

Écrit et cultures dans l'Europe moderne

M. Roger CHARTIER, professeur

ENSEIGNEMENT ET RECHERCHE

Cours : Qu'est-ce qu'un livre ?

Les deux premiers cours donnés dans le cadre de cette chaire, inaugurée en 2007, ont été consacrés à l'étude d'un cas exemplaire de mobilité textuelle entre langues, genres et situations historiques, à savoir, les appropriations théâtrales de *Don Quichotte* dans l'Europe des XVII^e et XVIII^e siècles. Cette recherche, commencée avec la pièce de Shakespeare et, peut-être, surtout de Fletcher, *The History of Cardenio*, représentée en 1613 mais dont ne subsiste ni édition imprimée ni manuscrit, et continuée avec l'analyse d'autres *Don Quichotte* ou *Cardenio*, joués sur les scènes espagnoles, françaises ou anglaises, a porté l'attention sur la tension fondamentale qui existe entre, d'une part, la malléabilité des œuvres, transformées par leurs traductions, leurs migrations d'un genre à l'autre, les significations successives que leur attribuent leurs publics, et, d'autre part, leur identité perpétuée, toujours reconnaissable dans leurs multiples adaptations. Ce paradoxe fondamental, qui associe la permanence de l'œuvre et la pluralité de ses textes, ou états, est au point de départ du cours donné cette année. Il fait retour sur le programme de recherche défini dans la leçon inaugurale d'octobre 2007, *Écouter les morts avec les yeux*, et fondé sur l'idée selon laquelle l'histoire de la culture écrite, saisie dans sa très longue durée, peut aider à mieux comprendre les mutations du présent, caractérisé par l'entrée de l'écrit dans le monde digital. Les débats suscités par la constitution de collections numériques, les interrogations quant aux transformations des pratiques de lecture et d'écriture, la prolifération des nouveaux écrans et la croissance du marché des livres électroniques sont autant d'indices des profondes transformations de la culture écrite dont les enjeux (juridiques, esthétiques, culturels) sont souvent masqués par le flux incessant des nouveautés ou l'âpreté des controverses. Une perspective historique, débarrassée de toute tentation prophétique, peut aider à les mieux comprendre.

Le livre : « opus mechanicum » et discours

De là, la question posée dans ce cours : qu'est-ce qu'un livre ? Elle n'est pas neuve. Kant la formule explicitement en 1798 dans les *Principes métaphysiques de la doctrine du droit*. La première raison en est sa participation au débat sur la propriété littéraire et les contrefaçons de livres ouvert en Allemagne depuis 1773. Cette discussion, qui implique philosophes, poètes et éditeurs, tient aux traits spécifiques de l'activité d'édition dans l'espace allemand. La fragmentation politique de l'Empire impose, en effet, de fortes limites aux privilèges de librairie dont la légalité ne vaut que pour un territoire particulier – et souvent restreint. Par conséquent, la reproduction des œuvres hors de la souveraineté qui a accordé le privilège est massive et, si elle est tenue comme juridiquement légitime par les libraires éditeurs situés dans d'autres États, elle est perçue comme intellectuellement illégitime par les auteurs et leurs premiers éditeurs qui se considèrent comme injustement spoliés de leur droit. Pour Kant, comme pour Klopstock, Becker ou Fichte, il s'agit donc de formuler les principes capables de justifier la propriété des auteurs sur leurs écrits et, du coup, de faire reconnaître la rémunération des auteurs par leurs éditeurs, non pas comme une faveur, une grâce ou un « *honorarium* », mais comme une juste rétribution du travail de l'écriture.

Mais il est une autre raison à la question inattendue que Kant se pose à lui-même dans la « Doctrine du droit » de la *Métaphysique des mœurs* qui est détachée de toute circonstance spécifique, puisque l'objet de la « doctrine philosophique du droit » est d'établir des principes universels *a priori*, abstraction faite des cas particuliers. C'est ainsi que Kant fonde la division des droits pouvant être acquis par contrat sur la forme même de ces contrats, et non pas sur la matière des échanges. Les trois classes ainsi distinguées sont les contrats de bienfaisance (prêts, donations), les contrats onéreux, subdivisés en contrats d'aliénation (échange, vente, emprunt) et contrats de location (location d'une chose ou de la force de travail, contrats de procuration, qui supposent un « *mandatum* ») et les contrats de garantie (mise en gage, caution). Si Kant en vient à considérer un objet particulier, le livre, au sein de cette taxinomie universelle, c'est parce que celui-ci pose un problème spécifique au sein de la classe des contrats de procuration. Comme « produit matériel », le livre est l'objet d'un droit *réel*, défini comme le droit sur une chose qui en autorise un usage privé partagé par tous ceux qui sont en possession de la même chose, ainsi les acheteurs des différents exemplaires d'une édition. Mais le livre est aussi un discours qui est l'objet d'un droit *personnel* justifiant une propriété unique et exclusive. Il peut donc être l'objet d'un contrat de procuration autorisant la gestion d'un bien au nom d'un autre sans que soit aliénée la propriété de son possesseur. Le livre est ainsi situé dans la classe des « mandats » et des contrats de location, et non d'aliénation. Le libraire agit au nom de l'auteur, dont la propriété n'est pas transférée, et non à sa place. Se trouvent ainsi fondés, tout ensemble, l'illégitimité des reproductions faites aux dépens du libraire éditeur qui a reçu mandat de l'auteur et le droit *personnel* de l'auteur, un droit unique et exclusif, inaliénable et imprescriptible, qui prévaut sur le droit *réel* attaché à l'objet, à l'« *opus*

mechanicum » devenu propriété de son acheteur. La reproduction du discours n'est acceptable que si elle est fondée juridiquement sur un mandat donné par l'auteur ; à l'inverse, la propriété – au demeurant légitime du point de vue du droit réel – d'un exemplaire de ce discours est insuffisante pour justifier sa reproduction.

Le livre est donc, à la fois, un bien matériel dont l'acheteur devient le propriétaire et un discours dont l'auteur conserve la propriété « nonobstant la reproduction », comme écrit Kant. En ce second sens, le livre est entendu comme œuvre qui transcende toutes ses possibles matérialisations. Selon Blackstone, avocat de la cause des libraires londoniens menacés en 1710 dans leur revendication d'un *copyright* perpétuel et patrimonial sur les titres qu'ils ont acquis par une nouvelle législation qui limite leur propriété à quatorze ans, « l'identité d'une composition littéraire réside entièrement dans le *sentiment* et le *langage* ; les mêmes conceptions, habillées dans les mêmes mots, constituent nécessairement une même composition : et quelle que soit la modalité choisie pour transmettre une telle composition à l'oreille ou à l'œil, par la récitation, l'écriture, ou l'imprimé, quel que soit le nombre de ses exemplaires ou à quelque moment que ce soit, c'est toujours la même œuvre de l'auteur qui est ainsi transmise ; et personne ne peut avoir le droit de la transmettre ou transférer sans son consentement, soit tacite soit expressément donné ».

Lors du débat mené en Allemagne à la fin du XVIII^e siècle sur la contrefaçon des livres, Fichte énonce de manière neuve cet apparent paradoxe. À la dichotomie classique entre les deux natures, corporelle et spirituelle, du livre, qui sépare le texte de l'objet, il en ajoute une seconde qui distingue dans toute œuvre les idées qu'elle exprime et la forme qui leur est donnée par l'écriture. Les idées sont universelles par leur nature, leur destination et leur utilité ; elles ne peuvent donc justifier aucune appropriation personnelle. Celle-ci est légitime seulement parce que « chacun a son propre cours d'idées, sa façon particulière de se faire des concepts et de les lier les uns aux autres ». « Comme des idées pures sans images sensibles ne se laissent non seulement pas penser, d'autant moins présenter à d'autres, il faut bien que tout écrivain donne à ses pensées une certaine forme, et il ne peut leur en donner aucune autre que la sienne propre, car il n'en a pas d'autres » ; de là découle que « personne ne peut s'approprier ses pensées sans en changer la forme. Aussi celle-ci demeure-t-elle pour toujours sa propriété exclusive ». La forme textuelle est l'unique mais puissante justification de l'appropriation singulière des idées telles que les transmettent les objets imprimés. Une telle propriété a un caractère tout à fait particulier puisque, étant inaliénable, elle demeure indisponible, et celui qui l'acquiert (par exemple un libraire) ne peut en être que l'usufruitier ou le représentant, obligé par toute une série de contraintes – ainsi la limitation du tirage de chaque édition ou le paiement d'un droit pour toute réédition. Les distinctions conceptuelles construites par Fichte doivent donc permettre de protéger les éditeurs contre les contrefaçons sans entamer en rien la propriété souveraine et permanente des auteurs sur leurs œuvres. Ainsi, paradoxalement, pour que les textes puissent être soumis au régime de propriété qui était celui des choses, il fallait qu'ils fussent conceptuellement détachés de toute matérialité particulière.

