

Roger Chartier : *Culture écrite et société. L'ordre des livres (XIVe-XVIIIe siècle)*, Albin Michel, 1996

→ Sur les sept chapitres qui composent ce livre, trois (chapitres 2, 4 et 5) sont issus d'un ouvrage antérieur de Roger Chartier, intitulé *L'ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIVe et XVIIIe siècle* (1992). Tous les autres chapitres proviennent d'une traduction d'un livre que l'auteur a publié en anglais, *Forms and Meanings. Textes, Performances, and Audiences from Codex to Computer* (1995).

Introduction

→ Il s'agit de s'intéresser à tous les acteurs, de l'auteur au lecteur. Ce qui unit tout cela : l'histoire des formes de la communication et l'histoire des pratiques culturelles. C'est une approche qui s'oppose donc totalement à celle qui tient la production du sens comme le résultat du seul fonctionnement, impersonnel et automatique, du langage. Cela va également à l'encontre de l'habitude qui consiste à attribuer l'œuvre littéraire à un nom propre et de la considérer comme le produit du génie créateur d'un individu singulier : l'auteur.

→ Une démarche centrée sur la notion d'appropriation, visant à montrer les limites de deux approches opposées mais longtemps dominantes :

- Celle qui qualifie les productions culturelles à partir de l'identité sociale de leur public.
- Celle qui établit leur signification à partir de leur seul fonctionnement linguistique.

→ Mais deux précautions à prendre :

- Ne pas attribuer trop hâtivement aux pratiques culturelles une qualification sociale générique et univoque (il existe des lecteurs et lectrices populaires, mais pas certain qu'il soit possible d'identifier spécialement une lecture « populaire »).
- Se garder d'une trop rigide dichotomie qui fait des tactiques d'appropriation la seule ressource de tous ceux qui n'auraient d'autre possibilité que de réemployer ou détourner les objets et les textes que les stratégies des puissants leur imposent.

→ L'auteur souhaite en outre interroger les rapports que les œuvres littéraires entretiennent avec le monde social.

→ Comment faut-il situer, dans une histoire de longue durée, les transformations permises, promises, par les conquêtes de la nouvelle forme d'inscription et de transmission de l'écrit, celle qui substitue aux objets imprimés, héritiers du *codex*, le texte électronique ?

→ « L'ordre des livres » :

- Renvoie d'abord aux opérations multiples qui rendent possible la mise en ordre du monde de l'écrit (classement des ouvrages, inventaires...).
- Renvoie également à l'ordre que le texte entend imposer au lecteur.
- Dernier sens : les livres, dans leur matérialité, commandent la possible appropriation des discours.

Chapitre 1 : Les représentations de l'écrit

→ Trois textes qui proposent au XVIIIe des réflexions sur les mutations majeures qui ont transformé le rapport des sociétés occidentales à l'écrit :

- *La Science nouvelle* de Vico.
- *L'Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain* de Condorcet.

- Les *Remontrances relatives aux impôts* du 6 mai 1775 de Malesherbes.

→ Condorcet et Malesherbes font de l'invention de l'imprimerie une césure fondamentale :

- Condorcet définit la notion d'« opinion publique » (dans tout ce qu'elle a de stable et d'universel) à partir de la révolution de l'imprimerie.
- Malesherbes voit lui aussi dans l'imprimé la condition nécessaire à l'existence à l'existence du « public » : il compare les Gens de Lettres qui sont au milieu de ce public aux Orateurs de Rome et d'Athènes au milieu du public assemblé. => Selon lui, les jugements du public commandent ceux de tous les juges, du roi lui-même jusqu'aux magistrats.
=> Comme Condorcet, il oppose la « voie de l'impression » au temps de l'oralité et prétend qu'elle définit de manière neuve l'exercice du pouvoir, les rôles sociaux, les pratiques intellectuelles.

=> Vico, Condorcet et Malesherbes organisent des périodisations de large envergure à partir des mutations des formes d'inscription et de transmission des discours. Cela ouvre une voie empruntée ensuite par Walter Ong, Jack Goody ou Henri-Jean Martin : montrer comment la circulation et la conservation de l'écrit ont, du même coup, modifié les relations entre les hommes, les modes d'exercice du pouvoir, les techniques intellectuelles.

→ Révolution technique du XV^e siècle dans la manière de reproduire les textes. => Idée de révolution qui fonde les approches de *L'Apparition du livre* (Febvre, Martin) et de *Printing Revolution* (Eisenstein). L'historiographie a ensuite eu tendance à nuancer cette révolution :

- Le livre n'est pas modifié dans ses structures essentielles par l'invention de Gutenberg. « En ce sens, la révolution de l'imprimerie n'est en rien une "apparition du livre" » (p. 28).
- L'étude du Japon, de la Corée et de la Chine montre que ces pays avaient déjà recours à des caractères mobiles de façon ancienne (mais leur utilisation est faible), et surtout une très grande utilisation de la xylographie, celle-ci attestant d'une large circulation de l'écrit imprimé : il ne faut donc pas mesurer la culture imprimée des civilisations orientales à la seule aune de la technique occidentale, comme par défaut.

