

TEXTES, IMPRIMES, LECTURES

ROGER CHARTIER *

Dans le *Prólogo* qu'il donne à la *Celestina* telle qu'elle est publiée à Saragosse en 1507, Fernando de Rojas s'interroge sur les raisons qui peuvent expliquer pourquoi l'oeuvre a été si diversement entendue, appréciée, utilisée depuis sa première parution en 1499 à Burgos¹. La question est simple: comment un texte qui est le même pour tous ceux qui le lisent peut-il devenir un «instrumento de lid o contienda a sus lectores para ponerlos en diferencias, dando cada una sentencia sobre ella a sabor de su voluntad»? C'est à partir de cette interrogation d'un auteur ancien sur un vieux texte que nous voudrions formuler les propositions et hypothèses essentielles qui fondent un travail engagé, en des formes diverses, sur l'histoire des pratiques de lecture, comprises dans leurs relations aux objets imprimés (qui ne sont pas tous des livres, loin de là) et aux textes qu'ils portent.

Pour Rojas, les contrastes dans la réception du texte qu'il a proposé au public tiennent, d'abord, aux lecteurs eux-mêmes dont les jugements contradictoires sont à inscrire dans la diversité des caractères et des humeurs («tantas y tan diferentes condiciones») mais aussi dans la pluralité des aptitudes et des attentes. Celles-ci se différencient selon le degré des âges: *niños, mozos, mancebos, viejos* ne manient pas l'écrit de même façon, les uns ne sachant le lire, les autres ne le voulant pas ou ne le pouvant plus. Elles se différencient, aussi, selon les usages fort distincts faits du même texte. De la *tragicomedia*, Rojas repère au moins trois lectures. La première, qui ne porte pas attention

* Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris.

¹ Nous citons le texte de Rojas d'après l'édition bilingue *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea/La Célestine ou Tragicomédie de Calixte et Mélébée*, attribuée à Fernando Rojas, Paris, Aubier-Flammarion, 1980, pp. 116-119.

à l'histoire en son entier mais seulement à certains de ses épisodes, détachés les uns des autres, réduit le texte au statut d'un *cuento de camino*, d'un récit bon à dire et fait pour passer le temps, comme celui raconté par Sancho à son maître au chapitre XX de la première partie du *Quijote*. Une autre attitude ne retient de la tragicomédie que les formules aisément mémorisables, ces *donaires y refranes* qui fournissent clichés et expressions toutes faites, collectés au fil d'une lecture qui n'établit aucune relation intime, aucun rapport individué entre le lecteur et ce qu'il lit. A ces usages qui mutilent l'oeuvre et en manquent la véritable signification, son auteur oppose ce qui en est la lecture correcte, profitable, celle qui saisit le texte en sa totalité complexe sans le réduire aux épisodes de son intrigue ou à un recueil de sentences impersonnelles. Les bons lecteurs de la comédie «coligen la suma para su provecho, rien lo donoso, las sentencias y dichos de filósofos guardan en sua memoria para trasponer en lugares convenientes a sus actos y propósitos». Ils mettent donc en oeuvre une lecture plurielle, qui distingue le comique et le sérieux, qui tire les moralités d'une histoire capable de guider l'existence individuelle, qui sait entendre à la première personne ce qui est proposé à tous.

A sa manière, le prologue de Rojas indique la tension centrale de toute histoire de la lecture. D'un côté, la lecture est pratique créatrice, activité productrice de sens singuliers, de significations aucunement réductibles aux intentions des auteurs de textes ou des faiseurs de livres: elle est un «braconnage» selon le mot de Michel de Certeau². D'un autre côté, le lecteur, toujours, est pensé par l'auteur, le commentateur, l'éditeur comme devant être assujéti à un sens unique, à une compréhension correcte, à une lecture autorisée. Approcher la lecture est donc considérer, ensemble, l'irréductible liberté des lecteurs et les contraintes qui entendent la brider. Cette tension fondamentale peut être travaillée en historien dans une double recherche: repérer la diversité des lectures anciennes à partir de leurs traces éparses, reconnaître les stratégies par lesquelles auteurs et éditeurs tentaient d'imposer une orthodoxie du texte, une lecture obligée. De ces stratégies, les unes sont explicites, recourant au discours (dans les préfaces, les avertissements, les gloses, les notes), et les autres implicites, faisant du texte une machinerie qui, nécessairement, doit imposer une juste compréhension. Guidé ou piégé, le lecteur, toujours, se trouve inscrit dans le texte mais, à son tour, celui-ci s'inscrit

² M. de Certeau, «Lire: un braconnage», *L'invention du quotidien*, I, *Arts de Faire*, Paris, Union Générale d'Éditions, 10/18, 1980, pp. 279-296.

diversement en ses lecteurs divers. De là, la nécessité de réunir deux perspectives, souvent disjointes: l'étude de la façon dont les textes, et les imprimés qui les portent, organisent la lecture qui doit en être faite, et, pour une autre part, la collecte des lectures effectives, traquées dans les confessions individuelles ou reconstruites à l'échelle des communautés de lecteurs.