Le livre : âme et corps

Avant les formulations philosophiques et juridiques du XVIII^e siècle, c'est dans le recours aux métaphores que pouvait être énoncée la double nature du livre. Alonso Víctor de Paredes, imprimeur à Madrid et Séville et auteur du premier manuel sur l'art d'imprimer en langue vulgaire, intitulé *Institución del Arte de la Imprenta y Reglas generales para los componedores*, composé vers 1680, exprime avec force et subtilité la double nature du livre, comme objet et comme œuvre. Il inverse la métaphore classique qui décrit les corps et les visages comme des livres, et tient le livre pour une créature humaine parce que, comme l'homme, il a un corps et une âme : « J'assimile un livre à la fabrication d'un homme, qui a une âme rationnelle, avec laquelle Notre Seigneur l'a créé avec toutes les grâces que sa Majesté Divine a voulu lui donner ; et avec la même toute-puissance il a formé son corps élégant, beau et harmonieux. »

Si le livre peut être comparé à l'homme, c'est parce que Dieu a créé la créature humaine de la même manière que l'est un ouvrage qui sort des presses. Dans un mémoire publié en 1675 pour justifier les immunités fiscales des imprimeurs madrilènes, un avocat, Melchor de Cabrera, a donné sa forme la plus élaborée à la comparaison en dressant l'inventaire des six livres écrits par Dieu. Les cinq premiers sont le *Ciel* étoilé, comparé à un immense parchemin dont les astres sont l'alphabet ; le *Monde*, qui est la somme et la carte de l'entière Création ; la *Vie*, identifiée à un registre contenant les noms de tous les élus ; le *Christ* lui-même, qui est à la fois « *exemplum* » et « *exemplar* », exemple proposé à tous les hommes et exemplaire de référence pour l'humanité ; la *Vierge*, enfin, le premier de tous les livres, dont la création dans l'Esprit de Dieu a préexisté à celle du Monde et des siècles. Parmi les livres de Dieu, que Cabrera réfère à l'un ou l'autre des objets de la culture écrite de son temps, l'homme fait exception car il résulte du travail de l'imprimerie : « Dieu mit sur la presse son image et empreinte, pour que la copie sortît conformément à la forme qu'elle devait avoir [...] et il voulut en même temps être réjoui par les copies si nombreuses et si variées de son mystérieux original. »

Paredes reprend la même image du livre comparé à la créature humaine. Mais, pour lui, l'âme du livre n'est pas seulement le texte tel qu'il a été composé, dicté, imaginé par son créateur. Elle est ce texte donné dans une disposition adéquate, « *una acertada disposición* » : « un livre parfaitement achevé consiste en une bonne doctrine, présentée comme il le faut grâce à l'imprimeur et au correcteur, c'est cela que je tiens pour l'âme du livre ; et c'est une bonne impression sur la presse, propre et soignée, qui fait que je peux le comparer à un corps gracieux et élégant ». Si le corps du livre est le résultat du travail des pressiers, son âme n'est pas façonnée seulement par l'auteur, mais elle reçoit sa forme de tous ceux, maître imprimeur, compositeurs et correcteurs, qui prennent soin de la ponctuation, de l'orthographe et de la mise en page. Paredes récuse ainsi par avance toute séparation entre la substance essentielle de l'œuvre, tenue pour toujours identique à elle-même, quelle que soit sa forme, et les variations accidentelles du texte, qui résultent des opérations dans l'atelier. Homme de l'art, il refuse une semblable dichotomie entre

« *substantives* » et « *accidentals* », pour reprendre les termes de la bibliographie matérielle, entre le texte en sa permanence immatérielle et les altérations infligées par les préférences, les habitudes ou les erreurs de ceux qui l'ont composé et corrigé. Pour lui sont inséparables la matérialité du texte et la textualité du livre.

Exprimée dans le répertoire des métaphores chrétiennes au Siècle d'Or ou formulée dans les catégories philosophiques ou juridiques des Lumières, la double nature du livre nous ramène au texte de Kant – et aux questions de ce cours. En tenant l'imprimerie pour une nouvelle forme d'écriture et une édition comme la somme de toutes les copies de l'« original », Kant inscrit sa réflexion dans le nouveau paradigme de l'écriture et le nouvel ordre des discours qui, depuis le milieu du xviii^e siècle, associe les catégories d'individualité, originalité et propriété. Le manuscrit de l'auteur, désigné comme « *original* » devient ainsi le garant du discours qu'il adresse au public par l'intermédiaire de son mandataire, le libraire éditeur, alors qu'au Siècle d'Or, le même mot, « original », désignait la copie au propre, établie par un scribe professionnel, qui était transmise aux censeurs pour approbation puis aux maître imprimeur pour l'impression. Dans un temps où l'œuvre est pensée comme immatérielle, toujours identique à elle-même quelle que soit ses formes imprimées, qui n'en sont que des « représentations », comme écrit Kant, le manuscrit original, écrit de la main même de l'auteur, en vient à attester le droit personnel de l'écrivain sur son discours, un droit jamais détruit par le droit réel des acheteurs des livres qui le font circuler. Devenu le signe visible d'une œuvre immatérielle, le manuscrit de l'auteur doit être conservé, respecté et révééré.

La main de l'auteur

Cette nouvelle configuration conceptuelle explique pourquoi ce n'est qu'à partir de la seconde moitié du xviii^e siècle que les manuscrits autographes existent en nombre. Ils sont aujourd'hui conservés soit dans les bibliothèques ou archives nationales, soit dans les archives littéraires qui ont été rassemblées à Marbach dans la Deutsches Literaturarchiv, à Reading dans la collection des *Author's Papers* des *Special Collections* de la bibliothèque de l'université, à Milan par Apice, ou en France par l'IMEC. À suivre l'exemple français, si les manuscrits d'auteurs ne sont pas rares après 1750 (ils existent pour *La Nouvelle Héloïse*, *Les liaisons dangereuses*, *Paul et Virginie*, ou les *Dialogues ou Rousseau juge de Jean Jacques* dont Rousseau fit quatre copies autographes), il n'en va pas de même pour les œuvres écrites antérieurement. Seules des circonstances exceptionnelles expliquent la conservation des fragments autographes des *Pensées* que Pascal rassemblait dans des liasses mais qui ont été collés et réorganisés sur les pages d'un cahier au xviii^e siècle, ce qui rend difficile de les considérer comme le manuscrit original de l'œuvre, ou bien les corrections et additions de Montaigne aux *Essais* qui n'ont subsisté que parce qu'il les a portées sur un exemplaire de l'édition de 1588, le fameux « exemplaire de Bordeaux ».

La seule véritable exception à cette rareté des manuscrits d'auteur avant le milieu du xviii^e siècle est donnée par les manuscrits de théâtre, tant en Espagne qu'en Angleterre. En Espagne, nombreux sont les manuscrits totalement ou partiellement

écrits par les dramaturges eux-mêmes. La Bibliothèque nationale de Madrid conserve ainsi dix-sept autographes de Calderón et vingt-quatre de Lope de Vega. En Angleterre, l'exemple le plus spectaculaire d'un manuscrit écrit par les dramaturges eux-mêmes est *The Booke of Sir Thomas More*, une pièce sans doute écrite entre 1592 et 1596 par Anthony Munday en collaboration avec Chettle et Dekker, puis révisée par Heywood et Shakespeare dont la main serait la main D du manuscrit. Si tel est bien le cas, comme le suggèrent les données paléographiques, lexicales et stylistiques, les deux passages ajoutés par Shakespeare à la pièce (159 vers à la scène III du second acte et les 21 vers du monologue de More qui ouvrent la scène I du troisième acte) seraient ses deux seuls manuscrits littéraires.