→ L'auteur souligne une rupture dans l'histoire de la lecture : le passage de la lecture orale à la lecture silencieuse au Moyen Âge (part des monastères pour ensuite gagner les universités pour les aristocraties laïques). Possible par une adaptation de l'écriture (séparation des mots...). Mais attention : à l'époque moderne, la lecture orale reste un ciment fondamental des diverses formes de sociabilité (familiales, savantes, mondaines ou publiques).

→ Intérêt de l'historiographie des années 1990 pour les « effets de sens des formes » : nombreux exemples qui montrent comment des transformations proprement « typographiques » (au sens large) modifient profondément les usages, les circulations et les compréhensions d'un « même » texte.

=> « Les significations, historiquement et socialement différenciées d'un texte, quel qu'il soit, ne peuvent être séparées des modalités matérielles qui le donnent à lire » (p. 38).

Chapitre 2 : Figures de l'auteur

→ Dans le monde de langue anglaise, l'histoire du livre est une histoire sans lecteur ni auteur (se concentre sur le processus de fabrication du livre). En France, l'histoire du livre a été plus immédiatement culturelle et sociale, mais elle s'est engagée dans deux directions majeures :

- Reconstituer les fortunes, les alliances, les hiérarchies du milieu qui fabriquait et vendait les livres.
- Reconstruire la circulation du livre, son inégale possession par les différents groupes sociaux, son impact sur les mentalités.

=> « Dans la tradition de l'histoire sociale de l'imprimé telle qu'elle s'est développée en France, les livres ont des lecteurs mais ils n'ont pas d'auteurs ou, plus exactement, ceux-ci n'entrent pas dans son domaine de compétence » (p. 46). L'auteur relève plutôt du champ de l'histoire littéraire.

→ Mais un retour de l'auteur dans les dernières années qui précèdent la rédaction de ce livre. Plusieurs approches qui ont pour point commun de réarticuler le texte avec son auteur, même si celui-ci reste dépendant et contraint (il n'est pas le seul maître du sens et il subit des déterminations multiples) :

- « L'esthétique de la réception » a cherché à mettre en évidence la relation entre une œuvre et « l'horizon d'attente » de ses lecteurs.
- La *New Historicism* qui situe l'œuvre littéraire dans sa relation aux textes « ordinaires » (politiques, juridiques, religieux...).
- La sociologie de la production culturelle (Pierre Bourdieu) insiste sur les lois de fonctionnement et les hiérarchies propres à un champ donné.
- La *bibliography* en tant que « sociologie des textes » (D. F. McKenzie) : l'attention est centrée sur la manière dont les formes physiques à travers les textes sont transmis à leurs lecteurs affectent le processus de construction du sens.

→ Dans son article « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (1969), Michel Foucault définit la « fonction-auteur » comme le résultat « d'opérations spécifiques et complexes » qui réfèrent l'inscription historique, l'unité et la cohérence d'une œuvre (ou d'un ensemble d'œuvres) à l'identité d'un sujet construit. Foucault met en avant trois temps :

- Le moment où la fonction-auteur a été associée à la question de la propriété des textes (fin XVIIIe).
- Les textes ont commencé à avoir réellement des auteurs dans la mesure où l'auteur pouvait être puni, donc dans la mesure où les discours pouvaient être transgressifs (il ne propose pas de datation ici).
- Foucault souligne un chiasme qui s'est passé selon lui au XVIIe ou au XVIIIe : à partir de ce moment, les énoncés scientifiques fondent leur validité sur leur appartenance à un ensemble de propositions et non pas sur l'autorité d'un auteur en particulier ; les discours littéraires, eux, « ne peuvent plus être reçus que dotés de la fonction-auteur ». Auparavant, c'était l'inverse.

=> Pour certains textes, on remarque ainsi une référence à l'auteur dès l'époque médiévale (pour les sciences surtout).

→ Dans son *Dictionnaire universel* de 1690, Furetière associe nettement la notion d'auteur à l'imprimerie, lorsqu'il arrive au sens littéraire de la notion : « *Auteur*, en fait de Littérature, se dit de tous ceux qui ont mis en lumière quelque livre. Maintenant on ne le dit que de ceux qui en ont fait imprimer ». C'est l'imprimerie qui distingue donc l'auteur de l'écrivain. => Cette assimilation auteur/imprimerie était-elle plus ancienne que la fin XVIIe siècle ?