Pour Rojas, donc, les opinions diverses sur la *Celestina* sont à rapporter à la pluralité des compétences, des attentes, des dispositions de ses lecteurs. Elles dépendent également des manières dont ceux-ci «lisent» le texte. Il est clair que Rojas s'adresse à un lecteur qui lit le prologue pour lui-même, en silence, dans la retraite de l'intimité. Mais toutes les lectures de la tragicomédie ne sont pas de cette nature: «Así que cuando diez personas se juntaren a oír esta comedia, en quien quepa esta diferencia de condiciones, como suele acaecer, ¿quién negará que haya contienda en cosa que de tantas maneras se entienda?» Dix auditeurs, rassemblés autour du texte lu à haute voix: la «lecture» est ici écoute d'une parole lectrice. La pratique paraît fréquente puisque dans l'édition de 1500 le «corrector de la impresión» dit comment le texte doit être oralisé. L'un des huitains qu'il ajoute à l'oeuvre s'intitule «Dice el modo que se ha de tener leyendo esta tragicomedia». Le «lector» qu'il vise doit varier le ton, incarner tous les personnages, rendre les apartés en parlant entre les dents, mobiliser «mil artes y modos» de lire afin de capter l'attention de ceux qui l'écoutent, «los oyentes». Avec la *Celestina*, d'autres textes comme les pastorales ou les romans de chevalerie sont les textes privilégiés de ces lectures où, pour le petit nombre, une parole propose l'écrit à ceux-là mêmes qui le pourraient lire.

La notation de Rojas ouvre plusieurs pistes d'enquête. Et d'abord, sur les sociabilités de la lecture, contrepoint fondamental de la privatisation du lire, de son retrait dans l'intimité solitaire. Du XVI^e au XVII^e siècle, subsistent les lectures à haute voix, dans la taverne ou le coche, le salon ou le café, la société choisie ou l'assemblée domestique. Il faut en faire l'histoire³. Seconde piste: l'analyse des rapports entre textualité et oralité. Certes, entre la culture du conte et de la récitation et la culture de l'écrit, les différences sont

³ Cf. R. Chartier, «Les pratiques de l'écrit», *Histoire de la vie privée*, sous la direction de P. Ariès et G. Duby, t. III, De la Renaissance aux Lumières, volume dirigé par R. Chartier, Paris, Editions du Seuil, 1986, pp. 113-161 et «Leisure and sociability. Reading aloud in Modern Europe», *Urban Life in the Renaissance*, S. Zimmerman and R. Weissman ed., The University of Delaware Press, à paraître.

grandes, et bien caractérisées par Cervantes dans ce XX^e chapitre de la première partie du *Quijote* déjà cité⁴. Pour passer le temps, une nuit de veillée d'armes, Sancho entreprend de dire des contes à son maître. Mais la façon qu'il a de le faire, qui souvent interrompt le récit par des commentaires et des digressions, qui multiplie les répétitions, qui projette le narrateur dans l'histoire et la rapporte à la situation du moment, impatiente au plus haut point son auditeur: «Si desa manera cuentas tu cuento, Sancho — dijo don Quijote —, repitiendo dos veces lo que vas diciendo, no acabarás en dos días; dílo seguidamente, y cuéntalo como hombre de entendimiento, y si no, no digas nada.» Homme du livre par excellence, jusqu'au fol excès, don Quijote s'irrite d'un récit qui n'a point les formes de ceux qu'il lit ordinairement et voudrait, au fond, que la récitation de Sancho se plie aux règles de l'écrit, linéaire, objectif, hiérarchisé. Entre cette attente de lecteur et la pratique de l'oral telle que Sancho l'a apprise la distance est insurmontable: «De la misma manera que yo lo cuento — respondió Sancho — se cuentan en mi tierra todas las consejas, y yo no sé contarlo de otra, ni es bien que vuestra merced me pide que haga usos nuevos». Résigné, don Quijote accepte de mauvais gré d'écouter ce texte si différent de ceux que portent ses précieux livres: «Di como quisieres — respondió don Quijote —; que pues la suerte quiere que no pueda dejar de escucharte, prosigue.»

Entre le récit prononcé et l'écrit imprimé, l'écart est donc grand. Il ne doit pas toutefois faire oublier que nombreux sont leurs liens. Pour une part, ils conduisent à l'inscription dans les textes destinés à un large public des formules qui sont celles-là mêmes de la culture orale. L'écriture de certains occasionnels qui démarque les façons de dire des conteurs ou les variantes introduites dans les contes de fées à partir d'emprunts aux traditions folkloriques sont de bons exemples de ces affleurements de l'oral dans l'imprimé⁵. Pour une autre part, cette dépendance maintenue assure le retour dans l'oralité de textes multiples, lus à haute voix, ceux de la justice et de l'administration du roi comme ceux de la prédication cléricale, ceux du divertissement lettré comme ceux de l'enseignement familial.