Doit-on considérer ces manuscrits autographes des dramaturges de la première modernité comme semblables à ceux laissées par les écrivains des XIX^e et XX^e siècles ? Sans doute pas, si l'on pense qu'ils ont été souvent utilisés comme livres de régie ou *prompt books* destinés à organiser les représentations, et comme des documents enregistrant l'autorisation de représenter la pièce. Il en va ainsi avec les manuscrits anglais qui portent la « *license* » et, parfois, les suppressions ou demandes de réécriture du *Master of Revels*, ou avec le manuscrit autographe de la « *comedia* » *Carlos V en Francia* de Lope de Vega (conservé à la bibliothèque de l'université de Pennsylvanie), où se trouvent enregistrées pendant plus de quinze ans après la composition de l'œuvre, qui date de 1604, les « *licencias* » des autorités ecclésiastiques permettant sa représentation dans diverses cités d'Espagne.

Les manuscrits d'auteur peuvent aussi être des exemplaires présentés à leurs protecteurs, ce qui les situe, paradoxalement peut-être, au sein des copies établies par les scribes professionnels et, en particulier, par ceux employés par les troupes de théâtre. En ce sens, les auteurs des XVI^e et XVII^e siècles doivent être considérés comme des copistes d'eux-mêmes et leurs manuscrits tenus, non pas comme les traces du processus d'écriture, objet privilégié de la critique génétique, mais comme des copies de l'œuvre. Ils sont ainsi les héritiers de Pétrarque pour qui, comme l'a montré Armando Petrucci, seule la multiplication des copies autographes de ses œuvres pouvait les protéger des erreurs commises par les scribes professionnels. La proximité entre auteurs et copistes est rendue visible par la présence dans le même manuscrit des mains des uns et des autres (dans *The Booke of Sir Thomas More* la main C serait celle d'un copiste) et par les mêmes fonctions attribuées aux manuscrits autographes des dramaturges et aux centaines de copies faites par les scribes (même si ces derniers sont aussi les producteurs de véritables « éditions manuscrites » mises sur le marché).

Le rôle décisif des copistes dans le procès de publication est l'une des raisons de la disparition des manuscrits d'auteur avant le milieu du XVIII^e siècle. Au Siècle d'Or, les manuscrits autographes n'étaient jamais utilisés par les typographes qui composaient avec les caractères mobiles les pages du livre à venir. La copie qu'ils utilisaient était le texte mis au propre par un scribe professionnel qui avait été envoyé au Conseil du Roi pour recevoir les approbations des censeurs puis la permission d'imprimer et le privilège du roi. Rendu à l'auteur, c'est ce manuscrit qui était remis au libraire-éditeur, puis au maître imprimeur et à ses ouvriers. Un premier écart sépare donc le texte tel que l'a rédigé l'écrivain de la « *copia en*

limpio » ou « *original* », mis en forme par un copiste qui lui impose des normes tout à fait absentes des manuscrits d'auteur, par exemple épistolaires. Comme on le sait, ceux-ci n'observent aucune régularité graphique et ignorent quasiment la ponctuation tandis les « originaux » (qui, de fait, ne le sont pas) devaient assurer une meilleure lisibilité du texte soumis à l'examen des censeurs.

La préparation de l'« original » pour qu'il devienne la copie destinée à la composition typographique accroît plus encore la distance entre le manuscrit autographe et le texte donné à lire aux lecteurs. Tous les mémoires ou traités qui ont été consacrés au xvii^e siècle à l'art de l'imprimerie, tenu pour un art libéral et non mécanique, voire même pour l'art des arts, insistent sur le rôle décisif des correcteurs et des compositeurs. En 1619, Gonzalo de Ayala, qui était lui-même correcteur d'imprimerie, indiquait que le correcteur « doit connaître la grammaire, l'orthographe, les étymologies, la ponctuation, la disposition des accents ». En 1675, Melchor de Cabrera, dans le mémoire qui défendait les exemptions fiscales des imprimeurs madrilènes, soulignait que le compositeur doit pouvoir « placer les points d'interrogation et d'exclamation et les parenthèses; parce que souvent l'intention des écrivains est rendue confuse du fait de l'absence des ces éléments, nécessaires, et importants pour l'intelligibilité et la compréhension de ce qui est écrit ou imprimé, parce que si manque l'un ou l'autre, la signification change, s'inverse et se transforme ». En 1680, pour Alonso Víctor de Paredes, le correcteur doit « comprendre l'intention de l'Auteur dans ce qu'il fait imprimer, non seulement pour introduire la ponctuation adéquate, mais aussi pour voir si celui-ci n'a pas commis quelques négligences, afin de l'en avertir ». Les formes et les dispositions du texte imprimé ne dépendent donc pas de l'auteur, qui délègue à celui qui prépare la copie ou à ceux qui composent les pages destinées à la presse les décisions quant à la ponctuation, l'accentuation et l'orthographe.

Après l'impression du texte, la copie utilisée dans l'atelier était très généralement détruite ou, plutôt, son papier pouvait être recyclé pour d'autres usages. C'est pourquoi peu nombreuses sont les copies d'atelier qui ont survécu, avec l'exception des centaines de manuscrits d'imprimerie conservées à la Bibliothèque nationale de Madrid, sans doute parce qu'en Espagne un secrétaire du Conseil du Roi devait collationner le livre imprimé avec le manuscrit qui avait été autorisé afin de vérifier que rien n'avait été ajouté à celui-ci durant l'impression. Après les multiples interventions faites sur le manuscrit de l'auteur, l'autographe avait connu le même sort. Sans importance, il n'était conservé par personne, pas même par l'écrivain. Il n'en va plus de même à partir du xviii^e siècle.

Les archives du poète

La fétichisation de la main de l'écrivain, de la signature authentique, du manuscrit autographe deviennent alors la plus forte conséquence de la dématérialisation des œuvres dont l'identité est située dans l'inspiration créatrice de leur auteur, sa manière de lier les idées ou d'exprimer les sentiments de son cœur. La main de l'auteur est désormais garante de l'authenticité de l'œuvre dispersée entre les multiples livres qui

la diffusent auprès de ses lecteurs. Elle est l'unique témoignage matériel du génie immatériel de l'écrivain. Lorsque l'autographe n'existe plus, il faut l'inventer. De là, la prolifération des falsifications dont la plus spectaculaire est celle de manuscrits shakespeariens par William Henry Ireland qui expose en 1795, dans la maison de son père à Londres, plusieurs textes autographes du dramaturge : les lettres envoyés à son protecteur, le comte de Southampton, sa très protestante *Profession de foi*, et les manuscrits originaux du *Roi Lear* et de deux pièces perdues mais heureusement retrouvées, *Henry II* et *Vortigern and Rowena*. Edmond Malone, éditeur et biographe de Shakespeare, sera le premier à dévoiler la supercherie en comparant les faux fabriqués par Ireland avec des documents authentiques dont « un fac-similé inédit de l'écriture de Shakespeare ». De là, également la constitution, à la fin du XVIII^e siècle, d'un marché des manuscrits littéraires, qu'ils soient de la main d'un auteur ou de celle d'un copiste, et le développement des collections de signatures autographes.

La forte relation entre manuscrit autographe et authenticité de l'œuvre a été alors intériorisée par certains écrivains qui, avant Flaubert ou Hugo, se sont fait les archivistes d'eux-mêmes. C'est le cas pour Rousseau qui conserva pour *La Nouvelle Héloïse* ses brouillons, quatre copies de sa main et des exemplaires annotés de trois éditions, constituant ainsi un dossier génétique de plusieurs milliers de pages. C'est le cas de Goethe qui se préoccupa de la conservation de ses manuscrits, lettres et collections et qui intitula l'un de ses essais « Les archives du poète et de l'écrivain ». Dans les deux cas, le souci d'une édition complète des œuvres a pu guider ce souci d'archives, mais plus encore une intense relation personnelle avec l'écriture qui ne détache pas les écrits, même publiés, de la main de l'écrivain.

L'existence d'archives littéraires composées par les auteurs eux-mêmes a de profondes conséquences sur la délimitation même de l'« œuvre ». On sait, pour les temps contemporains, comment Borges manipula le contenu canonique de son œuvre, excluant trois livres écrits entre 1925 et 1928 (*Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza* et *El idioma de los Argentinos*) et choisissant avec son éditeur et traducteur, Jean-Pierre Bernés, les textes qui devaient la constituer, incluant alors des comptes rendus, des chroniques et des articles jusque-là maintenus hors des frontières des *Obras completas*. On sait, aussi, quelles sont les discussions à propos des limites de l'œuvre de Nietzsche, entre la « prolifération » plaisamment suggérée par Foucault, allant jusqu'à inclure dans l'œuvre les indications d'un rendez-vous ou d'une adresse, ou une note de blanchisserie possiblement trouvées dans un carnet d'aphorismes, et la « raréfaction » proposée par Mazzino Montinari excluant de l'œuvre son livre le plus fameux, *La Volonté de puissance*, composé comme tel, non par Nietzsche, mais par sa sœur Elisabeth à partir de notes, esquisses et réflexions laissées par son frère sans intention d'en faire un livre.

