoirs du langage. Ainsi, *Zigzag (La théorie des cordes)*, malgré un prétexte scientifique improbable, ménage un jeu complexe sur la mémoire et l'espace-temps traumatique. *La Caverne des Idées* se présente tout d'abord comme un texte antique relatant une enquête policière dans l'Athènes de Platon, pour prendre en parallèle la forme d'une enquête philosophique, confrontant les principes apollinien et dionysiaque, et finir par remettre en cause les rapports entre réalité et fiction, lorsque le traducteur du manuscrit se retrouve menacé à son tour, comme si le texte prenait vie. Dans *La dame numéro 13*, c'est le mythe des Muses qui fait l'objet d'une réécriture inquiétante, sous la forme de Dames immortelles qui inspirent les poètes dans le but d'obtenir des « vers de pouvoir » aux vertus magiques³.

Récursivité, réflexivité, balancement entre divers univers possibles, les ouvrages de Somoza semblent imprégnés de la dimension « ontologique », liée à la création et à la contestation simultanée par l'écriture d'univers alternatifs, que Brian McHale attribue à la fiction postmoderne⁴, mais qui se retrouve aussi dans le baroque historique et le néo-baroque

² Au degré de généralité où nous nous situons, nous laisserons temporairement de côté la question complexe de l'appartenance de nos deux « classiques » aux sphères du Maniérisme ou du Baroque, où à leur intersection.

³ SOMOZA, José Carlos, *La caverna de las ideas*, Barcelone, Random House Montadori, 2000 / *La caverne des idées*, Actes Sud, 2002. *La dama número trece*, Barcelone, Random House Montadori, 2003 / *La dame N°13*, Actes Sud, 2005. *Zigzag*, Barcelone, Random House Montadori, 2006 / *La Théorie des cordes*, Actes Sud, 2007.

⁴ MCHALE, Brian, *Postmodernist Fiction*, London, Routledge. 1987, p.39.

contemporain – dont les rapports avec le postmodernisme restent à approfondir. Les préoccupations de notre pièce de théâtre Shakespearo-cervantine ne semblent donc pas trop éloignées des thèmes récurrents de la littérature populaire particulièrement sophistiquée de Somoza : lorsque la dimension fantastique / fantasmatique vient s'ajouter aux thèmes baroques de la mise en abîme et de l'auto-réflexivité, émerge au cinquième tableau Miguel Will, personnage hybride né du mélange des deux grands classiques tutélaires – ainsi que la pièce du même nom.

L'aveu de cette continuité peut affecter la « figure de l'auteur » par rapport à son public. D'un côté, elle semble dévoiler la part de « sérieux » littéraire qui sous-tend l'écriture des best-sellers de Somoza, remettant ainsi en cause la distinction entre littératures populaire et « savante ». A l'inverse, s'aventurer dans le domaine de la « grande » littérature peut équivaloir à s'avancer en terrain miné, et rendre nécessaire la mise en oeuvre de stratégies de contournement.

Le premier niveau de l'hommage littéraire passe par la reconnaissance : des allusions ciblées manifesteront une communauté de culture, une collusion entre l'auteur et son public. Cette « *captatio benevolentiae* » d'un genre particulier se voudra inclusive, évitant la prétention et le snobisme intellectuel en ayant d'abord recours à des passages connus et des images du « domaine public » largement partagés. C'est ainsi que dès l'ouverture l'apparence physique du personnage de Shakespeare, bien que vieilli et malade, correspond à son célèbre portrait : « tel qu'on l'a toujours imaginé dans sa maturité : chauve, tête ovoïde, moustache et barbiche » (27) ; « le Shakespeare idéal » (54). De même, les fameuses silhouettes de Don Quichotte et Sancho Panza sont un acquis culturel, qui servira dans la pièce de base à de multiples variations et recombinaisons (32). Pourtant, de telles icônes risquent très vite de se dégrader en clichés, et de tomber dans le piège du kitsch, à l'image du célèbre « To be or not to be » de Hamlet. Peut-être la stratégie qui offre le plus de liberté dans l'hommage et la réécriture est-elle celle qu'a choisie Somoza, la comédie. Elle autorise à la fois la référence et la distanciation, le pastiche et la parodie. Évitant l'engluement dans la redondance de l'hommage, elle intègre la récupération par la culture de masse, sous forme de « morceaux choisis » fragmentaires, des originaux, tout en se permettant de se jouer de ces mêmes symboles. De plus, cette reprise au second degré est d'une grande fidélité à l'esprit des grands ancêtres, puisque leur art poétique se basait souvent sur la parodie des formes sérieuses : les comédies de Shakespeare reprenaient en les inversant les schémas tragiques – l'intrigue de « Pyrame et Thysbe », la pièce ratée des artisans du *Songe d'une nuit d'été* ressemble comme deux gouttes d'eau à *Roméo et Juliette* – et tout l'argument du *Quichotte* tourne en ridicule l'idéalisation « merveilleuse » des romans de chevalerie.