→ À la fin du XVIe, les analyses du *Premier Volume de la Bibliographie du Sieur de La Croix du Maine* (1584) et *La Bibliothèque d'Antoine du Verdier, seigneur de Vauprivat* (1585) montrent que si la catégorie de l'auteur constitue le principe fondamental de classement des discours, elle ne suppose pas obligatoirement leur existence imprimée. En outre, la fonction-auteur s'accorde très bien à la même époque avec les dépendances instituées par le patronage : il n'y a pas contradiction.

→ Exemple de la page de titre de l'édition princeps du *Quichotte* en 1605 :

- En haut le titre en lettres capitales.
- En-dessous, « l'assignation essentielle du texte » (indique le prix auquel le livre peut être vendu) et la *licentia* (qui accorde à l'auteur – Cervantes, directement nommé – un privilège

d'impression de dix années).

- Sous le nom de l'auteur, on trouve la mention du dédicataire.
- La marque de l'imprimeur encadrée par les deux éléments de la date occupent la majorité de l'espace restant.
- En-dessous, trois lignes de texte renvoyant aux indications propres au régime de la librairie (mention du privilège, marque de l'autorité royale, lieu d'édition et nom de l'imprimeur, et l'adresse à laquelle on peut trouver l'ouvrage.

=> La construction visuelle de la page de titre articule ainsi plusieurs réalités :

- L'affirmation de la paternité littéraire de l'auteur reconnue par le privilège.
- Le patronage (mention du privilège).
- Le marché (mention de l'imprimeur).

=> Patronage et marché ne s'excluent donc aucunement.

→ Question : l'émergence de la fonction-auteur doit-elle être rapportée à la responsabilité judiciaire de l'écrivain ? À partir de 1544 commence la publication des catalogues des livres censurés par la faculté de théologie de Paris. Les index utilisent la catégorie de l'auteur comme principe fondamental de désignation du livre. L'édit de Châteaubriant du 27 juin 1551 marque l'apogée de la collaboration entre le roi, le Parlement et la Sorbonne en matière de censure. Dans la répression toutefois, la responsabilité de l'auteur d'un livre censuré ne paraît pas être plus grande que celle de l'imprimeur qui l'a publié, du libraire ou du colporteur qui le vend, ou du lecteur qui le possède. Exemple d'Antoine Augereau, graveur de caractères devenu imprimeur, étranglé puis brûlé place Maubert le 24 décembre 1534, tout comme Étienne Dolet (humaniste devenu imprimeur), le 3 août 1546.

→ Dans la perspective qui lie la fonction-auteur aux censures, cette même fonction-auteur est pleinement inscrite à l'intérieur de la culture imprimée : l'imprimerie a rendu plus ample, donc plus dangereuse, la circulation des textes défiant l'autorité. Mais on peut aussi aller à l'encontre de cette idée en considérant que les traits essentiels qui assignent le texte à un individu sont déjà présents dans le livre manuscrit. Exemple du portrait d'auteur, fréquent dans le livre imprimé du XVI^e. On le retrouve déjà dans les miniatures qui ornent les manuscrits du XIV^e et XV^e (Christine de Pisan, Pétrarque, Boccace...).

→ Une volonté des auteurs, qui transparaît dans les contrats avec les imprimeurs, d'établir leur autorité sur le mode de circulation de leurs textes, sur les caractères utilisés, le format, etc. Exemple : le 3 avril 1559, Frédéric Morel reçoit plusieurs œuvres composées ou traduites de Louis Le Roy, « le tout pour imprimer correctement, en beaux caractères et bon papier, en gros romain ou lettre italique ». Mais cette préoccupation ne naît pas avec l'imprimerie : Pétrarque cherchait déjà des alternatives pour éviter les corruptions de ses textes par leur passage sous la plume de copistes. Pétrarque est l'exemple du fait que des œuvres vulgaires, dès avant l'imprimé, sont caractérisées par un lien entre une unité codicologique et une unité textuelle référée à la singularité de l'auteur.

=> Foucault avait donc raison de reconnaître une présence de l'auteur au Moyen Âge, mais pas de la cantonner au domaine scientifique. Conclusion de Roger Chartier : « Il ne faut pas réduire à des formulations trop simples ou trop univoques la construction d'une fonction-auteur, entendue comme le critère majeur de l'assignation des textes. Elle ne peut être rapportée ni à une seule détermination ni à un unique moment historique » (p. 72).