Né au XVIII^e siècle, ce souci d'une définition par les auteurs eux-mêmes du répertoire textuel qu'ils reconnaissent comme leur œuvre a inspiré rétrospectivement, pour des auteurs écrivant dans un temps sans archives littéraires, les décisions éditoriales qui ont transformé les contours de leur corpus canonique. Ainsi, la publication de plusieurs textes pour la même œuvre, comme dans le cas de la publication de deux états, ou plus, des pièces shakespeariennes, à commencer par

le *Roi Lear* ou *Hamlet*. Ainsi, les variations dans la composition du canon shakespearien, qui, à partir des trente-sept pièces rassemblées dans le folio de 1623, peut, contradictoirement, inclure de nouvelles œuvres (ainsi, récemment, *Edouard III*, *Sir Thomas More* ou *Cardenio*) et en retrancher d'autres ou, pour le moins, les publier sous le nom d'un autre dramaturge avec lequel Shakespeare aurait collaboré : ainsi *Timon d'Athènes*, *MacBeth* et *Mesure pour Mesure*, présentes dans la récente édition des œuvres de Middleton.

Mais plus encore que ces redéfinitions des contours de l'œuvre, la présence des archives littéraires et la configuration conceptuelle qui les a rendues possibles, ou nécessaires, a imposé une manière nouvelle de lier la production littéraire et la vie de l'auteur. À partir du milieu du XVIII^e siècle, les compositions littéraires ne sont plus pensées comme fondées sur le réemploi d'histoires déjà écrites, la citation de lieux communs, partagés parce que sublimes, ou les collaborations exigées par les protecteurs ou les entrepreneurs de théâtre. Elles sont conçues comme des créations originales qui expriment les pensées ou les sentiments les plus intimes de l'individu et qui se nouent avec ses expériences les plus personnelles. La première conséquence de cette mutation fut le désir de publier les œuvres d'un même auteur en respectant la chronologie de leur composition afin de saisir le déploiement de son génie ; la seconde fut l'écriture de biographies littéraires. Pour Shakespeare, comme l'a montré Margreta De Grazia, Edmond Malone fut le premier à associer les deux projets. Il fonda sa *Life of Shakespeare* sur la recherche de documents authentiques et il proposa la première chronologie des œuvres de Shakespeare, appelant ainsi à rompre avec la distribution des pièces entre comédies, histoires et tragédies, durablement héritée du folio de 1623. Mais la tâche n'était pas aisée en l'absence de tout document autographe laissée par Shakespeare (à l'exception de quelques signatures et, possiblement, de son testament holographe) et du petit nombre de documents qui le mentionnaient. Elle exigeait de recourir au seul procédé disponible pour écrire les biographies des auteurs sans archives : situer les œuvres à l'intérieur de la vie suppose de retrouver la vie dans les œuvres.

Les difficultés posées par ce cercle vicieux sont un heureux rappel des effets pervers produits par l'utilisation rétrospective d'un paradigme de l'écriture, constitué seulement au XVIII^e siècle, qui impose des catégories anachroniques à des textes composés dans un régime de production et circulation textuelle tout différent. C'est à l'intérieur de ce paradigme que Kant répond à la question « Qu'est-ce qu'un livre ? », présupposant implicitement que ce sont les auteurs qui font les livres et que ceux-ci sont la matérialisation d'une œuvre idéale, qui n'existe dans sa forme la plus achevée que dans l'esprit de son créateur et dont le manuscrit autographe est la moins imparfaite des représentations.

Relier

Pour Kant, donc, les auteurs font les livres. Mais ne peut-on pas inverser la proposition et penser que, dans de nombreux cas, ce sont les livres qui font les auteurs en rassemblant dans un même objet des textes dispersés qui, reliés ensemble,

deviennent une « œuvre » ? Le cas de Shakespeare est exemplaire du processus. Durant sa vie, aucun des poèmes, aucune des pièces qu'il écrivit ne circula comme livre. Publiés très généralement dans le format in-quarto, les uns et les autres étaient ce que les règlements de la communauté des libraires et imprimeurs de Londres définissaient comme « *pamphlets* », c'est-à-dire des brochures non reliés. Leur rassemblement dans un même volume fut d'abord le fait de collectionneurs qui réunirent plusieurs pièces mais, comme le montre l'exemple de John Harrington, filleul d'Elizabeth I^{ère} et traducteur de *l'Orlando furioso*, ceux-ci ne s'attachèrent ni à la catégorie d'œuvre, puisque la forme des recueils était celle de miscellanées réunissant des pièces d'auteurs différents (les dix-huit quartos shakespeariens sont dispersés entre six volumes dans sa bibliothèque), ni à celle d'auteur, puisque dans les tables manuscrites des volumes seulement quatre pièces sont explicitement attribuées à Shakespeare : le *Roi Lear* et les *Joyeuses commères de Windsor*, mais aussi *A Yorkshire Tragedy* et *A Puritan Widow*, toutes deux tenues pour apocryphes à partir du XVIII^e siècle.

Ce sont les libraires-éditeurs, et non l'auteur ou les collectionneurs, qui inventèrent le corpus shakespearien, rendu visible par la matérialité même du livre qui en rassemble les pièces. La première initiative fut celle de Thomas Pavier et William Jaggard, qui commencèrent en 1619, trois ans après la mort de Shakespeare, une collection de ses pièces en publiant deux parties d'*Henri VI* et *Pericles* avec des signatures continues, qui indiquaient le projet d'un volume unique réunissant une série d'œuvres émanées du même auteur. L'opposition de la troupe des *King's Men*, qui avait été celle de Shakespeare et dont l'accord était nécessaire pour la publication des pièces en sa possession, interrompit l'entreprise de Pavier, qui publia toutefois sept autres pièces shakespeariennes, mais comme « *pamphlets* » brochés et avec de fausses dates destinées à les faire passer pour d'anciens quartos.

Le livre qui fit Shakespeare ou, du moins, l'œuvre de Shakespeare, est le folio de 1623, édité par deux de ses anciens compagnons de troupe, Heminges et Condell, et publié par un consortium de quatre libraires londoniens. L'entreprise supposait deux opérations, qui sont celles-là même désignées par Foucault comme constitutives de la fonction-auteur. D'abord, la délimitation du corpus lui-même, à partir de deux exclusions. L'exclusion des poèmes était la plus paradoxale puisqu'ils étaient les œuvres de Shakespeare qui avaient rencontré les plus grands succès de librairie (avec neuf éditions de *Venus et Adonis* et quatre du *Viol de Lucrece*) et celles dont l'attribution était la plus explicite, avec les dédicaces à Southampton, signées par Shakespeare, pour ces deux poèmes, et la présence de son nom sur la page de titre des *Sonnets* en 1609. Par ailleurs, en ne retenant finalement que trente-sept pièces, Heminges et Condell exclurent celles dont ils savaient qu'elles avaient été écrites en collaboration (ainsi, *Les deux nobles cousins*, écrite avec Fletcher, comme l'indique la page de titre de son édition en 1634) ou dont ils suspectaient l'authenticité malgré la présence du nom ou des initiales de Shakespeare sur leurs pages de titre (ainsi, sept pièces qui seront introduites dans le corpus shakespearien par le troisième folio en 1664 mais qui n'y demeurèrent pas, à l'exception de *Pericles*, sans doute composée en collaboration avec George Wilkins et publiée avec le nom de Shakespeare en 1609,

1611 et 1619). La délimitation de l'œuvre par le livre demeurera, on l'a dit, un enjeu essentiel de toutes les éditions de Shakespeare à partir du XVIII^e siècle, toujours prises entre le Shakespeare par défaut de Pavier, composé de dix pièces, et le Shakespeare en excès de 1664, auteur de quarante-quatre pièces.