⁴ Miguel de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Edición de John Jay Allen, Madrid, Catedra, 1984, t. I, pp. 237-239.

⁵ Cf. les deux études de R. Chartier, «La pendue miraculeusement sauvée. Etude d'un occasionnel» et de C. Velay-Vallantin, «Le miroir des contes. Perrault dans les Bibliothèques bleues», *Les usages de l'imprimé (XV^e-XIX^e siècle)*, sous la direction de R. Chartier, Paris, Fayard, 1987, pp. 83-127 et pp. 129-155.

Mais pour Rojas il est une autre raison qui a pu brouiller la compréhension du texte qu'il a proposé aux lecteurs: l'intervention malencontreuse des imprimeurs eux-mêmes. Il déplore, en effet, les ajouts qu'ils ont cru pouvoir faire, contre sa volonté et contre les recommandations des Anciens: «Que aun los impresores han dado sus pinturas, poniendo rúbricas o sumarios al principio de cada acto, narrando en breve lo que dentro contenía: una cosa bien escusada (c'est-à-dire une chose bien inutile), según lo que los antiguos escritores usaron».

La remarque peut fonder une distinction fondamentale entre texte et imprimé, entre le travail d'écriture et la fabrication du livre. Comme l'écrit justement un bibliographe américain: «Whatever they may do, authors do *not* write books. Books are not written at all. They are manufactured by scribes and other artisans, by mechanics and other engineers, and by printing presses and other machines»⁶. Contre la représentation, élaborée par la littérature elle-même, du texte idéal, abstrait, stable parce que détaché de toute matérialité, il faut rappeler avec force qu'il n'est pas de texte hors le support qui le donne à lire, pas de compréhension d'un écrit, quel qu'il soit, qui ne dépende des formes dans lesquelles il atteint son lecteur. De là, le tri nécessaire entre deux types de dispositifs: ceux qui relèvent de la mise en texte, des stratégies d'écriture, des intentions de l'«auteur»; ceux qui résultent de la mise en livre ou en imprimé, produits par la décision éditoriale ou le travail de l'atelier, visant des lecteurs ou des lectures qui peuvent n'être point conformes à ceux voulus par l'auteur. Cet écart, qui est l'espace dans lequel se construit le sens, a trop souvent été oublié, par les approches classiques qui pensent l'oeuvre en elle-même, comme un texte pur dont les formes typographiques n'importent pas, mais aussi par la théorie de la réception qui postule une relation directe, immédiate, entre le «texte» et le lecteur, entre les «signaux textuels» maniés par l'auteur et l'«horizon d'attente» de ceux auxquels il s'adresse.

Il y a là, me semble-t-il, une simplification illégitime du processus par lequel les oeuvres prennent sens. Le restituer exige de considérer les relations nouées entre trois pôles: le texte, l'objet qui le porte et la pratique qui s'en empare. Des variations de ce rapport triangulaire dépendent, en effet, des mutations de signification que

⁶ R. E. Stoddard, «Morphology and the Book form an American Perspective», communication présentée au colloque *Needs and Opportunities in the History of the Book in American Culture*, Worcester, American Antiquarian Society, 1984.

l'on peut organiser en quelques figures. Soit, d'abord, le cas d'un texte stable donné à lire en des formes imprimées qui, elles, changent. En étudiant les variations des mises en imprimé des pièces de William Congreve entre XVII^e et XVIII^e siècle, D. F. Mac Kenzie a pu montrer comment des transformations typographiques apparemment menues et insignifiantes ont eu des effets majeurs sur le statut donné aux oeuvres, sur les manières de les lire, voire sur la façon dont Congreve lui-même les considéraient⁷. De même façon, il me paraît que l'histoire éditoriale des comédies de Molière importe grandement pour la reconstruction de leur compréhension. Pour *George Dandin*, par exemple, quatre mutations sont à prendre en compte: 1° le passage des éditions séparées de la pièce, sous forme de livrets étroitement liés aux représentations, à ses publications au sein d'éditions collectives, factices ou à pagination continue, qui l'inscrivent dans un corpus et où son sens se trouve contaminé par la proximité d'autres comédies, 2° la théâtralisation de l'imprimé qui progressivement, à partir de 1682, multiplie des indications scéniques, en particulier à l'intérieur des répliques, ce qui permet de conserver la mémoire des jeux de scène voulus par Molière dans une lecture détachée de l'immédiateté de la représentation, 3° l'introduction de l'image, dans l'édition de 1682 également, qui oblige à une série de choix (quant à la scène à illustrer, quant à la représentation des personnages, quant au respect des indications scéniques) et constitue un protocole de lecture pour le texte qu'elle accompagne, 4° l'édition conjointe, après 1734, de la comédie, du texte de la pastorale dans laquelle elle était enchâssée et de la relation de la fête de Versailles où toutes étaient inscrites en 1668, comme si au début du XVIII^e siècle la pièce, située à distance historique, devait être restituée dans le contexte de sa première représentation. Le texte, stable depuis ses premières éditions de 1669, change donc parce que change les dispositifs qui le donnent à lire⁸.