Chapitre 3 : Patronage et dédicace

→ Par bibliothèque princière, on entend une collection rassemblée par et pour son souverain, mais pas forcément destinée à son usage personnel. => Exemple de la « Librairie du roi » de France, transportée à partir des années 1570 depuis Fontainebleau dans des édifices qui ne sont pas des

maisons royales :

- D'abord dans une maison particulière.
- 1594 : au collège de Clermont.
- 1603 : dans le couvent des Cordeliers.
- 1622 : dans un bâtiment rue de la Harpe, toujours dans l'enceinte des Cordeliers.
- 1666 : Dans deux maisons achetées par Colbert rue Vivienne (jusqu'en 1721).

→ 1618 : apparition du terme de « Bibliothèque du Roy » dans un édit. La bibliothèque du roi n'est pas les livres personnels du roi au Louvre (Cabinet du Louvre). Ainsi, en Espagne, selon Fernando J. Bouza Alvarez, les Habsbourg ont toujours considéré la Laurentina comme la grande bibliothèque royale et celle de l'Alcazar avait une fonction plus utilitaire. Vers 1520, François Ier fonde une nouvelle « Librairie royale » à Fontainebleau. En 1537, il décide du dépôt obligatoire de toutes les « œuvres dignes d'être vues » dans la bibliothèque de Blois. En 1544, il réunit ces deux bibliothèques à Fontainebleau. Son usage est public : ouverture aux érudits (voire aux curieux dès 1692). C'est en cela que la bibliothèque du roi sert sa gloire et sa renommée : comme les bibliothèques des humanistes, c'est tout sauf un lieu de retraite secret.

→ Manières d'enrichir la bibliothèque royale en France :

- Confiscations lors des expéditions militaires (guerres d'Italie...).
- Réunion de bibliothèques de membres de la famille royale (Catherine de Médicis en 1599...).
- Par l'obligation du dépôt d'exemplaires demandé aux libraires et imprimeurs (mal respectée).
- Par l'échange.
- Par des donations.
- Par l'acquisition.

→ Mais l'objet de ce chapitre : le livre offert au prince. => Dédicace (à souligner : vocabulaire religieux).

→ Selon Cynthia J. Brown, avec l'imprimé, la représentation de la dépendance de l'auteur soumis au prince (les dédicaces des manuscrits médiévaux étaient des images peintes avec l'auteur tendant à genoux son œuvre au prince sur son trône), cède la place à une affirmation vigoureuse de l'identité propre de l'écrivain. Elle prend pour exemple la *Ressource de Chrestienté* d'André de la Vigne, justifiant les prétentions de Charles VIII en Italie : dans le manuscrit, l'auteur est mis en scène dans la position classique de soumission au prince sur le frontispice. Dans l'édition imprimée, intégrée à l'anthologie du *Vergier d'honneur*, la miniature de soumission a cédé la place à un portrait de l'auteur en frontispice. Exemple à nuancer : persistance des scènes de dédicaces dans les livres imprimés du XVIe siècle (Ruth Mortimer).

→ Cas ordinaire des contrats : le libraire prend en charge tous les frais et l'auteur, comme rétribution, reçoit des exemplaires gratuits de son livre. L'essentiel réside ainsi dans l'exemplaire qui pourra être remis au roi. Exemple du contrat entre les libraires Jean Longis et Vincent Sertenas et l'auteur Nicolas de Herberay, pour sa traduction de son *Amadis de Gaule* (contrat de 1540) : les libraires s'engagent à remettre des exemplaires gratuits à l'auteur, mais surtout, à ne pas mettre le livre en vente tant que l'auteur n'aura pas pu présenter au roi l'exemplaire qu'il lui dédie.

→ La lecture à haute voix de l'œuvre présentée au roi est aussi une pratique attestée.

→ Les libraires eux-aussi sont coutumiers des dédicaces. Exemple d'Antoine Vérard qui, comme le montre Mary Beth Winn, fait figurer son propre portrait dans les miniatures de dédicaces ; de même, il signe un très grand nombre de dédicaces au roi (dans l'*Arbre des batailles*, en 1493, il

s'approprié une dédicace écrite par un auteur pour Charles VI et la réutilise pour Charles VIII).

→ Exemple de Galilée. En 1610, il est professeur de mathématique à l'université de Padoue, rattachée à la république de Venise. Il espère alors entrer dans le patronage d'un prince absolu (condition pour obtenir une rémunération sans être obligé de consacrer une grande partie de son temps à l'enseignement. En 1610 toujours, il publie à Venise un livre intitulé *Sidereus Nuncius*, dans lequel il rend compte de ses nouvelles observations rendues possible par la lunette qu'il dit avoir inventée. Le livre s'ouvre sur une dédicace à Cosme II de Médicis, à qui il offre le livre, mais aussi une lunette. Galilée dit avoir trouvé quatre nouvelles étoiles jamais observées, et qu'il baptise du nom des Médicis. Galilée se présente comme un « messenger céleste » : rhétorique classique de la dédicace dans laquelle l'auteur s'efface. De même, en mars 1640, Corneille dédie *Horace* à Richelieu et développe une rhétorique dans laquelle le cardinal est présenté, presque au même titre que Corneille lui-même, comme un des créateurs de la pièce.