Le prologue de *Miguel Will* s'ouvre sur un écho presque identique à l'*incipit* du *Quichotte* :

SHAKESPEARE: En un lugar de Inglaterra de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un escritor de los de obras teatrales, ingenio rápido, pluma aguda y gran celebridad. Frisaba la edad de nuestro escritor con los cinquenta años; era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro, gran madrugador y amigo de la caza. Quienes le conocían le llamaban William, o Will, pero esto importa poco a nuestro cuento: basta que en su narración no nos salgamos un punto de la verdad. (28-29)

SHAKESPEARE : Dans une bourgade d'Angleterre, dont je ne veux pas me rappeler le nom, vivait, il n'y a pas longtemps, un écrivain, de ceux qui œuvrent pour le théâtre, ont l'esprit vif et ingénieux, la plume aiguisée, et

grande célébrité. [...] L'âge de notre écrivain frisait la cinquantaine ; il était de complexion robuste, maigre de corps, sec de visage, fort matineux et grand ami de la chasse. Ceux qui le connaissaient l'appelaient William, ou Will, mais cela importe peu à notre histoire ; il suffit que, dans le récit des faits, on ne s'écarte pas d'un atome de la vérité ».⁵

Cette version du prologue de Cervantès adaptée par (et au) personnage de Shakespeare établit un lien thématique entre les deux auteurs, et établit la nature fictive et fantaisiste du texte. Inversant les positions de « lecteur de romans de chevalerie » et de « dramaturge », elle déplace la portée du pastiche vers la question de la création, mais surtout, elle offre aux spectateurs espagnols l'occasion d'un rire complice né de la réappropriation d'un lieu commun culturel.

Le décor, quant à lui, comporte un certain nombre d'objets définis comme aussi « fétiches » (16) que la citation précédente : parmi eux l'écrivoire de Shakespeare, symbole « mythologique » au sens barthésien de l'activité de l'écrivain ; une tête de mort évoquant la scène du cimetière de Hamlet, et un bassin métallique polyvalent, écho visuel du fameux « heaume de Membrun » porté par Don Quichotte, et qui à l'origine semble avoir été un plat à barbe ou, pire encore, un pot de chambre. La « note sur le décor » stipule : « Sur un support central et élevé se trouvera l'objet symbolique le plus important de la pièce : un crâne, sur lequel on aura placé un bassin métallique en guise de casque ou de chapeau » (16). Cette image grotesque est en fait programmatique : elle fait allusion au mélange des genres et à l'union des contraires, *Hamlet* et *Don Quichotte* ainsi que leurs auteurs, tragédie et comédie, *memento mori* et fou rire. A la fois révérence et transgression, le crâne coiffé du bassinnet apprivoise par l'incongruité l'intimidante aura des classiques, tout en opérant un retour aux sources carnavalesques populaires des comédies de Shakespeare et de la dérision cervantine.

Il y a en fait deux bassinets au lever du rideau : l'un sur la tête de mort, l'autre sur une chaise, qui sert d'urinoir. Shakespeare s'éveille, prend la plume, puis s'interrompt pour aller pisser. Ces deux nécessités, écrire, uriner, semblent aussi impérieuses l'une que l'autre, ce que confirme la didascalie introduisant la première tirade, qui suit la miction elle aussi interrompue : « Son monologue est d'abord rapide, expulsé à plein jet – comme si son cerveau cherchait un soulagement du même type que sa vessie » (28). Cette désublimation n'est pas sans rappeler l'une des caractéristiques du carnavalesque selon Bakhtine : le détronement des

⁵ « En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. [...] Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años. Era de compleción recia, seco de carnes, enjuto de rostro, gran madrugador y amigo de la caza. Quieren decir que tenía el sobrenombre de “Quijada”, o “Quesada”, que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben, aunque por conjeturas verisímiles se deja entender que se llamaba “Quijana ». Pero esto importa poco a nuestro cuento: basta que en la narración dél no se salga un punto de la verdad »

« Dans une bourgade de la Manche, dont je ne veux pas me rappeler le nom, vivait, il n'y a pas longtemps, un hidalgo, de ceux qui ont lance au râtelier, rondache antique, bidet maigre et lévrier de chasse. [...] L'âge de notre hidalgo frisait la cinquantaine ; il était de complexion robuste, maigre de corps, sec de visage, fort matineux et grand ami de la chasse. On a dit qu'il avait le surnom de Quixada ou Quesada, car il y a sur ce point quelque divergence entre les auteurs qui en ont écrit, bien que les conjectures les plus vraisemblables fassent entendre qu'il s'appelait Quijana. Mais cela importe peu à notre histoire ; il suffit que, dans le récit des faits, on ne s'écarte pas d'un atome de la vérité ». CERVANTES, Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* [1605], Tr. Louis Viardot. Edition bilingue, Colección Cybertextos, Duke University, <http://mgarci.aas.duke.edu/cibertextos/CERVANTES-MD/DON-QUIJOTE/> Consulté le 15/07/2012.