Seconde figure: lorsque le passage d'un texte d'une mise en imprimé à une autre commande des transformations dans sa lettre même. C'est le cas, par exemple, des titres qui constituent le catalogue de la Bibliothèque bleue. Celle-ci doit être, en effet, définie comme

⁷ D. F. MacKenzie, «Typography and Meaning: the Case of William Congreve», *Buch und Buchhandel in Europa im achtzehnten Jahrhundert*, Vorträge herausgegeben von G. Barber und B. Fabian, Hamburg, Dr. Ernst Hauswedell and Co, 1981, pp. 81-126.

⁸ Nous préparons actuellement une étude de cette comédie sous le titre provisoire *Le social en représentation. Lectures de George Dandin*, Paris, Éditions Odile Jacob, à paraître.

une formule éditoriale visant à gagner les lecteurs les plus nombreux et les plus populaires entre les commencements du XVII^e siècle et la mi-XIX^e siècle. Les caractéristiques communes aux éditions qu'elle propose sont, avant tout, matérielles et commerciales. Matérielles: il s'agit de livres brochés, couverts de papier bleu (mais aussi rouge ou marbré), imprimés avec des caractères défraîchis et mal assortis, illustrés avec des bois de réemploi et où, en page de titre, l'image prend souvent la place de la marque de l'imprimeur. Commerciales: même si la longueur des ouvrages est variable, leurs prix demeurent toujours faibles, très inférieurs à ceux produits pour un autre marché du livre, plus soignés donc plus chers. La Bibliothèque bleue exige donc des coûts de revient calculés au plus juste afin de permettre un prix de vente fort bas.

Les textes qui composent son fonds n'ont pas été écrits pour une telle fin éditoriale. La politique des inventeurs de la formule, à savoir les imprimeurs de Troyes, ensuite imités à Rouen, Caen, Limoges ou Avignon, consiste à puiser dans le répertoire des textes déjà édités ceux qui leur paraissent convenir aux attentes et compétences du large public qu'ils cherchent à atteindre. De là, deux corollaires essentiels: les textes mis en livres bleus ne sont pas «populaires» en eux-mêmes mais appartiennent à tous les genres, toutes les époques, toutes les littératures; et tous ont eu, avant leur édition bleue, une première vie éditoriale, plus ou moins longue, dans les formes classiques de la librairie. Il en va ainsi de littérature de dévotion et d'exercices religieux, des romans et contes de fées, des livres de pratique. Entre la mise en texte et la mise en imprimé bleu, l'écart peut être grand, et toujours jalonné par une série d'éditions en rien «populaires».

La spécificité culturelle des matériaux édités dans le corpus bleu tient donc, non pas aux textes eux-mêmes, lettrés et divers, mais à l'intervention éditoriale qui vise à les rendre conformes aux capacités de lecture des acheteurs qu'ils doivent gagner. Ce travail d'adaptation modifie le texte tel qu'il est donné par l'édition antérieure qui sert de copie aux imprimeurs de livres «populaires» et il est guidé par la représentation qu'ont ceux-ci des compétences et des attentes culturelles de lecteurs qui ne sont pas des familiers du livre. Ces transformations sont de trois ordres. Elles raccourcissent les textes, ôtent les chapitres, épisodes ou digressions jugés superflus, simplifient les énoncés en dépouillant les phrases de leurs relatives et incises. Elles découpent les textes en créant de nouveaux chapitres, en multipliant les paragraphes, en ajoutant titres et résumés. Elles censurent les allusions tenues pour blasphématoires ou sacrilèges, les descriptions considérées comme licencieuses, les termes scatologiques ou incon-

venants. La logique de ce travail adaptateur est donc double: il vise à contrôler les textes en les soumettant aux exigences de la religion et de la morale contre-réformées, il entend les rendre plus aisément déchiffrables par des lecteurs malhabiles.

La lecture implicite supposée, visée par un tel travail peut être caractérisée comme une lecture qui exige des repères visibles (ainsi les titres anticipateurs ou les résumés récapitulatifs, ou encore les bois gravés qui fonctionnent comme protocoles de lecture ou lieux de mémoire de texte), une lecture qui n'est à l'aise qu'avec des séquences brèves et closes, disjointes les unes des autres, une lecture qui paraît se satisfaire d'une cohérence globale minimale. Il y a là une manière de lire qui n'est point celle des élites lettrées, familières du livre, habiles au déchiffrement, maîtrisant les textes en leur entier. Plus que la savante, cette lecture rudimentaire peut supporter les scories laissées dans les textes par leurs conditions de fabrication, hâtives et bon marché (par exemple les innombrables coquilles, les coupes mal venues, les confusions de noms et de mots, les erreurs multiples). La lecture des lecteurs de livres bleus (du moins de la majorité d'entre eux puisque les notables ne dédaignent pas leur achat, pour le plaisir, la curiosité ou la collection) semble une lecture discontinue, hachée, qui s'accommode des ruptures et des incohérences.