La seconde opération nécessaire pour que le livre fasse l'auteur résidait dans la justification de l'authenticité shakespearienne des pièces réunies dans une même reliure. Elle supposait la construction d'une fiction : celle de l'impression des textes à partir des « *true originall copies* » laissées par l'auteur. L'adjectif « *true* » peut s'entendre de diverses manières : comme une condamnation des mauvaises éditions *in-quarto*, imprimées à partir de textes reconstruits de mémoire, ou comme une répudiation de toutes les éditions précédentes, quelle que soit leur origine (et, de fait, les textes du folio ne reprennent telles quelles que deux des dix-neuf pièces préalablement publiées), ou encore comme une dénonciation des éditions publiées par Thomas Pavier. Le terme « *original* », lui, renvoie à la main de l'auteur, mais, à la différence des exigences du XVIII^e siècle, celle-ci n'a pas à être montrée puisque, affirment Heminges et Condell, « son esprit et sa main allaient ensemble. Et ce qu'il concevait, il l'énonçait avec une telle aise, que nous n'avons que très rarement rencontré une rature dans ses manuscrits ». Ainsi, que la copie originale soit le manuscrit autographe ou une copie mise au propre par un scribe n'importe guère. En lisant les textes rassemblés dans le folio, qui publie les « *writings* » de l'auteur, le lecteur lira, en fait, son « *handwriting* », ce qu'il a écrit de sa propre main. Dans sa matérialité même, le livre fait l'auteur ou, mieux, *est* l'auteur lui-même.

De manière parallèle, c'est bien le livre qui fait l'œuvre dans le cas de *Don Quichotte*. Le problème ici posé était celui de la réunion des deux parties, publiées en 1605 et 1615, dans un même ouvrage et comme une seule œuvre. Il fallait, en premier lieu, transformer le titre du livre de 1605, *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*. Les libraires-éditeurs furent d'abord hésitants. La première édition qui réunit les deux parties, celle de Roque Sonzonio publiée à Valence en 1616, conserve sans changement le titre de 1605 et celle de Huberto Antonio à Bruxelles en 1616-17 fait de même, mais ajoute *Primera parte del ingenioso hidalgo* au titre hérité. Une première rupture apparaît avec l'édition madrilène de 1636-37 qui propose comme titre pour l'ensemble du livre *Primera y segunda parte del ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*. La formule est reprise dans les éditions de 1647 et 1655, mais elle est supplantée à partir de 1662 par l'initiative de Juan Monmarte à Bruxelles qui modifie le titre de l'œuvre, qui est désormais *Vida y hechos del ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha*. La rupture est double. Le titre fait référence non plus au livre lui-même, mais à son héros, dont la vie et les exploits sont annoncés sur le modèle des récits historiques, et il remplace le mot « *hidalgo* » de 1605 par celui de « *caballero* », désignant ainsi l'histoire tout entière à partir du geste d'Alonso Quijano, qui se nomme lui-même Don Quichotte dans le premier chapitre, avant d'être armé chevalier au troisième, et qui se réapproprie son propre nom au dernier. Unifiée par le nouveau titre, l'histoire devait être redécoupée puisque le livre de 1605 était divisé en quatre parties. Juan Monmarte conserve les quatre « *libros* » de la première partie et divise la seconde, qui ne l'était pas, elle aussi en quatre « livres ».

La mutation des deux livres de 1605 et 1615 en un seul ouvrage, même s'il demeure durablement divisé en deux tomes étant donné la longueur de l'œuvre, exigeait également des ajustements textuels. Comme l'a souligné Francisco Rico, les plus spectaculaires concernent l'épisode du vol de l'âne de Sancho. Dans l'édition imprimée en 1605, l'animal disparaissait sans explication au chapitre XXV et réapparaissait sans plus de raisons au chapitre XLVI. Critiqué pour sa désinvolture, moqué pour sa négligence, Cervantès rédigea deux additions pour la réédition de 1605, l'une décrivant le vol de l'âne par Ginés de Pasamonte, l'autre sa récupération par Sancho. Ces interpolations furent introduites dans le chapitre XXIII et dans le chapitre XXX. Malheureusement, plusieurs phrases du chapitre XXIII et la première du chapitre XXV ne furent pas corrigées comme il l'aurait fallu : Sancho s'y trouvait encore juché sur l'âne qui lui avait été volé quelques lignes auparavant. La troisième édition madrilène de 1608, elle aussi publiée dans l'atelier de Juan de la Cuesta et revue par Cervantès, s'efforça de corriger ces incohérences en introduisant dans le chapitre XXIII des explications supplémentaires qui indiquaient que Sancho, une fois l'âne dérobé, allait à pied chargé du bât et de la selle de sa monture disparue, ce qui n'était pas si clair dans l'édition de 1605. Le récit qu'il fait du larcin dans la seconde partie de 1615 confirmait le fait en comparant la fourberie de Ginés de Pasamonte avec l'astuce de Brunello qui, dans l'*Orlando furioso*, vole le cheval de Sacripante tout en le laissant monté sur sa selle. Les tribulations de l'âne posent une question fondamentale : comment lier les deux parties du *Quichotte* ? Avec laquelle des éditions de la première partie (1604, 1605, 1608) le récit de Sancho dans la seconde s'ajuste-t-il au mieux ? Les éditeurs contemporains tout comme leurs prédécesseurs du XVII^e siècle doivent trancher et on sait les choix faits par Francisco Rico : publier le texte de la première édition 1605 (donc sans les additions de la seconde, rejetées en appendice) et donner comme titre aux deux parties *Don Quijote de la Mancha* – et ce, en accord avec le privilège de 1615 qui désigne le texte comme *Segunda Parte de don Quijote de la Mancha*, alors que la copie qui a reçu approbation et privilège en 1604 était simplement intitulé *El ingenioso hidalgo de la Mancha*.

Démembrer

Si les livres font les œuvres et les auteurs, ils peuvent aussi contribuer à leur démembrement. Il en alla ainsi avec les poèmes et pièces de Shakespeare, présentes sous forme de citations dans des recueils imprimés de lieux communs dès 1600. Le *Bel-vedere or, The Garden of Muses*, qui est le premier recueil de lieux communs entièrement composé de citations d'écrivains du temps, comprend cent soixante dix-neuf citations de Shakespeare, quatre-vingt-onze extraites du *Viol de Lucrèce* et quatre-vingt-huit de cinq de ses pièces. Les citations sont anonymes (mais les noms des vingt-cinq auteurs utilisés sont donnés au début de l'ouvrage), limitées à une ou deux lignes et distribuées entre des rubriques thématiques. Le grand nombre des citations extraites du *Viol de Lucrèce* atteste la popularité du poème mais aussi la pratique typographique qui, dans l'édition du texte en 1594, signalait par des « *inverted commas* » ou guillemets inversés placés au début des vers ceux qui, parce

qu'ils énonçaient des vérités universelles, pouvaient être retenus comme des lieux communs et extraits aux fins d'un réemploi. Dans la même année 1600, l'*Englands Parnassus*, autre recueil de lieux communs, fait également la part belle à Shakespeare avec trente citations de cinq pièces, vingt-six tirées de *Venus et Adonis* et trente-neuf du *Viol de Lucrece*. Les citations sont plus longues, composées de plusieurs vers, et elles sont attribuées à leurs auteurs. Elles deviennent ainsi des citations de Shakespeare, totalement détachées de l'intrigue dramatique et des personnages qui les prononcent. Leur raison d'être réside dans la généralité ou, pour reprendre un mot de Francis Goyet, le « sublime » de leur énoncé. Le livre de lieux communs, composé à partir de la fragmentation d'autres livres déjà publiés, est ainsi un livre de la sagesse et du savoir universels.

Dans le cas de *Don Quichotte*, la dissémination du texte hors le texte prend d'autres formes et, en particulier, celle d'éditions abrégées de l'histoire. Celles publiées en Angleterre à la fin du XVII^e siècle ont fait l'objet des leçons du cours de 2008. Il suffit de rappeler que l'histoire de Cervantès est ici ainsi soumise à une modalité de publication qui ne lui est aucunement propre. La contraction souvent drastique des épisodes du récit et la transformation des dialogues entre les personnages en récits énoncés par le narrateur illustre la volonté de réduire les œuvres de manière à les faire circuler sous des formes plus brèves. D'autres romans, très longs eux aussi, seront l'objet d'abrégés, qui substituent à la forme épistolaire une narration continue et impersonnelle. De tels raccourcissements ne sont pas seulement le fait d'éditeurs soucieux des impatiences du public, mais sous une autre forme, ils furent inaugurés par les auteurs eux-mêmes.