hautes facultés spirituelles par le bas corporel. Mais la multiplication des bassinets ne s'arrête pas là : il y a au cours du texte une véritable prolifération de la cuvette en métal, associée au délire et à la folie. L'un de ses avatars doit servir de casque à Don Quichotte dans le *Cardénio*, mais l'acteur Burbage refuse de la porter ; puis, lorsque la pression liée à la gestation de sa pièce devient trop forte et que Shakespeare tombe malade, son écuelle de soupe, les vases de fleurs, etc... se transforment pour lui en pots de chambre. Cet obscur objet du délire devient le corrélat objectif de l'obsession donquichottesque du dramaturge, ainsi que du « démon de la dualité » qui fait que l'on peut voir la même chose de deux manières diamétralement opposées. Tout comme il suffit de retourner une bassine pour obtenir un heaume, ou *vice versa*, des contraires apparents peuvent échanger leurs qualités : la tragédie et la comédie, la vie et le théâtre, l'illusion et la réalité, ou encore le masculin et le féminin. Ainsi, au quatrième tableau, Shakespeare confond sa servante avec John Rice, l'acteur grîmé qui joue les rôles féminins de ses pièces. Comme Saint Thomas avec les plaies du Christ, il doit lui palper le sein pour toucher du doigt le réel. Le monde entier en vient à se dédoubler, lorsque les reflets des personnages dans le grand miroir (autre « objet fétiche ») acquièrent leur autonomie. Enfin, exemple parmi d'autres des chausse-trappes du langage : le mot « bacín », qui peut signifier « pot de chambre » ou « pauvre type », transgresse lui aussi la frontière entre l'accessoire de scène et le personnage.

Miguel Will semble donc procéder à une carnavalisation généralisée de son matériau. Cela permet de jongler avec les références culturelles tout en conservant une distance ironique par rapport à leur figement en kitsch par les média et la culture populaire. Ce traitement irrévérencieux des classiques peut avoir une dimension polyvalente ou ambiguë : établissant une complicité avec le public au nom de références partagées, elle peut aussi symboliser une attitude plus agressive envers l'aura de « statue du Commandeur » de ces textes et figures canoniques. Ainsi, l'image du « Shakespeare pissant au bassinnet » opère une désacralisation de l'image du Barde. Mais le comique et le carnavalesque étant des pratiques majeures des deux grands ancêtres, la charge reste hommage, la désublimation, fidélité. Elles peuvent alors prendre une dimension de « dépoussiérage » des figures de Cervantès et Shakespeare, ouvrant l'accès à une réécriture plus libre et donc finalement plus conforme aux modèles. La réflexion sur l'illusion et la représentation, engagée par les vertiges de la comédie, en révèle l'aspect plus « sérieux », qui s'incarne dans les formes du théâtre dans le théâtre, et de la folie.

Mise en abîme baroque et jeu sur les formes : l' « effet Pirandello »

« Où l'on traite de nombreuses choses remarquables concernant l'art du théâtre » (45) : tel est le titre du second tableau de *Miguel Will*. Outre les clichés culturels, la pièce explore donc les clichés formels des théâtres élisabéthain et du Siècle d'Or, au premier lieu desquels figure la mise-en-abîme. Ce deuxième acte, qui examine les difficultés d'adaptation du *Quichotte* sur la scène de l'époque, fait œuvre d'histoire et de critique du théâtre. Il n'est pas inutile de rappeler que le passage sélectionné par Shakespeare, l'épisode de Cardenio, a lui-même partie liée avec une réflexion sur l'illusion théâtrale.

Don Quichotte vient de libérer des galériens, ce qui lui vaut quelques problèmes avec la justice ; il se réfugie donc dans la sierra Morena. Il profite de cette pause forcée dans ses aventures pour accomplir, en l'honneur de sa dame Dulcinée du Toboso, quelques pénitences dignes de l'Amadis des romans de chevalerie. Sur ce, il rencontre Cardenio, homme sauvage

dont la folie est l'image en miroir de la sienne : une mélancolie liée à une déception amoureuse, caractérisée par une alternance d'états maniaques et une douce dépression. Cardénio commence à relater son histoire mais, interrompu par le Chevalier à la Triste Figure à propos de son évaluation d'un roman de chevalerie, il perd son sang-froid, rosse ses auditeurs, et s'enfuit. Ce premier niveau narratif met en évidence de façon humoristique la relation étymologique entre critique et crise.

Sancho s'en va, muni d'une missive à Dulcinée, qu'il perd. Mais il rencontre le curé et le barbier de son village qui, dans le but de faire rentrer Don Quichotte dans ses foyers, se déguisent, le barbier en femme, et le curé au moyen d'une barbe postiche. C'est la première occurrence du thème de l'illusion comique. En chemin, ils rencontrent Cardenio, qui termine son récit, constituant un second niveau narratif : dans une ville vivaient deux couples d'amoureux, Cardenio et Luscinda, Fernando et Dorothea ; Fernando décida d'abandonner Dorothee pour Luscinda, que son rang lui permettait d'obtenir ; Cardenio assista au mariage puis s'enfuit dans la montagne, désespéré. C'est alors que – retour au premier niveau – dans la Sierra Morena apparaît Dorothea, dont l'histoire complète celle de Cardenio : au moment du mariage, Luscinda avait révélé qu'elle était déjà mariée à Cardenio, et que toutes noces avec Fernando seraient nulles. Moralité : les apparences sont trompeuses.