⇒ Pour les écrivains, savants, etc, l'entrée dans une clientèle, la dépendance à l'égard d'un souverain sont souvent la seule manière de conquérir une indépendance interdite par les appartenances traditionnelles à l'université ou aux communautés de métier. En acceptant ou en refusant la dédicace, le souverain se trouve en position de légitimer ou de disqualifier l'œuvre en question.

→ L'une des pratiques les plus fortement et durablement liées aux bibliothèques princières est la lecture à haute voix faite au souverain. En France, en 1537, celui qui devient « lecteur ordinaire du roi » est Pierre du Chastel, un humaniste protégé d'Érasme (et plus tard de Marguerite de Navarre), succédant ainsi à cet office à Jacques Colin. Trois ans plus tard, il remplace Guillaume Budé comme « maître de la Librairie » à la bibliothèque du roi à Fontainebleau. Il y a donc un lien immédiat et direct entre l'enrichissement et l'organisation des collections royales et la lecture faite à la table ou lors du coucher du prince. On retrouve en Angleterre une charge équivalente, très disputée de « *reader to her Majesty* ».

⇒ Conclusion : La dédicace est centrale dans l'économie du mécénat, permettant au dédicant de recevoir protection et rétribution. Car en effet, alors que le marché des œuvres n'est pas encore assez fortement établi, il s'agit de l'un des seuls moyens pour les auteurs pour obtenir une rémunération. Mais la dédicace n'est pas qu'une relation dissymétrique. Il s'agit aussi de la mise en œuvre d'une rhétorique qui vise à faire du prince loué l'inspirateur primordial de l'ouvrage, comme si l'écrivain ne faisait que lui remettre une œuvre qui est en réalité la sienne. « Dans cette figure extrême de la souveraineté, le roi devient poète ou savant, et sa bibliothèque n'est plus seulement un trésor qui préserve des richesses menacées, ou une collection utile au public, ou encore une ressource pour des plaisirs privés. Elle se mue en un miroir où se reflète son absolue puissance ». p. 102.

Chapitre 4 : Bibliothèques sans murs

→ Le rêve d'une bibliothèque rassemblant tous les savoirs accumulés, tous les livres jamais écrits, a traversé l'histoire de la civilisation occidentale. C'est une principe au fondement des grandes « librairies » (princières, ecclésiastiques ou privées), de la quête tenace de livres rares, d'éditions perdues ou disparues et qui a commandé la geste architecturale autour des constructions des bâtiments destinés à accueillir la « mémoire du monde ». Mais « en multipliant titres et éditions, l'imprimerie a ruiné tout espoir d'exhaustivité » (p. 108). Aussi, dans son *Advis pour dresser une Bibliothèque* adressé en 1627 à Henri de Mesmes, président à Mortier au Parlement de Paris et grand collectionneur de livres, Naudé défend l'idée d'une bibliothèque nombreuse, mais qui doit nécessairement faire l'objet de tris. Cet ouvrage sert notamment de guide dans cette entreprise de tri.

→ Le terme de « bibliothèque » peut désigner en second lieu un recueil, une compilation de

plusieurs ouvrages de même nature. Naudé vante ainsi les nombreux mérites de ces recueils. On trouve déjà ce genre d'ouvrages au XVIe, notamment trois de Johan Tritheim (1495), de Conrad Gessner (1545) et de John Bale (1548). Ils sont écrits en latin, répertorient surtout des auteurs anciens et privilégient les œuvres écrites dans les langues classiques. Le genre est profondément renouvelé avec la publication de la *Libraria* d'Anton Francesco Doni à Venise en 1550. L'innovation est triple :

- La langue : rédigé en langue vulgaire et recensant seulement des ouvrages en langue vernaculaire.
- Ce n'est ni un inventaire de tous les auteurs, ni un recueil de jugements, mais un livre visant à indiquer les titres disponibles en langue vulgaire.
- Abandon des grands formats traditionnels pour un in-12 très maniable et portable.