Richardson, après en avoir évoqué et récusé la possibilité dans la préface de *Clarissa*, condamne les versions abrégées de ses romans, telle que *The Path of Virtue Delineated : or, the History in Miniatures of the Celebrated Pamela, Clarissa Harlowe, and Sir Charles Grandison, Falimiarised and Adapted to the Capacities of Youth*, publiée à Londres en 1756 et maintes fois réédités en son intégralité ou en volumes séparés. En revanche, il avait préalablement proposé des anthologies qui rassemblaient les leçons morales suggérées par les romans. Après avoir ajouté en 1749 à la seconde édition de *Clarissa* une table des matières qui offre au lecteur un résumé de chaque lettre, il publie en 1751 une *Collection of such of the Moral and Instructive Sentiments, Cautions, Aphorisms, Reflections and Observations contained in the History [Clarissa], as presumed to be of general Use and Service, Digested under Proper Heads*, et en 1755 une *Collection of the Moral and Instructive Sentiments, Maxims, Cautions, and Reflections, Contained in the Histories of Pamela, Clarissa, and Sir Charles Grandison*. Cinq ans plus tard, les maximes réunies dans la *Collection* sont présentées sous forme d'un jeu de cartes gravé sur cuivre « *Consisting of moral and diverting Sentiments, extracted wholly from the much admired Histories of Pamela, Clarissa, and Sir Charles Grandison* ». Comme dans les anciens recueils de lieux communs, eux aussi « *digested under proper heads* », « digérés entre les rubriques adéquates », les enseignements des romans sont détachés de la trame narrative et formulés sous la forme de sentences et d'aphorismes, aisément repérables grâce à leur ordonnancement, d'*Absence à Zeal*.

Le fragment et la totalité

Qu'est ce qu'un livre ? Un discours qui a cohérence et unité ou bien une anthologie de fragments et d'extraits ? La numérisation d'objets de la culture écrite qui sont encore les nôtres, le livre, mais aussi la revue, le journal, oblige de faire retour sur la question. L'essentiel me paraît se situer dans la profonde transformation de la relation entre la partie et la totalité. Au moins jusqu'à aujourd'hui, dans le monde électronique, c'est la même surface illuminée de l'écran de l'ordinateur qui donne à lire les textes, tous les textes, quels que soient leurs genres ou leurs fonctions. Est ainsi rompue la relation qui, dans toutes les cultures écrites antérieures, liait étroitement des objets, des genres et des usages. C'est cette relation qui organise les différences immédiatement perçues entre les différents types de publications imprimées et les attentes de leurs lecteurs, guidés dans l'ordre ou le désordre des discours par la matérialité même des objets qui les portent. Et c'est cette même relation qui rend visible la cohérence des œuvres, imposant la perception de l'entité textuelle, même à celui qui n'en veut lire que quelques pages. À l'inverse, dans le monde de la textualité numérique, les discours ne sont plus inscrits dans des objets qui permettent de les classer, hiérarchiser et reconnaître dans leur identité propre. C'est un monde de fragments décontextualisés, juxtaposés, indéfiniment recomposables, sans que soit nécessaire ou désirée la compréhension de la relation qui les inscrit dans l'œuvre dont ils ont été extraits.

On objectera qu'il en a toujours été ainsi et que, comme on l'a vu, la culture écrite a été grandement et durablement construite à partir de recueils d'extraits, d'anthologies de lieux communs, de morceaux choisis. Certes. Mais, dans la culture de l'imprimé, le démembrement des écrits est accompagné de son contraire : leur circulation dans des formes qui respectent leur intégrité et qui, parfois, les rassemblent dans des « œuvres », complètes ou non. De plus, dans le livre lui-même, les fragments sont nécessairement, matériellement, rapportées à une totalité textuelle, reconnaissable comme telle. Il n'en va plus de même dans le monde du numérique et ce n'est pas le moindre des défis qu'il lance aux catégories qui régissaient le rapport aux livres, aux textes et aux œuvres, désignées, pensées et appropriées dans leur singularité et cohérence.

Séminaire : Censures d'État et censures d'Église dans l'Europe moderne

Le séminaire a été construit à partir de quatre études de cas permettant de repérer des dispositifs de censure moins attendus que ceux qui ont généralement retenu l'historiographie.

Richard II de Shakespeare

La première analyse a porté sur le *Richard II* de Shakespeare ou, plus précisément, sur l'absence de 164 vers (vers 154-317) dans l'unique scène de l'acte IV de la pièce, celle de la déposition du roi, dans ses trois premières éditions, les *in-quarto* de 1597 et 1598. Le quatrième quarto publié en 1604 rétablit le texte jusqu'ici

absent, indiquant dans son titre : *The Tragedie of King Richard the Second : With new additions of the Parliament Scene, and the deposing of King Richard*. La scène est présente en son entier dans le folio, mais dans un texte différent de celui du quatrième quarto, ce qui laisse supposer que ses éditeurs ont utilisé le livre de régie, ou « *prompt book* », de la troupe. La recherche des raisons de cette absence a conduit, tout d'abord, à l'étude de la double censure exercée sur les pièces de théâtre dans l'Angleterre élisabéthaine : d'une part, la censure avant les représentations exercée par le *Master of Revels* dont la compétence, d'abord limitée aux spectacles données à la Cour, a été étendue à partir de 1590 à toutes les troupes et à tous les théâtres ; d'autre part, la censure sur les éditions imprimées, divisée entre l'« *allowance* » ou approbation de l'évêque de Londres et l'archevêque de Canterbury et la « *license* » donnée par les officiers de la *Stationers' Company*.

Il est difficile d'établir si la partie de la scène absente des premières éditions a été censurée dans l'imprimé alors qu'elle avait été jouée ou bien si elle a été ajoutée après la mort d'Elisabeth. Dans les deux cas, la raison fondamentale de son absence semble liée, non pas à la représentation de la déposition du roi, accusé à une abdication forcée par la rébellion des pairs du royaume et la révolte de ses peuples, mais au rôle donné aux Communes dans cette déposition. Le premier vers du passage absent des premières éditions, dit par Northumberland, y fait directement référence (« *May it please you, lords, to grant he Commons' suit* ») et le même rappelle cette présence et pression lorsque Richard refuse de lire la liste de ses crimes : « *The Commons will not then be satisfied* ». C'est donc sans doute moins l'abandon par le roi de son corps politique et l'anéantissement de son corps humain, déjà présents dans des scènes précédentes (acte III, scènes 2 et 3), que le pouvoir reconnu au Parlement, et plus particulièrement aux Communes, dans la transmission de la souveraineté qui a conduit à la censure ou autocensure d'une partie de l'acte IV.

Dans la tragédie de *Richard II*, devenue « histoire » dans le folio de 1623, les Communes exigent, en effet, la déposition du roi et réitèrent leur exigence avant que celle-ci ait été accomplie. Shakespeare s'écarte ici de sa source principale, la chronique de Raphael Holinshed dans laquelle le Parlement ne fait qu'accepter et légitimer l'abdication du roi. Lui donner un rôle plus grand était aller contre la volonté d'Elisabeth, soucieuse de régler seule la difficile question de sa succession et, volontairement ou non, en le faisant, Shakespeare proposait un discours de résistance à la reine qui ne pouvait être publié durant son règne.

Les Essais de Montaigne

Le second cas étudié a été la censure des *Essais* de Montaigne lors de son voyage en Italie. L'épisode est raconté par Montaigne dans son *Journal de voyage* en deux moments : tout d'abord, lors de son entrée à Rome le 30 novembre 1580, celui de la confiscation de ses livres et, parmi eux, des *Heures à l'usage de Notre Dame de Paris*, des livres de théologiens allemands qui condamnaient les propositions réformées et, ainsi, les mentionnaient, ou encore un exemplaire de l'édition de 1580 de son propre

livre ; ensuite, à la date du 20 mars 1581, lors de son entretien avec le Maestro del Sacro Palazzo, le dominicain Sesto Fabri, celui de la restitution de ses *Essais* « châtiés selon l'opinion des docteurs moines » et la confiscation définitive de deux de ses livres, *La République des Suisses* de Simmler, traduit en français par le réformé Innocent Gentillet, et le *Prologus in theologiam naturalem* de Raymond Sebond interdit par l'Index romain de 1564. Les *Essais*, eux, ne sont pas condamnés ni mis à l'Index, mais Montaigne est encouragé à en corriger certaines formulations : « il remit à ma conscience de rhabiller ce que je verrais être de mauvais goût ». Il rappelle les six critiques faites à son livre : l'emploi du mot fortune, la mention de poètes hérétiques, la défense de l'empereur apostat Julien, l'affirmation que la prière requiert la pureté d'intention, la dénonciation des cruautés infligées aux condamnés en plus de la mort, et la nécessité de laisser la liberté de pensées et de gestes aux enfants. Devant le maître du Sacré Palais, qui est aussi membre des Congrégations de l'Inquisition et de l'Index, il affirme que, pour certaines choses, c'était là son opinion et qu'il ne pensait pas que ce fussent des erreurs alors que pour d'autres, le « correcteur » n'a pas compris ce qu'il voulait dire.