Revenant à leur projet initial, les personnages convainquent Dorothee de jouer la comédie pour tirer Don Quichotte de son délire. Elle se fait passer pour la reine Micomicona, venue quérir un vaillant chevalier errant afin de l'aider à vaincre un méchant géant. Chemin faisant, ils rencontrent tous à l'auberge Fernando et Luscinda, et tout rentre dans l'ordre après une réconciliation générale. Cependant, une troisième histoire enchâssée s'insère dans le texte, sous la forme de la lecture de la nouvelle du « Curieux impertinent ».

La structure de cet épisode ressemble comme deux gouttes d'eau à du Shakespeare. Récursivité et mise en abîme, représentés par l'imbrication des récits – l'histoire de Don Quichotte, les récits complémentaires de Cardenio et Dorothee, la nouvelle du « Curieux Impertinent » – se retrouvent dans *Le songe d'une nuit d'été*, par exemple, sous la forme de théâtre dans le théâtre – la pièce des artisans – et d'un univers parallèle – le monde des fées. La théâtralisation du monde et la réversibilité des rôles sont matérialisés sous forme de déguisements et de transvestisme – le barbier devient femme tout comme Portia dans *Le marchand de Venise* devient homme ; les positions d'acteurs et de spectateurs, de victime et de complice, s'invertissent – Dorothee abandonnée transformée en reine de carnaval fait écho à *Hamlet*, et au *Songe*. Les permutations quasi-mécaniques des amants ressemblent à un quadrille amoureux, dans le *Quichotte* comme dans le *Songe*. La nature sauvage, enfin, envers et complément de la cité, lieu de désordre et de folie curatives qui préludent à un retour à l'ordre, est aussi le théâtre de *Comme il vous plaira*, et du *Songe*. C'est en fait à un mélange de ces deux dernières pièces que fait songer le « Cardenio », tel que Shakespeare, insistant sur la symétrie entre Don Quichotte et Cardenio, le résume à son comparse John Fletcher ; ce dernier commente : « Oh, ces scènes que vous aimez tant, dans des coins perdus au fond des bois » (54). C'est donc bien à un embryon de critique littéraire que se livre ce passage de *Miguel Will*.

Le décor lui-même obéit à une logique métadiscursive : double, il se partage entre le théâtre du Globe et la chambre de Shakespeare à Stratford, ornée d'une cheminée, qui « flambe

comme l'imagination de l'écrivain » (27), et qui servira finalement à détruire les manuscrits du *Cardenio*. Espace de l'élaboration et espace de la représentation, théâtre et coulisses, théâtre de l'esprit, les métaphores sont innombrables, comme si la machine baroque tournait toute seule. Facilité ? Pas nécessairement, car il ne s'agit que d'une toile de fond sur laquelle vient se découper l'intrigue. Pour qu'il y ait intrigue, il faut que quelque chose vienne gripper la machine, et ce grain de sable, c'est l'aporie théâtrale du personnage de Don Quichotte.

La nature hybride d'un personnage à la fois noble et bouffon, qui ne pose pas de problème à la lecture, se heurte aux conventions du théâtre (42) – en particulier à la hiérarchie aristotélicienne des genres. Cette difficulté donne lieu à comédie, lors des deux tentatives de répétition en costumes de la scène d'exposition : une fois, Don Quichotte apparaît en vrai costume de chevalier, avec un heaume, que l'acteur Burbage refuse de troquer contre le bassinet ; la seconde le montre en bouffon, échangeant ses caractéristiques physiques emblématiques avec Sancho. Cette incarnation impossible ouvre un abîme de « *duda pirandelliana* » (« doute pirandellien » – 74), qui fait anticiper au personnage de Shakespeare certaines affirmations de base de la critique contemporaine : « L'auteur n'est pas le personnage ; l'acteur non plus n'est pas le personnage ; réellement, le problème est que ... le personnage n'est rien » (51). Déclaration ironique, car dite par un personnage qui n'a pas conscience de n'être qu'un être de papier. Et puisque le personnage de Don Quichotte résiste à son adaptation, cette question métalittéraire : « Est-il possible à un écrivain de représenter la réalité ? » (53).