→ Il publie un an après *La Seconda Libraria* vouée aux textes qui n'ont pas encore été imprimés. Pour beaucoup, c'est une liste d'auteurs fictifs et des titres imaginés par l'auteur. L'ouvrage de Doni a été connu en France et a directement inspiré les deux « Bibliothèques » publiées en 1584 et 1585 par François de La Croix du Maine et Antoine du Verdier (ce dernier s'inspire en réalité davantage de Conrad Gessner que de Doni). Les deux ont pour objectif de montrer la supériorité de la langue française sur la langue italienne par rapport au nombre des auteurs qui écrivent en vulgaire, par l'antériorité de son usage littéraire ou par l'étendue des savoirs qu'elle véhicule. Mais le cas de La Croix du Maine est particulier, puisqu'il adresse sa « bibliothèque idéale » au roi Henri III, en 1584.

=> Conclusion : les différents sens du mot « bibliothèque » reflètent l'une des tensions majeures qui ont déchiré les lettrés de l'époque. Une bibliothèque universelle ne pouvait être qu'immatérielle et une véritable bibliothèque installée ne pouvait donner, quelle qu'en soit sa richesse, qu'une vision tronquée de la réalité. « L'écart irréductible entre des inventaires, idéalement exhaustifs, et des collections, nécessairement lacunaires, a été vécu comme une frustration majeure » (p. 128).

Chapitre 5 : Communautés de lecteurs

→ Un chapitre qui s'intéresse à l'histoire de la lecture, dans la lignée des travaux de Michel de Certeau. Dans ce domaine, le travail de l'historien est de reconstruire les variations qui différencient les textes en leurs formes discursives et matérielles et les lectures (qui sont des pratiques concrètes et des procédures d'interprétation). La problématique d'ensemble du chapitre : « Comment, dans les sociétés d'Ancien Régime, entre XVIe et XVIIIe siècle, la circulation multipliée de l'écrit imprimé a-t-elle transformé les formes de sociabilité, permis de nouvelles pensées, modifié les rapports au pouvoir ? » (p. 134). Il s'agit d'analyser la rencontre entre « le monde du texte » et « le monde du lecteur » (termes de Paul Ricœur). Cette démarche implique de différencier les significations des textes des manières dont ils sont reçus et appropriés. Il faut aller à l'encontre de l'approche structuraliste et poser comme base que « les formes produisent du sens et qu'un texte, stable en sa lettre, est investi d'une signification et d'un statut inédits lorsque changent les dispositifs qui le proposent à l'interprétation » (p. 135). Il est enfin nécessaire de tenir compte du fait que la lecture est toujours une pratique incarnée dans des gestes, des espaces, des habitudes. Tous ceux qui peuvent lire des textes ne le font pas de la même façon (un gradient qui va du lecteur le moins habile au lecteur virtuose).

→ Attention à ne pas partir de catégories sociales préétablies ; adopter une démarche inverse en partant des objets et des textes et dessiner ainsi les aires sociales dans lesquelles ils circulent. Dans la société d'Ancien Régime, ce sont les mêmes textes que s'approprient les lecteurs populaires et ceux qui ne le sont pas. La reconnaissance des écarts les plus socialement enracinés se fait dans les usages contrastés de matériaux partagés : il s'agit de comprendre comment les mêmes textes peuvent être diversement appréhendés, maniés et compris. Il faut alors replacer la lecture dans des « façons de lire » qui ont disparu aujourd'hui, notamment lecture à voix haute (l'œuvre, qui est

souvent autant destinée à être lue qu'à être écoutée, joue de cela) et replacer le texte dans sa matérialité : « Les auteurs n'écrivent pas des livres : non, ils écrivent des textes que d'autres transforment en objets manuscrits, gravés, imprimés » (p. 140).

=> On a donc au bout du compte : un triangle texte, livre, lecture. L'auteur distingue ainsi trois « figures » :

- **Première figure** : stabilité du texte et variations des formes imprimées. Beaucoup de mutations avec la « mise en imprimé », dont la division de la Bible en chapitres et versets.
- **Seconde figure** : quand le déplacement d'une forme éditoriale à une autre commande à la fois des transformations du texte et la constitution d'un nouveau public. Le parfait exemple : la *Bibliothèque bleue*. Il ne faut pas y voir un catalogue « populaire » : la plupart des textes n'ont pas été écrits à des fins « populaires », mais sont bien souvent issus des genres des littératures savantes et adaptés ensuite dans leur édition pour être accessibles au plus grand nombre. La mise en page vise à instituer des séquences brèves, closes par des bois gravés ou autres, qui satisfont mieux le public visé (une manière de lire qui n'est pas celle des élites lettrées). On joue aussi sur le « pré-savoir des lecteurs » : des motifs et images qui reviennent sur plusieurs livres, des textes antérieurs mobilisés dans un autre ouvrage...
- **Troisième figure** : stabilité du texte dans sa lettre comme dans sa forme, mais cas où ce texte est appréhendé par de nouveaux lecteurs qui lisent autrement que les précédents.