Elle est, aussi, retrouvailles dans le livre avec des textes déjà connus, au moins partiellement, au moins approximativement. Souvent lus à haute voix par un lecteur oralisateur — mais pas seulement ou peut-être pas du tout lors des veillées — les textes bleus peuvent être mis en mémoire par des auditeurs qui, ensuite confrontés au livre, les reconnaissent plus qu'ils ne les découvrent. Et plus généralement, même hors de cette écoute directe, par la récurrence de leurs formes très codées, par la répétition de leurs motifs, par les suggestions de leurs images (même si celles-ci sont originairement sans rapport avec le texte qu'elles illustrent), les livres pour le plus grand nombre renvoient à un pré-savoir facilement mis en oeuvre dans l'acte de lecture, mobilisé pour produire la compréhension de ce qui est déchiffré — une compréhension qui, bien sûr, n'est point nécessairement conforme à celle voulue par le producteur du texte ou le fabricant du livre, ni à celle qu'une autre lecture, autrement habile et informée, pourrait construire. C'est donc dans les particularités formelles, typographiques, au sens large du terme, des éditions bleues et dans les modifications qu'elles imposent aux textes dont elles s'emparent qu'il faut reconnaître la lecture «populaire», entendue comme un rapport au texte qui n'est pas celui de la culture lettrée.

De cette relation entre texte, livre et compréhension, une autre figure est donnée lorsqu'un texte, stable dans sa lettre et fixe dans sa forme, est l'objet de lectures contrastées. «Un livre change par le fait qu'il ne change pas alors que le monde change» déclare Pierre Bourdieu⁹ — disons, pour rendre la proposition compatible avec l'échelle plus menue qui est celle de notre travail, «alors que son mode de lecture change».

De là, l'indispensable repérage des partages majeurs qui peuvent articuler une histoire des pratiques de lecture (donc des usages des textes, voire des emplois du *même* texte): par exemple entre lecture à haute voix, pour soi ou pour les autres, et lecture en silence, entre lecture du for privé et lecture de la place publique, entre lecture sacralisée et lecture laïcisée, entre lecture «intensive» et lecture «extensive» pour reprendre la terminologie de R. Engelsing. Au delà de ces clivages macroscopiques, le travail historien doit viser à reconnaître des paradigmes de lecture, valables pour une communauté de lecteurs, en un temps et un lieu donné — ainsi la lecture puritaine au XVII^e siècle, ou la lecture «rousseauiste», ou encore la lecture magique des sociétés paysannes du XIX^e siècle. Chacune de ces «manières de lire» comporte ses gestes spécifiques, ses usages propres du livre, son texte de référence (la Bible, la *Nouvelle Héloïse*, le Grand et le Petit Albert) dont la lecture devient l'archétype de toutes les autres. Leur caractérisation est donc indispensable à toute approche qui vise à reconstituer comment les textes pouvaient être appréhendés, compris, maniés.

Les dernières remarques de Rojas dans le prologue de la *Celestina* concernent le genre même du texte: «Otros han litigado sobre el nombre, diciendo que no se había de llamar comedia, pues acababa en tristeza, sino que se llamase tragedia. El primer auctor quiso dar denominación del principio, que fué placer, y llamóla comedia. Yo, viendo estas discordias, entre estos extremos partí agora por medio la porfía, y llaméla tragicomedia». La notation peut conduire à deux séries de réflexions. Tout d'abord, elle rappelle que les repères explicites qui désignent et classent les textes créent par rapport à eux des attentes de lecture, des anticipations de compréhension. Il en va ainsi de l'indication du genre qui rapproche le texte à lire d'autres, déjà lus, et qui signale au lecteur dans quel pré-savoir l'inscrire. Mais

⁹ P. Bourdieu et R. Chartier, «La lecture: une pratique culturelle», *Pratiques de la lecture*, sous la direction de R. Chartier, Marseille, Rivages, 1985, pp. 217-239.

c'est le cas également d'indicateurs purement formels ou matériels: par exemple le format et l'image. Du folio aux petits formats, une hiérarchie existe qui lie le format du livre, le genre du texte, le moment et le mode de lecture. Au XVIII^e siècle, Lord Chesterfield s'en fait le témoin: «Solid folios are the people of business with whom I converse in the morning. Quartos are the easier mixed company with whom I sit after dinner; and I pass my evenings in the light, and often frivolous chit-chat of small octavos and duodecimos»¹⁰. Une telle hiérarchie est, d'ailleurs, directement héritée du temps du livre copié à la main qui distingue le livre de banque, qui doit être posé pour être lu et qui est livre d'université et d'étude, le livre humaniste, plus maniable en son format moyen, qui donne à lire textes classiques et nouveautés et le livre portable, le *libellus*, livre de poche et de chevet, aux utilisations multiples, aux lecteurs plus nombreux¹¹. L'image, elle aussi, en frontispice ou page de titre, à l'orée du texte ou sur sa dernière page, classe le texte, suggère une lecture, construit de la signification. Elle est protocole de lecture, indice identificateur.