Dans la vie cela arrive tout le temps ! Mais au théâtre, aucun acteur ne peut espérer que le public rie de son ridicule et en même temps l'écoute avec sérieux. Pour le public, un personnage est créé pour faire rire, et dans ce cas c'est un bouffon, ou pour dire des choses nobles, et alors c'est un héros. Mais un héros bouffon est ... absurde. [...] Il y a des personnages qui ne se peuvent représenter ! (57)

A travers cette question des conventions génériques, se trouve posée aussi celles du rapport entre langage et réalité, et de ce qui échappe au langage. Cette préoccupation est partagée par notre époque dite postmoderne, et l'ère maniériste ou baroque. Dans *Les mots et les choses*, Michel Foucault en établit la généalogie autour de l'œuvre de Cervantès :

Don Quichotte dessine le négatif du monde de la Renaissance ; l'écriture a cessé d'être la prose du monde ; les ressemblances et les signes ont dénoué leur vieille entente ; les similitudes déçoivent, tournent à la vision et au délire ; les choses demeurent obstinément dans leur identité ironique : elles ne sont plus que ce qu'elles sont ; les mots errent à l'aventure, sans contenu, sans ressemblance pour les remplir ; ils ne marquent plus les choses, ils dorment entre les feuillets des livres au milieu de la poussière.⁶

Une telle problématique « déconstructionniste » se retrouve aussi, selon Christine Buci-Glucksman, au cœur de l'écriture de Shakespeare : « Tissé de paradoxes, le langage rencontre sa vacuité et ses points de silence. Il oscille comme une toupie affolée et affolante entre les mots à l'infini et "le reste est silence" du héros mélancolique ». ⁷ C'est pourtant dans cette représentation de l'aporie de la représentation que nous semble résider la faille essentielle de la reconstitution historique de *Miguel Will*. Si *Don Quichotte*, par son hybridité anti-

⁶ FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p. 62.

⁷ BUCI-GLUCKSMAN, Christine, *Tragique de l'ombre : Shakespeare et le maniérisme*, Paris, Galilée, 1990, p. 61.

aristotélicienne, est à même de faire toucher du doigt cet irréprésentable qui échappe aux conventions génériques et langagières, l'univers théâtral de Shakespeare est sans doute, parmi les créations de son époque, celui qui s'en rapproche le plus. Subirait-elle une effraction irréparable, l'esthétique d'un auteur qui n'a eu de cesse de redéfinir les genres, mélangeant allégrement tragédie et comédie, et créant des personnages à la fois nobles et bouffons, comme les amants du *Songe d'une nuit d'été*, courtisans athéniens rendus loufoques par le désir, au point d'en perdre une partie de leur dignité, ou Hamlet, en proie à une feinte folie qui tourne au ridicule ? Le Jacques de *Comme il vous plaira*, courtisan exilé à qui sa mélancolie fait jouer le rôle du bouffon, écrire sur les arbres, et voir des livres dans les ruisseaux, ressemble très fortement à Cardenio. *Le roi Lear* met aussi en scène un roi dont la folie touche au pathétique dérisoire, tandis que le fidèle Edgar, qui contrefait la folie pour le protéger, tient des discours qui oscillent entre une pertinente satire du siècle, et l'insignifiance comique d'une mélancolie exacerbée.

Il semblerait donc que les apories relevées par Somoza s'appliqueraient plutôt au théâtre espagnol de son époque, ou au théâtre français classique, qu'à la scène élisabéthaine et, *a fortiori*, à Shakespeare. [Aparté : Il n'est pas exclu, bien sûr, que mes propres réticences proviennent de mon admiration immodérée du Barde, déformation professionnelle courante chez les anglicistes.] L'exclusion du *Cardenio* du Folio canonique est peut-être due, outre au fait qu'il s'agissait d'une collaboration, à un manque de réussite esthétique. Quoi qu'il en soit, cet achoppement du personnage de Shakespeare à la représentation scénique de Don Quichotte est essentiel au fonctionnement « dialectique » de *Miguel Will*. L'impossibilité de créer un personnage à la fois sérieux et comique exige de sortir du cadre, de briser la frontière entre le théâtre et la vie, en un mot, d'intervenir sur le grand Théâtre du Monde. La première stratégie à laquelle a recours Shakespeare consiste à mettre en condition le public, en faisant circuler la rumeur selon laquelle Burbage, qui ne voulait à l'origine pas jouer le personnage, n'aurait accepté que par amitié pour l'auteur, à condition que l'on ne rie pas. Il serait donc écouté comme un personnage sérieux, mais le public, du fait de l'interdiction même, ne pourrait résister à une irrésistible envie de rire. Les spectateurs seraient involontairement amenés à adopter vis-à-vis de l'acteur la même attitude que les lecteurs du roman vis-à-vis du Quichotte. En outre, la réversibilité établie entre le public et les acteurs correspondrait à celle qui est actée dans le « Cardenio » original.

Cette contamination des niveaux de la représentation théâtrale est d'inspiration profondément baroque. Elle se rapproche intimement de l'« auto sacramental » de Calderón, en particulier *Le grand théâtre du Monde*, où les acteurs jouent leur rôle devant un metteur en scène qui n'est autre que Dieu, avec pour enjeu leur Salut⁸. Il s'agit ici d'utiliser l'évidence de la scène pour faire prendre conscience aux spectateurs réels que leur vie peut être elle aussi un spectacle, jugé par un regard transcendant. Dans *Miguel Will*, le public du Globe est lui aussi intégré à la pièce, mais il est censé juger l'acteur, non le personnage, ce qui ne l'empêche pas d'être manipulé par un metteur en scène suprême, qui a fait courir la rumeur. En fait, le vertige baroque est ici doublé d'un vertige postmoderne : Shakespeare « crée le buzz », comme on peut le faire sur Internet. On a affaire à une simple manipulation de l'opinion publique, dépourvue de transcendance. S'agit-il alors d'un « happening » esthétique, ou l'œuvre n'est-elle plus qu'un prétexte, dans un circuit d'échanges sans valeur intrinsèque ?