L'analyse a proposé une comparaison entre ce que Montaigne rapporte de son entretien avec Fabri et les rapports des deux censeurs qui ont lu les *Essais*. Conservés dans les archives de la Congrégation de l'Index, ces deux rapports ont été publiés par Peter Godman dans le livre qu'il a consacré en 2000 au Cardinal Bellarmin et analysés par Alain Legros dans un article de la *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance* en 2009. Ils montrent, tout d'abord, que Montaigne omet dans la liste des critiques qu'il mentionne un grand nombre de celles faites par le premier censeur. Celui-ci dénonce, en effet, les propos des *Essais* sur le suicide, tenu pour légitime, la moquerie de la formule « *sursum corda* » que les Catholiques disent avant la messe et l'affirmation selon laquelle les astres gouvernent raison, vertus et vices. Une seconde conclusion porte sur les différences entre la première et la seconde censure. Celle-ci est une censure de la censure. Le second censeur rétablit le sens du texte de Montaigne (par exemple à propos du « *sursum corda* », jugé inutile mais non pas moqué) et il prend en compte l'ironie du discours, tout en reconnaissant qu'elle pourrait n'être pas comprise. Mais il renforce la critique de la louange du suicide en citant d'autres passages des *Essais* et il ajoute de nouvelles condamnations : contre l'usage du mot « fortune » à la manière des païens, contre la dénonciation des supplices infligés avant l'exécution, contre la louange de Julien l'Apostat et la négation de ses dernières paroles « Tu as vaincu Nazaréen » – trois reproches repris par Montaigne dans le *Journal de voyage* – mais aussi contre l'attribution à l'imagination ou à la coutume de croyances religieuses, par exemple, la croyance aux miracles.

Le 15 avril 1581, Montaigne prend congé du maître du Sacré Palais et de son secrétaire qui le prie « de ne me servir point de la censure de mon livre, en laquelle autres Français [peut-être l'ambassadeur de France à Rome] les avaient avertis qu'il y avait plusieurs sottises ». Montaigne est laissé libre de « retrancher en mon livre, quand je le voudrais réimprimer, ce que j'y trouverais trop licencieux et, entre autres choses, les mots de *fortune* ». Dans la réédition des *Essais* en 1582, Montaigne n'en fit rien et ne supprima pas le mot « fortune ». Mais il retrancha le « *sursum corda* » du

chapitre X du Second Livre et supprima les dix lignes consacrées à la mort de l'empereur Julien et à ses dernières paroles dans le chapitre XIX de ce même Second Livre. Pourtant, alors que ces corrections avaient été maintenues dans les éditions de 1587 et 1588, dans son exemplaire de cette dernière édition, le fameux « exemplaire de Bordeaux », il rétablit les textes tels qu'ils les avaient écrits pour l'édition de 1580. Ce n'est qu'en 1676, et dans le contexte de la condamnation des libertins, que les *Essais*, critiqués mais non interdits en 1581, seront mis à l'Index.

Le Dom Juan de Molière

Un troisième cas de censure a ramené au théâtre, avec l'analyse des coupures imposées par le lieutenant général de police de Paris, La Reynie, à la première édition du *Dom Juan* de Molière dans le septième tome des *Œuvres de M. de Molière* publiées à Paris en 1682. L'analyse, appuyée sur l'édition de la pièce par Joan DeJean (et qui pourrait l'être maintenant sur celle dirigée par Georges Forestier pour la Bibliothèque de la Pléiade) s'est attachée à distinguer trois histoires : l'histoire des représentations de la pièce, alors intitulée *Le Festin de pierre*, commencées le 15 février 1665 et interrompues après la quinzième, le 20 mars ; l'histoire de la polémique à propos de la pièce, déchaînée par le pamphlet du sieur de Rochemont, qui, en accusant Molière de se moquer la religion et de défendre le libertinage et l'athéisme, tentait de briser la protection que lui accordait le roi depuis 1661 : et, plus précisément, l'histoire de la publication de la pièce, pour laquelle un privilège avait été obtenu en mars 1665, mais qui ne fut jamais imprimée du vivant de Molière.

L'importance de la censure opérée sur le texte de 1682, qui obligea à la recomposition de plusieurs feuillets et cahiers, peut être mesurée par la comparaison entre les exemplaires censurés et les rares exemplaires (dont celui de La Reynie) qui ont conservé le texte original. C'est ainsi que la scène du pauvre (acte III, scène 2) fut totalement censurée et que le raisonnement de Sganarelle qui ridiculise l'apologétique chrétienne (acte V, scène 2) fut très sérieusement amputé. La publication en 1683 d'une édition du *Festin de pierre*, publiée à Amsterdam par Wetstein, permet une autre comparaison : entre le texte « non censuré » de 1682 et le texte le plus proche de celui qui fut joué en 1665. C'est seulement dans celui-ci que Dom Juan oblige le pauvre à blasphémer (un passage supprimé dès la seconde représentation), que Sganarelle fait allusion au « moine bourru » (i.e. aux âmes en peine qui tourmentent les vivants) et que ce même Sganarelle se lamente par cinq fois dans sa dernière réplique de la perte de ses gages. S'il est difficile d'identifier le manuscrit à partir duquel Wetstein publia *Le Festin de pierre* (une copie du manuscrit utilisé par la troupe ? une reconstruction mémorielle du texte ?), l'exemple de *Dom Juan* (à suivre le titre donné à la pièce en 1682) illustre le rôle de la censure et de l'autocensure (celle de Molière lui-même, celle des éditeurs de 1682, celle de Wetstein qui supprime les deux premières scènes du troisième acte lorsqu'il réédite la pièce dans ses *Œuvres de Molière* en 1693) dans l'instabilité des textes, y compris les plus canoniques.

L'Encyclopédie

Le dernier exemple étudié présente une situation dans laquelle la censure ne fut exercée ni par les censeurs des pouvoirs, ni par l'auteur lui-même, mais par le libraire-éditeur, en ce cas Le Breton, l'un des éditeurs de l'*Encyclopédie*. Pour ne pas perdre la tolérance accordée en 1759 par Malesherbes afin de permettre la poursuite de l'impression des volumes de l'entreprise et ce, en dépit de la révocation du privilège, Le Breton censura quarante-six articles après que Diderot en eut corrigé les épreuves. Les articles « Sectes du Christianisme » et « Religion protestante » ainsi que la partie de l'article « Tolérance » rédigée par Jaucourt et le sous-article « Théologie scholastique » furent entièrement supprimés tandis que dans les autres Le Breton ou les correcteurs à son service supprimèrent certaines phrases ou paragraphes et récrivirent certains passages. Grâce au volume qui rassemble les épreuves avec les censures et réécritures de Le Breton, (et qui est aujourd'hui conservé à la bibliothèque de l'université de Virginie), il est possible de repérer quelles étaient ses principales préoccupations et, également, de retrouver des textes qu'aucun lecteur du temps n'a jamais lus.

Dans l'article « Sarrasins ou Philosophie des Sarrasins ou Arabes », Le Breton supprima le passage qui liait la « haine des premiers musulmans contre toute espèce de connaissance » avec l'affirmation selon laquelle « c'est une observation générale que la religion s'avilit à mesure que la Philosophie s'accroît ». Il supprima également un passage qui utilisait l'exemple des princes musulmans éclairés pour déclarer que « le souverain sage et prudent isolera sa demeure de celle des dieux ». Dans l'article « Philosophie pyrrhonienne ou sceptique », il censura plusieurs longs passages consacrés au pyrrhonisme de Bayle qui louaient sa défense des Protestants, son sens de la tolérance et de la liberté de pensée et son honnête exercice de l'art de raisonner : « Il savait trop pour tout croire, ou pour douter de tout ».