Mais Rojas conduit également à penser que l'histoire des genres, textuels mais aussi typographiques, pourrait donner ancrage au projet d'histoire des discours tel que Foucault l'a formulé. Comprendre les séries de discours dans leur discontinuité, démonter les principes de leur régularité, identifier leurs rationalités particulières suppose, à mon sens, que soient prises en compte les contraintes et exigences qui leur viennent des formes mêmes dans lesquelles ils sont donnés à lire. D'où l'attention nécessaire aux lois de production et aux dispositifs obligés qui gouvernent chaque classe ou série de textes devenus des livres, les vies de saints comme les livres d'heures, les occasionnels comme les livres bleus, les *folhetos de cordel* comme les *chapbooks*, les livres d'emblèmes comme les livres d'entrée... D'où, également, le repérage indispensable des migrations d'un genre à l'autre, lorsqu'une forme donnée se trouve investie par des enjeux qui lui sont ordinairement étrangers ou par des textes qui généralement se disent ailleurs et autrement. L'étude critique et généalogique des discours en séries peut donc trouver appui dans le projet qui vise à croiser, pour chaque

¹⁰ Cité d'après R. E. Stoddard, *art. cité*.

¹¹ A. Petrucci, «Alle origine del libro moderno: libri da banco, libri da bisaccia, libretti da mano», *Libri, scrittura e pubblico nel Rinascimento. Guida storica e critica*, a cura di A. Petrucci, Roma-Bari, Laterza, 1979, pp. 137-156 et «Il libro manoscritto», *Letteratura italiana*, 2, Produzione e consumo, Torino, Einaudi, 1983, pp. 499-524.

texte ou chaque ensemble de textes considéré, l'histoire des variations de sa lettre et celle des transformations de sa mise en imprimé.

Ces hypothèses de travail s'adosent à un certain nombre de réévaluations critiques qui sont autant de distances prises vis-à-vis des certitudes et des habitudes de l'histoire culturelle française¹². Les premières concernent les emplois classiques de la notion de culture populaire. Celle-ci ne paraît guère pouvoir résister à trois mises en doute fondamentales. Tout d'abord, il ne paraît plus tenable de vouloir établir des correspondances strictes entre clivages culturels et hiérarchies sociales, des mises en relation simples entre des objets ou formes culturelles particulières et des groupes sociaux spécifiques. Au contraire, ce qu'il faut reconnaître, ce sont les circulations fluides, les pratiques partagées qui traversent les horizons sociaux. Nombreux sont les exemples d'emplois «populaires» d'objets, d'idées, de codes point tenus pour tels — pensons aux lectures de Menocchio, le meunier frioulan¹³ —, et tardif est le rejet par les dominants des formes enracinées de la culture commune. D'autre part, il ne paraît pas possible, non plus, d'identifier l'absolue différence et la radicale spécificité de la culture populaire à partir de textes, de croyances, de codes qui lui seraient propres. Tous les matériaux qui portent les pratiques et les pensées du plus grand nombre sont toujours des mixtes, mêlant formes et motifs, invention et traditions, culture lettrée et socle folklorique. Enfin, l'opposition macroscopique entre populaire et savant a perdu sa pertinence. A ce partage massif, qui souvent définissait le peuple par défaut, comme l'ensemble de ceux situés hors le mode des élites, est préféré l'inventaire des divisions multiples qui fragmentent le corps social. Leur ordonnancement obéit à plusieurs principes qui manifestent les écarts ou les oppositions entre hommes et femmes, citadins et ruraux, réformés et catholiques, mais aussi entre les générations, les métiers, les quartiers. L'histoire socio-culturelle a trop longtemps accepté (en France au moins) une définition réductrice du social, confondu avec la seule hiérarchie des fortunes et des conditions, oubliant que d'autres différences, fondées sur les appar-

¹² R. Chartier, «Volkskultur vs Gelehrtenkultur. Überprüfung einer Zweiteilung und einer Periodisierung», *Epochenswellen und Epochenstrukturen im der Diskurs der Literatur — und Sprachgeschichte*, Herausgegeben von H. U. Gumbrecht und U. Link-Heer, Frankfurt-am-Main, Suhrkamp, stw 486, 1985, pp. 376-388 et J. Revel, «La culture populaire: sur les usages et les abus d'un outil historiographique», *Culturas populares, Diferencias, divergencias, conflictos*, Madrid, Casa de Velazquez/Universidad Complutense, 1986, pp. 223-239.

¹³ C. Ginzburg, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del'1500*, Torino, Einaudi, 1976.

tenances sexuelles, territoriales ou religieuses étaient elles aussi pleinement sociales et susceptibles de rendre compte, autant ou mieux que l'opposition dominants/dominés, de la pluralité des pratiques culturelles. Parce qu'il ignore emprunts et échanges, parce qu'il masque la multiplicité des différences, parce qu'il pose a priori la validité d'un découpage qui justement est à établir, le concept de culture populaire — qui a fondé les premières et pionnières études sur le livre de colportage — doit être maintenant révoqué en doute.