⁸ CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El gran teatro del mundo / Le grand théâtre du monde* [1655], tr. F. Bonfils, Paris, Garnier Flammarion bilingue, 2003.

L'éthique a finalement raison de cette stratégie : se sentant coupable d'utiliser Burbage à son insu comme un simple moyen, le dramaturge renonce. Le « vrai » Quichotte ne sera donc pas l'acteur, mais l'auteur. Une autre mise en scène carnavalesque fera advenir le détronement comique de la figure de l'auteur, tout en explorant avec sérieux (?) la genèse créative et la rapport entre écrivain et personnages.

Pour une fantasmagorie de la création : une esthétique néo-baroque

Selon l'écrivain mexicain Carlos Fuentes, le *Quichotte* est une critique de la lecture. En effet, l'hidalgo lecteur de romans de chevalerie, s'identifiant à ses héros, traverse la frontière entre réalité et fiction : le lecteur devient acteur. Dans la seconde partie du roman, il sait que ses aventures ont été rédigées, et parfois il conteste l'exactitude de ce rapport.

C'est certainement la première fois dans l'histoire de la littérature qu'un personnage sait qu'il est en train d'être écrit en même temps qu'il vit ses aventures de fiction [...] Don Quichotte perd deux fois le jugement : d'abord quand il lit ; ensuite quand il est lu. Car maintenant, au lieu de prouver l'existence des héros antiques, il devra prouver sa propre existence.⁹

Non seulement le roman présente ainsi une « double vitrine de la lecture », mais la réalité se « quichottise », lorsque des personnages rencontrés sur le chemin, et qui connaissent la première partie de l'ouvrage, s'amuse à mettre en scène pour Don Quichotte et son écuyer des simulacres d'aventures, qui se terminent en désillusion et en désenchantement. Tel est le processus que duplique le Shakespeare de Somoza, grâce à la fausse rumeur sur Burbage, qui fait passer le public (fictif) du *Cardenio* dans la pièce, jouant avec sa cruauté. « Le secret du rôle de Don Quichotte, c'est qu'il est interprété par le public! » (80).

Selon Fuentes, la critique de la lecture se double d'une critique de la création littéraire à l'intérieur même de l'œuvre : « Ainsi, la gestation du langage devient la réalité centrale du roman : ce n'est qu'en passant par le langage que peut se dérouler le combat crispé et intense entre le passé et le présent, entre la rénovation et le tribut rendu à la forme précédente »¹⁰. La parodie du roman de chevalerie est à la fois hommage et raillerie, le lieu intermédiaire où se négocie le passage entre un régime de représentation et un autre, mettant en avant la dimension intertextuelle de toute création : le dialogue premier se fait avec des textes, plus qu'avec la « réalité ». Voilà la dimension du *Quichotte* dont Shakespeare trouve finalement un équivalent scénique : il jouera lui-même le rôle du lecteur fou, remplaçant l'hidalgo par un certain Miguel Will, autre habitant de Stratford qui admire tant les pièces de Shakespeare qu'il s'imagine les avoir écrites. Il interrompt la première du *Cardenio* pour en revendiquer l'écriture, accompagné de son disciple Sancho (110) ; les acteurs de la pièce doivent gauchir leur rôle pour le convaincre de rentrer chez lui. Rice, qui joue Luscinda, en appelle à Miguel Will pour rendre justice à son personnage et affronter l'imposteur Shakespeare à Stratford, tout comme la reine Micomicona demandait l'aide de Don Quichotte contre un géant. Une telle mascarade rompt l'illusion comique tout en la confortant : deux niveaux de fiction se superposent et s'affrontent, un vertige baroque s'instaure, où chaque réplique et chaque

⁹ FUENTES, Carlos, *Cervantès ou la critique de la lecture* [1976], tr. J. Canavaggio et C. Fell, Paris, L'Herne, 2006, pp. 130-132.

¹⁰ *Id.*, p. 62.

situation prend un double sens. Le public, qui ne sait plus où finit le spectacle et où commence la réalité, s'échauffe et met presque le feu au théâtre.