Chapitre 6 : De la fête de cour au public citadin

→ Le chapitre part de la représentation de la pièce de Molière *Georges Dandin* devant la Cour le 18 juillet 1668. Contexte de triomphe : conquête foudroyante de la Franche-Comté, puis paix d'Aix-la-Chapelle (la France rétrocède la Franche-Comté mais garde une douzaine de villes de Flandre). Louis XIV remplit alors tous les critères du grand roi : victorieux dans la guerre, garantie de la continuité dynastique, pacificateur triomphant. Cette gloire du roi doit être donnée à lire, à voir, à entendre : Corneille écrit des vers (*Au roy sur sa conquête de la Franche-Comté*) et Molière représente plusieurs de ses pièces devant lui. La paix d'Aix-la-Chapelle doit ainsi être marquée par une immense fête à la mesure de la puissance du roi. On mobilise le théâtre et en particulier « la troupe du roi », instituée en 1665 avec une pension de 7000 livres, ainsi que Molière, qui reçoit 1000 livres au titre des pensions et ratifications accordées aux gens de lettres.

→ *Georges Dandin* est rejouée au roi en novembre, puis sur la scène du Palais-Royal, accordée à Molière depuis 1661, en novembre et décembre. On a donc deux formes et deux publics très différents pour la pièce :

- À la cour, la pièce est au milieu d'un cycle de réjouissances et est mêlée à de la musique et des ballets.
- À Paris, la pièce est jouée dans l'univers codifié du théâtre citadin.

→ L'objet du chapitre est ainsi de montrer que « tout comme les significations de textes fixes dans leur lettre peuvent être radicalement modifiées par les diverses présentations typographiques qui successivement s'en saisissent, changeant format et mise en page, illustration et découpage, celles de la comédie de Molière varient à l'évidence selon les dispositifs de représentation qui la soumettent à leur forme propre » (p. 158). Le projet de l'auteur est ici de faire une « lecture historique » de la pièce, en allant des contenus textuels et de leurs socles (sur la scène de la cour, sur la scène du Palais-Royal, dans des livres) aux pensées qu'ils étaient susceptibles de produire. Il s'agit aussi de repérer dans les formes contrastées de représentation ce qui, en dehors et en surplus du texte, pouvait lui donner sens.

→ Avant la pièce, les spectateurs de la cour du 18 juillet 1668 se voient distribuer un livret résumant l'œuvre : *Le Grand Divertissement royal de Versailles. Sujet de la comédie qui doit se*

faire à la grande fête de Versailles, imprimé par Ballard (imprimeur du roi pour la musique). La cour avait eu en même temps un ballet sur une musique de Lully, d'où la publication des vers chantés dans le livret de Ballard. Le livret prévient aussi le spectateur et essaye de l'accoutumer au mélange de la comédie et de la comédie en musique. Le texte de la pièce n'est édité qu'en 1669, mais sans les vers chantés, par Jean Ribou. Immédiatement, cette édition est contrefaite, en particulier par les Elzevier à Amsterdam. En 1668 est également imprimé un récit de ces journées de fêtes par Félibien : *Relation de la Feste de Versailles du dix-huitième Juillet mil six cens soixante huit*, un in-folio illustré par cinq gravures de Lepautre. Félibien reprend le résumé de Ballard, mais ajoute une description du décor et fait quelque peu varier la caractérisation sociale des personnages.

Chapitre 7 : Lectures « populaires »

→ « La lecture populaire est une catégorie savante » (p. 205) : cela renvoie à des pratiques qui n'ont jamais été désignées comme telles par les acteurs appartenant à « la culture populaire ».

→ Deux voies pour définir la culture populaire :

- Une catégorie autonome qui fonctionne selon une logique étrangère à la culture lettrée.
- Une catégorie populaire définie par sa distance par rapport à une légitimité culturelle dont elle est privée (la penser sous l'angle de ses manques par rapport à la culture des dominants).

→ Une chronologie traditionnelle voit une rupture au XVII^e siècle : après 1600 ou 1650, les actions conjuguées des Églises et des États auraient étouffé ou refoulé « l'exubérance inventive » d'une ancienne culture du peuple. Aussi, certains historiens comme Robert Muchembled voient un fort déclin de la culture populaire sous Louis XIV, tandis que d'autres comme Peter Burke pensent qu'elle se cantonne surtout à présent aux classes inférieures, tandis que les élites (clergé, noblesse, professions libérales...) auraient largement délaissé cette culture populaire : on oscille donc selon les travaux entre une disqualification et une disparition de la culture populaire.