Comme doit l'être, également, le contraste durablement reconnu entre les formes toutes orales et gestuelles de la culture dite traditionnelle et l'aire de circulation de l'écrit, manuscrit puis imprimé, délimitant une culture autre, minoritaire, réservée. Le partage a conduit à cloisonner les approches de ces deux modes d'acquisition et de transmission culturelles et à séparer fortement l'anthropologie historique, qui, même si elle travaille avec des textes, s'est attachée aux systèmes de gestes, aux usages de la paroles, aux dispositifs rituels, et une histoire culturelle plus classique, vouée à l'écrit, sa production et sa circulation. Or, ainsi formulée, l'opposition rend bien mal compte des situations d'entre XVI^e et XVIII^e siècle où toujours s'imbriquent des médias et des pratiques multiples.

Des ces imbrications, les unes associent la parole et l'écrit, soit qu'une parole dite se fixe dans l'écrit (il en a été ainsi lors de la rédaction des cahiers de doléances pour les Etats Généraux), soit qu'à l'inverse un texte fasse retour dans l'oral par la médiation d'une lecture à haute voix. D'autres articulent les écrits et les gestes. Nombre de textes, en effet, ont pour visée de s'annuler comme discours et de produire, à l'état pratique des comportements ou des conduites tenus pour légitimes ou utiles. Les préparations à la mort, les traités de civilité, les livres de pratique sont des exemples parmi d'autres de ces genres qui entendent incorporer dans les individus les gestes nécessaires ou convenables. Par ailleurs, l'écrit est installé au coeur même des formes les plus centrales de la culture traditionnelle: ainsi la fête, habitée par les inscriptions et les banderoles, commentée dans les livrets qui en disent le sens, ou encore les rituels ecclésiastiques qui souvent exigent la présence de l'objet écrit, manié, lu, transmis. L'histoire des pratiques culturelles doit donc nécessairement considérer ces intrications et restituer des trajectoires complexes, de la parole proférée au texte écrit, de l'écrit lu aux gestes faits, du livre imprimé à la parole lectrice.

Pour ce, une notion paraît utile, celle d'appropriation: parce qu'elle permet de penser les différences dans le partage, parce qu'elle postule l'invention créatrice au coeur même des processus de réception.

A une sociologie rétrospective qui longtemps a fait de l'inégale distribution des objets le critère premier de la hiérarchie culturelle, doit être substituée une approche autre qui centre son attention sur les emplois différenciés, les usages contrastés des mêmes biens, des mêmes textes, des mêmes idées. Une telle perspective ne renonce pas à identifier des différences (et des différences socialement enracinées) mais elle déplace le lieu même de leur identification puisqu'il ne s'agit plus de qualifier socialement des corpus pris en leur entier (par exemple la Bibliothèque bleue) mais de caractériser des pratiques qui s'approprient différenciellement les matériaux qui circulent dans une société donnée.

L'approche statistique qui, un temps, a paru dominer l'histoire culturelle française et qui visait à prendre mesure de l'inégale répartition sociale d'objets, de discours, d'actes bons à mettre en séries ne saurait donc suffire. Supposant des correspondances trop simples entre niveaux sociaux et horizons culturels, saisissant les pensées et les conduites dans leurs expressions les plus répétitives et les plus réductrices, une telle démarche manque l'essentiel, qui est la manière contrastée dont les groupes ou les individus font usage des motifs ou des formes qu'ils partagent avec d'autres. Sans abandonner les mesures et les séries, l'histoire des textes et des livres doit donc être, avant tout, reconstitution d'écart dans les pratiques. Donc une histoire du lire.

Penser ainsi les appropriations culturelles autorise aussi à ne point tenir pour totalement efficaces et radicalement acculturants les textes ou les paroles qui entendent façonner les pensées et les conduites. Toujours, les pratiques qui s'en saisissent sont créatrices d'usages ou de représentations qui ne sont aucunement réductibles aux volontés des producteurs de discours et de normes. En aucune manière, l'acte de lecture ne peut donc être annulé dans le texte lui-même, ni les comportements vécus dans les interdits et les préceptes qui entendent les régler. L'acceptation des messages et des modèles s'opère toujours à travers des aménagements, des détournements, des réemplois singuliers qui sont l'objet fondamental de l'histoire culturelle.