La pièce pose ici la question classique de l'adaptation : est-on plus fidèle à l'original en reprenant la lettre, ou en cherchant un équivalent de son esprit ? Elle établit de plus un lien explicite entre l'acte de lecture et l'acte d'écriture. Se prenant pour l'auteur au lieu d'imiter un personnage, personnage qui de plus a abusé de la lecture, Miguel Will rappelle l'évidence que tout auteur a commencé par être lecteur. Il introduit encore un tour d'écrou supplémentaire lorsqu'il déclare, en paraphrasant Don Quichotte à propos de ce parangon de chevalerie qu'est Amadis de Gaule : « Je t'ai dit maintes fois, Sancho, que tout écrivain a pour modèle et miroir cet auteur espagnol appelé Cervantès, et que qui l'imité le mieux, sera plus proche de la perfection littéraire » (110). Cette dialectique du même et de l'autre peut faire songer à la nouvelle de Borges, « Pierre Ménard, auteur du *Quichotte* », où la réécriture mot à mot du roman de Cervantès par un obscur écrivain du XIX^e siècle change complètement de sens en fonction de son contexte de production¹¹. Ici, Miguel Will parle pour Shakespeare qui réécrit Cervantès, mais aussi pour Somoza, qui réécrit à la fois Cervantès et Shakespeare. Il explore les sentiers de la création à travers l'œuvre des maîtres, mais cet hommage semble aussi une confession, un aveu de hantise intertextuelle, pourrait-on dire. En effet, la pièce, de simplement auto-réflexive qu'elle était, bascule vers le fantastique.

La création du personnage hybride qu'est Miguel Will se fait sous l'influence du spectre de Cervantès, aperçu dans un miroir. Ainsi se traduit l'obsession de Shakespeare pour le *Quichotte* ; cette folie lui fait voir de multiples personnages, dont lui-même et ses amis acteurs, dans des miroirs de verre et dans le miroir du rêve. Cette reprise des schèmes baroques du reflet et du songe ne fait que renforcer la nature hallucinatoire des « *perseguijajes* » (84), vocable porte-manteau décrivant des personnages qui persécutent. L'apogée de cet effet de spectralité prend la forme d'une ré-vision de *Macbeth* IV, 1¹², où, au lieu de la lignée de Banquo culminant dans la figure de Jacques I^{er}, apparaît en enfilade entre deux miroirs la troupe au grand complet, et dont le dernier élément n'est autre que ... Cervantès (88).

Ce réseau baroque de correspondances entre le théâtre, les miroirs, et les spectres se retrouve dans la polysémie du vocabulaire. Chez Shakespeare c'est le mot « shadow » qui réunit l'ombre, l'âme défunte et l'acteur, comme dans la fameuse tirade du « bruit et de la fureur » de *Macbeth*¹³ ; chez Somoza, l'« *espejismo* », le mirage, garde trace de son miroir d'origine, « *espejo* ». Il n'est jusqu'aux initiales de Miguel Will, M/W, qui ne soient un effet de symétrie inversée, propre à caractériser cet hybride intertextuel né de la contamination de William Shakespeare par Miguel de Cervantès. L'on croit retrouver la description du Moi maniériste (ou baroque), pris, sous l'influence de la mélancolie, entre deuil du Soi et multiplication des images, que compose Christine Buci-Glucksman :

¹¹ BORGES, José-Luis, « Pierre Menard, autor del Quijote » / « Pierre Ménard, auteur du Quichotte », *Ficciones / Fictions* [1944], Paris, Gallimard, 1994.

¹² SHAKESPEARE, William, *Macbeth* [1606], tr. P. Leyris, Paris, Aubier Bilingue, 1977, p. 168-169.

¹³ « Out, out, brief candle! / Life's but a walking shadow, a poor player / That struts and frets his hour upon the stage / And then is heard no more » / « Eteins-toi, brève chandelle, éteins-toi! / La vie n'est qu'une ombre qui passe, un pauvre acteur / Qui, son heure durant, se pavane et s'agite / Et puis qu'on entend plus. » *Macbeth*, V, 5, *op. cit.*, pp. 228-229.

Pas de mélancolie, donc, sans mise en scène, sans théâtre de l'Ego, qui circonscrit la topologie d'un sujet en absence, en son lieu vide et désaffecté, en son irréalité narcissique projetée dans la généalogie imaginaire des pseudonymes, des hétéronymes et d'une véritable hantise touchant le propre, le Nom propre.¹⁴

La mélancolie, sous son double visage dépressif et hallucinatoire, se retrouve, comme chez Hamlet, comme chez Don Quichotte, chez un Shakespeare représenté comme souffrant, obsédé, fou, qui finit par s'évanouir sur scène lors du fiasco de sa pièce, où il se morcelait en de multiples postures identitaires. Mais si la mélancolie est depuis l'Antiquité, et à nouveau depuis la Renaissance, liée au deuil, aux fantômes de l'imagination malade, elle est aussi la source de ceux de la création et la matrice du génie. Même l'humour, dérivé de l'humeur (noire), y trouve sa source. C'est donc une sorte d'art poétique fondé sur la mélancolie qu'expose dans le miroir « Cervantès-reflet » à Shakespeare.