→ Roger Chartier veut sortir de cette approche qui rechercherait les grandes périodes de « disparition » de la culture populaire et préfère adopter une autre démarche : « considérer, pour chaque période, comment se nouent les rapports complexes entre des formes imposées, plus ou moins contraignantes et impératives, et des identités affirmées, plus ou moins épanouies ou bridées » (p. 209). Aussi, il ne faut pas postuler que les peuples ont été entièrement soumis par les velléités absolutistes des États et les normes des Églises, universellement et totalement. Il faut plutôt postuler qu'il existe un écart entre la norme et le vécu, et que les identités singulières ont pu utiliser les dispositifs censés les détruire pour s'énoncer et s'affirmer différemment. L'auteur questionne également l'homogénéité supposée inhérente à cette culture partagée de l'avant XVII^e siècle. Poursuivant sur la même lancée, il interroge également l'idée d'une frontière tranchée entre culture légitime et culture disqualifiée. Entre effectivement en jeu dans tout cela la revendication d'une culture « pure » ou « purifiée », mise à distance des goûts vulgaires, revendication d'une certaine « complexité esthétique ».

=> Roger Chartier souhaite ainsi mettre en doute ce qu'il appelle « la conception classique et dominante de la culture populaire » (p. 212), fondée sur trois idées :

- Que la culture populaire pouvait être définie par contraste avec ce qu'elle n'était pas, à savoir la culture lettrée et dominante.
- Qu'il était possible de caractériser comme « populaire » le public de certaines productions culturelles.
- Que les expressions culturelles peuvent être tenues pour socialement pures et, pour certaines d'entre elles, comme intrinsèquement populaires.

=> Le « populaire » qualifie avant tout un mode de relation, une manière d'utiliser des objets ou des

normes qui circulent dans toute la société mais qui sont reçus, compris, maniés de diverses façons. Aussi, l'historien ne doit pas caractériser des ensembles culturels donnés comme « populaires », mais plutôt les modalités différenciées de leur appropriation.

→ L'auteur insiste ainsi grandement sur la notion d'appropriation. Mais le danger serait de basculer dans une vision où les pratiques culturelles consisteraient à un éventail d'usages tous équivalents, alors que les pratiques culturelles font toujours l'objet de luttes sociales qui ont justement pour enjeu leur classement, leur hiérarchisation.

⇒ Comprendre la « culture populaire », c'est donc situer les rapports noués entre deux ensembles de dispositifs :

- Les mécanismes de la domination symbolique qui visent à faire reconnaître par les dominés eux-mêmes les représentations et consommations qui qualifient leur culture comme inférieure et illégitime.
- Les logiques spécifiques à l'œuvre dans les emplois, les usages, les manières de faire sien ce qui est imposé.

→ Roger Chartier récuse l'idée selon laquelle le répertoire des littératures de colportage exprimerait la « mentalité » ou la « vision du monde » des lecteurs populaires. On ne peut en aucun cas penser la *Bibliothèque bleue* sous cet angle, pour plusieurs raisons :

- Parce que les textes publiés dans les livres ou les livrets de colportage appartiennent à des genres, des époques, des traditions multiples et fragmentées.
- Parce que la distance est souvent considérable (chronologiquement et socialement) entre le contexte de production de ces textes et leurs réceptions au fil des siècles.
- Parce qu'il y a toujours un écart entre ce que propose le texte et ce qu'en fait son lecteur.

→ Pour les imprimés à destination « populaire » dans l'Europe des XVI^e et XVII^e siècles, on perçoit plusieurs intentions et volontés :

- Une intention christianisatrice (textes de dévotion de la Contre-Réforme entrés dans le répertoire de la *Bibliothèque bleue* française).
- Une intention réformatrice (almanachs de l'*Illuminismo* italien ou de la *Volksaufklärung* allemande).
- Une intention didactique (imprimés d'usage scolaire et livres de pratique).
- Une intention parodique (textes inscrits dans les traditions picaresque et burlesque).
- Une intention poétique (*romances* publiés dans les *pliegos* castillans).

⇒ Dans leur réception, ces textes sont toutefois maniés et entendus par leurs lecteurs « populaires », souvent sans respect pour les intentions qui ont commandé leur production ou distribution (le lecteur peut faire basculer dans l'imaginaire ce qui lui était donné comme du registre de l'utilité, ce qui est le cas pour la *Bibliothèque bleue* ; il peut à l'inverse prendre pour des réalités des descriptions qui lui sont données comme fictives, ce qui est le cas pour les romans picaresques).

→ La lecture « populaire » est dite généralement fragmentée (cf la lecture de Menocchio telle que la présente Carlo Ginzburg). Mais Roger Chartier nuance en pointant le fait que la lecture des élites, en particulier celle des humanistes qui tiennent ouverts plusieurs livres à la fois pour les confronter, peut elle aussi être fragmentée.