La notion d'appropriation n'est donc pas prise ici dans le sens que lui donne Foucault dans *L'ordre du discours*, et qui est de faire de l'«appropriation sociale des discours» l'une des procédures qui les contrôlent et l'un des dispositifs qui en limitent la distribution, partant de la tenir comme l'un des grands systèmes d'assujettissements du discours ¹⁴. Notre perspective est autre, sans être contradictoire, portant

¹⁴ M. Foucault, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 45-47.

l'attention, non sur les exclusions par confiscation, mais sur les différences dans l'usage partagé telles que les repèrent Pierre Bourdieu: «Le goût, propension et aptitude à l'appropriation (matérielle et/ou symbolique) d'une classe déterminée d'objets ou de pratiques classés et classants, est la formule génératrice qui est au principe du style de vie, ensemble unitaire de préférences distinctives qui expriment, dans la logique spécifique de chacun des sous-espaces symboliques, la même intention expressive»¹⁵. Ce qui est dire, à la fois, que les pratiques contrastées sont à comprendre comme des concurrences, que leurs différences sont organisées par les stratégies de distinction ou d'imitation et que les emplois divers des mêmes biens culturels s'enracinent dans les dispositions de l'habitus de chaque groupe.

De là, l'élection de deux modèles de compréhension pour rendre compte des textes, des livres et de leurs lectures. Le premier contraste discipline et invention en tenant ces deux catégories, non pas comme antagonistes, mais comme être maniées en couple. Tout dispositif qui vise à créer du contrôle et de la contrainte secrète toujours, en effet, des tactiques qui l'apprivoisent ou le subvertissent; à l'inverse, il n'est pas de production culturelle qui n'emploie des matériaux imposés par la tradition, l'autorité ou le marché et qui ne soit soumise aux surveillances et aux censures de qui a pouvoir sur les mots ou les gestes. L'opposition est trop simple entre spontanéité «populaire» et coercitions des institutions ou des dominants: ce qu'il faut reconnaître c'est comment s'articulent les libertés contraintes et les disciplines renversées.

Discipline et invention donc, mais aussi distinction et divulgation. Ce second couple de notions solidaires permet de proposer une compréhension de la circulation des objets ou des modèles culturels qui ne la réduit pas à une simple diffusion, généralement pensée comme descendant l'échelle sociale. Les processus d'imitation ou de vulgarisation sont plus complexes et plus dynamiques et doivent être compris, avant tout, comme des luttes de concurrence où toute divulgation, octroyée ou conquise, produit du même coup la recherche d'une nouvelle distinction. Par exemple, lorsque le livre devient un objet moins rare, moins confisqué, moins distinctif par sa seule possession, ce sont les manières de lire qui sont en charge de montrer des écarts, de manifester des différences socialement hiérarchisées. Aux représentations simplistes et figées de la domination sociale ou de la

¹⁵ P. Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p. 193.

diffusion culturelle doit donc être substituée, avec Elias¹⁶ et Bourdieu, une façon de les comprendre qui reconnaît la reproduction des distances à l'intérieur même des mécanismes d'imitation, les concurrences au sein des partages, la constitution de nouvelles distinctions du fait même des processus de divulgation.

C'est avec ces quelques hypothèses et notions qu'a été tenté l'étude des pratiques de l'imprimé dans la société ancienne. Celles-ci, en effet, ont paru une bonne entrée dans la culture d'entre XV^e et XIX^e siècle, et pour deux raisons. D'une part, elles fixent ou portent la parole, cimentent les sociabilités et prescrivent des comportements, traversent le for privé comme la place public, donnent à croire, à faire ou à imaginer: elles bouleversent donc la culture en son entier, composant avec les formes traditionnelles de la communication, instaurant de nouvelles distinctions. D'autre part, elles permettent une circulation de l'écrit à une échelle inédite, à la fois parce que l'imprimerie abaisse le coût de fabrication du livre, désormais réparti sur tous les exemplaires d'un même tirage, et non plus supporté par une unique copie, et parce qu'elle abrège les délais de sa production, forts longs au temps du livre manuscrit. Après Gutenberg, c'est l'entière culture de l'Occident qui peut être tenue pour une culture de l'imprimé puisque les produits des presses et de la composition typographique n'y sont point réservés, comme en Chine ou en Corée, aux usages des administrations et des clergés, mais irriguent toutes les relations, toutes les pratiques. D'où une double ambition et un double travail. A petite échelle, comprendre les usages multiples, différenciés, affrontés de l'imprimé puisque les autorités concurrentes ont eu foi en ses pouvoirs et que les lecteurs l'ont manié selon leurs compétences ou leurs attentes¹⁷. Et, dans une plus large vue, réinscrire la novation typographique dans l'histoire longue des formes du livre ou des supports des textes (du *volumen* au *codex*, du livre à l'écran) et dans celle des manières de lire, inscrites sur la trame qui mène de la lecture nécessairement oralisée à celle qui peut se faire par les yeux et en silence¹⁸.

¹⁶ N. Elias, *Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, Frankfurt-am-Main, Suhrkamp, stw 158-159, 1979, Zweiter Band, pp. 312-454.

¹⁷ Voir les études rassemblées dans R. Chartier, *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, Editions du Seuil, 1987.

¹⁸ P. Saenger, «Silent Reading: its Impact on Late Medieval Script and Society», *Viator. Medieval and Renaissance Studies*, vol. 13, 1982, pp. 367-414.