Ecrire est très compliqué, comme tu le sais. Une souffrance continue. Esclave des Maures, je ne passais pas de pires moments que lorsque j'ai écrit le *Quichotte* : les personnages m'obsédaient, comme toi, ils me rendaient fous [...] Rien ne peut se comparer à l'acte d'écrire, si ce n'est être fou [...] La prison est aussi nécessaire à un écrivain que l'imagination [...] Il faut te sacrifier pour ton personnage, comme moi pour le mien. (90-91)

Cet art mélancolique qu'est l'écriture ne renvoie-t-il pas, comme dans *Hamlet*, au spectre du Père, à une anxiété de l'influence ? Derrière la hantise de Shakespeare par Cervantès, ne faut-il pas lire celle de Somoza par ces deux figures titanesques ? L'hommage, comme la parodie, est toujours ambivalent : le fantôme évoqué est une présence, mais aussi la confirmation d'un trépas. Les spectres peuvent aussi être les images culturelles qui nous possèdent et nous dépassent, dont nous ne serons jamais affranchis. Si le « carnaval des classiques » qu'est *Miguel Will* est placé sous le signe de la comédie et du carnavalesque bakhtinien, qui semblent représenter une liberté par rapport au sérieux d'un héritage culturel, la mélancolie créatrice qui sourd sous cette surface de brillante virtuosité implique le poids de la tradition et de ses statues du commandeur, aussi légères qu'elles puissent apparaître. Le choix de ces grands ancêtres-là semble indiquer une filiation baroque, ou néo-baroque, dans la poétique de Somoza, mais la mélancolie qui sous-tend la comédie, ou la farce, pourrait être de nature « confessionnelle », désignant de manière cryptique une source intime au fantastique sombre qui imprègne ses autres œuvres. L'écriture, populaire ou non, est une « hantologie » spectrale, qui s'abreuve à l'encre de la mélancolie¹⁵.

Coda : baroque ou maniérisme ?

Nous abritant derrière le fait que les réécritures contemporaines inspirées de l'esthétique des XVI^e et XVII^e siècles sont couramment appelées néo-baroques, nous avons pu faire temporairement l'économie d'une catégorisation plus précise. Il est peut-être temps de nuancer l'équivalence implicite que nous avons établie, pour nos besoins, entre maniérisme et baroque. Projetés hors de notre domaine de compétence, nous nous contenterons de quelques indications, en espérant apporter un modeste éclairage supplémentaire à la pièce *Miguel Will*.

Shakespeare et Cervantès sont tantôt présentés comme maniéristes, tantôt comme baroques. Si la différence entre les deux courants est que le vertige maniériste, lié à la crise de la

¹⁴ BUCI-GLUCKSMAN, *op. cit.*, p. 40.

¹⁵ BLEIKASTEN, André, *The Ink of Melancholy: Faulkner's Novels from The Sound and the Fury to Light in August*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

Renaissance, aurait été dans le baroque recentré sur les figures d'autorité de Dieu, du Roi, et du Sujet, comme le théâtre de Calderón le manifeste, nos textes et leur reprise contemporaine seraient plutôt « maniéristes ». Jeu et parodie, vertige et fluidité, mélange des genres : il n'y a pas de butée stable où la toupie du sens s'arrête. Même les Grands Anciens ne constituent pas des centres fixes. A ce titre, ce qu'on appelle souvent le néo-baroque, en tant que variante parfois antagoniste du postmodernisme, mériterait plutôt de se nommer « néo-maniérisme ».

Cependant, la définition que l'auteur cubain Severo Sarduy donne du baroque historique, comme stratégie artistique fondée sur la figure de l'ellipse, dans ses deux sens cosmologique et rhétorique, nous semble particulièrement bien adaptée aux œuvres que nous étudions.

L'ellipse, dans ses deux acceptions, apparaît dessinée autour de deux centres, l'un visible (le signifiant marqué / le Soleil), diurne, qui resplendit dans la phrase baroque ; l'autre obturé (le signifiant caché / le centre virtuel de l'ellipse des planètes), éliidé, exclu, sombre.¹⁶

Le *Quichotte* oscille sans cesse entre deux univers de sens, le roman de chevalerie et la comédie « réaliste », qui finissent par s'engager dans de vertigineuses interférences ; l'action d'*Hamlet* est conditionnée par le centre obscur de la voix du père ; les comédies du Barde, comme le « Cardenio » de Cervantès, se partagent entre l'obvie de l'espace urbain et la nature sauvage où se joue la comédie du renouveau social. Mais *Miguel Will* nous semble une illustration encore plus parfaite de la thèse de Sarduy : la pièce orbite autour de deux centres, les deux écrivains qui l'inspirent. Shakespeare est l'auteur obvie, tandis que Cervantès est l'auteur voilé, d'abord dans les pages du roman à adapter, puis par son apparition spectrale dans le miroir. Même si leur union en un seul nom synthétique semble temporairement créer un nouveau centre, la pièce de Somoza décrit une trajectoire elliptique autour d'un texte éclipsé, le *Cardenio* de Shakespeare et Fletcher – brûlé textuellement dans la cheminée de Stratford, bel et bien perdu en réalité.

Cette stratégie d'incomplétude, ou de décentrement, est caractéristique du postmodernisme, comme du néo-baroque. Elle nous rappelle en outre la pertinence – et l'impertinence – de l'esthétique baroque / maniériste pour la culture contemporaine. Comme si nous n'en avions jamais fini d'orbiter autour de ces deux astres que sont Cervantès et Shakespeare.

¹⁶ SARDUY, Severo, *Barroco* [1974], tr. J. Henric et l'auteur, Paris, Gallimard, 1991, p. 112.