Plusieurs affirmations politiques furent la cible de Le Breton. Dans l'article « Souveraineté », après l'affirmation selon laquelle « la fin de la souveraineté est la félicité des peuples », il ôta la phrase suivante qui indiquait que, lorsque les souverains oublient ce principe, « la souveraineté dégénère en tyrannie, et dès lors cesse d'être une autorité légitime ». Le Breton censura aussi ce qu'il considérait comme des formulations dangereuses contre les dogmes catholiques – ainsi, dans l'article « Peines purifiantes », les derniers mots concernant le Purgatoire, dont « l'établissement chimérique accable de bonnes âmes » – ou contre l'autorité de l'Église. Dans l'article « Paradis » la référence aux « Théologiens accoutumés à bâtir en l'air » fut supprimée tout comme l'ironie à propos de la localisation du « séjour des bienheureux ». Dans l'article « Puissance papale », la première phrase qui déclarait « L'autorité où les papes sont parvenus est un événement bien singulier » fut réécrite par Le Breton pour devenir « L'autorité que l'on voudrait attribuer aux papes ne paraît pas raisonnable à tout le monde. »

Très souvent, Le Breton s'efforce de protéger le christianisme des affirmations générales sur la religion. Dans l'article « Macération », cette « triste superstition » était considérée comme « répandue encore dans tous les pays du monde ; il y a peu

de religions dont le culte n'ait blasphémé » ; après la réécriture de Le Breton elle est seulement « répandue encore dans beaucoup de pays du monde ». Dans l'article « Quay », consacré aux idoles du royaume de Pegu en Inde, la phrase « leurs prêtres s'appellent *raulins*, et ne le cèdent point aux autres en imposture » est amputée de ses derniers mots. Et dans l'article « Pegu », la phrase qui rappelait que ses habitants pensent que tout homme peut être sauvé quelle que soit sa religion est privée du commentaire de l'auteur : « et vraisemblablement ils ont raison ».

Le Breton semble obsédé par la nécessité d'effacer toute critique ou moquerie envers les Pères de l'Église. Il est particulièrement sensible aux remarques négatives à propos de saint Augustin. Dans l'article « Tagaste », la ville où naquit Augustin, il censure l'affirmation de l'auteur qui disait : « je crains qu'il n'ait fait plus de mal que de bien dans le monde ». Dans l'article « Tarragone » où vivait Osorius, envoyé par Augustin auprès de Jérôme pour une consultation sur l'origine de l'âme, Le Breton supprime les phrases qui se moquaient du docteur de l'Église qui ne savait pas ce qu'il devait croire à ce sujet. Dans le long article « Manne du désert », Le Breton ne permet pas la mention de l'« imagination rabbiniste » d'Augustin, et dans l'article « Vomir », l'exemple pour l'emploi figuré du mot qui était « Les insultes que les pères de l'Église ont vomies les uns contre les autres » devient après la correction de Le Breton : « les insultes que les auteurs ont vomies les uns contre les autres ».

Diderot découvrit les suppressions et réécritures de Le Breton en 1764 lorsqu'il réclama l'article « Sarrasins » pour la préparation des derniers articles de l'*Encyclopédie* et il se rendit compte alors de sa profonde mutilation. Sa réaction fut double. Dans une lettre du 12 novembre 1764, adressée à La Breton, il dénonça véhémentement la trahison : « Vous m'avez lâchement trompé deux ans de suite. Vous avez massacré ou fait massacrer par une bête brute le travail de vingt honnêtes gens qui vous ont consacré leur temps, leurs talents et leurs veilles gratuitement, par amour du bien et de la vérité, et sur le seul espoir de voir paraître leurs idées et d'en recueillir quelque considération qu'ils ont bien méritée, et dont votre injustice et votre ingratitude les aura privés ». Dans sa lettre, Diderot rappelait son désespoir lorsqu'il avait découvert la dénaturation des articles et il prophétisait la ruine du libraire qui avait « châtré, dépecé, mutilé, mise en lambeaux, sans jugement, sans ménagement et sans goût » la philosophie même de l'ouvrage. Sa rage et son découragement sont tels qu'il ne réclame même pas à Le Breton la seule possibilité qui lui permettrait de reconstituer les articles défigurés : « Encore s'il était possible d'obtenir de vous les épreuves, afin de transcrire à la main les morceaux que vous avez supprimés ! La demande est juste, mais je ne la fais pas. Quand on a été capable d'abuser de la confiance au point où vous avez abusé de la mienne, on est capable de tout ». Seule la conservation par Le Breton des épreuves permet aujourd'hui ce que Diderot ne pouvait ou ne voulait pas faire.

La seconde réaction de Diderot se rencontre sur les épreuves elles-mêmes. Lisant les épreuves censurées par Le Breton pour les articles suivant « Sarrasins », il écrit en marge des commentaires qui ne cachent pas ses sentiments. Dans la marge de

l'article « Philosophie socratique », amputé des phrases dénonçant l'ignominie des juges de Socrate, et, de ce fait, celle des juges qui condamnaient les philosophes contemporains, il écrit : « J'ai revu quand la serpe Ostrogothe eut massacré les articles. Vous tirerez et foutrez par la fenêtre, si vous faites bien. Au reste je m'en fous. Rira bien qui rira le dernier. »

PUBLICATIONS

Ouvrages

Chartier R., *Pisanje in brisanje. Pisma kultura in literatura (od 11. do 18. Stoltja)*, tr. Vera Troha, Ljubljana, Studia Humanitatis, 2008.

Chartier R., *Origens culturais da Revolução francesa*, tr. George Schlesinger, São Paulo, Editora UNESP, 2008.

Chartier R., *Le sociologue et l'historien*, Marseille, Agone et Raisons d'agir, 2010, avec Pierre Bourdieu.

Chartier R., *Lumea ca reprezentare. Istoria între certitudini si neliniste*, tr. de Dragos Jipa, Bucarest, Editura România Press, 2010.

Contributions à des volumes collectifs

Chartier R., « L'ordre des livres », in *Histoire du monde au XV^e siècle*, sous la direction de Patrick Boucheron, Paris, Fayard, 2009, p. 756-768.

Chartier R., « L'imprimé et ses pouvoirs (xv^e-xviii^e siècles) », in *L'imprimé et ses pouvoirs dans les langues romanes*, sous la direction de Ricard Saez, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 21-37.

Chartier R., « Algunas preguntas fundamentales », in *Congreso Internacional del mundo del libro (7-10 septiembre 2009, Ciudad de México). Memoria*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 170-179.

Chartier R., « Od historii ksiazki do historii lektury », in Pawel Rodak, *Pismo, ksiazka, lektura*, Varsovie, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2009, p. 57-107.

Chartier R., « O livro e seus poderes (séculos XV a XVIII) », in *Letra impresa. Comunicação, Cultura e Sociedade*, Organizadores Eduardo Granja Coutinho e Márcio Souza Gonçalves, Porto Alegre, Editora Salina, 2009, p. 15-52.

Chartier R., « Uma revolução da leitura no século XVIII », in *Livros e impressos. Retratos do Setecentos e do Oitocentos*, Organização : Lúcia Maria Bastos P. das Neves, Rio de Janeiro, Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2009, p. 93-106.

Chartier R., « La parole, l'écriture et l'imprimé », in *Les outils de la pensée. Étude historique et comparative des textes*, sous la direction de Akira Saito et Yusuke Nakamura, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2010, p. 193-209.

Articles

Chartier R., « La mort du livre ? », *Communication & Langages*, n° 159, mars 2009, p. 57-65.

Chartier R., « A mão do autor : arquivos literários, crítica e edição », *Escritos três. Revista do Centro de Pesquisa da Casa Rui Barbosa*, Ano 3, n. 3, 2009, p. 7-22.

Préfaces

Chartier R., « Foreword : The Things and the Words », Préface à Marta Madero, *Tabula picta. Painting and Writing in Medieval Law*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2009, p. VII-XI.

Chartier R., « Préface. Bifurcation culturelle et sacralisation esthétique », Préface à Lawrence W. Levine, *Culture d'en haut, culture d'en bas. L'émergence des hiérarchies culturelles aux États-Unis*, Paris Éditions La Découverte, 2010, p. I-XV.

CONFÉRENCES, COMMUNICATIONS ET ENSEIGNEMENTS DONNÉS À L'ÉTRANGER

Les titres des conférences et communications sont donnés dans la langue dans laquelle elles ont été prononcées.

Conférences

- « The Author's hand. Literary archives, edition, and criticism », 15 septembre 2009, University McGill, Montréal.
- « Cardenio lost. One year after », 17 septembre 2009, University McGill, Montréal.
- « From the author as scribe to the author as archivist », 19 octobre 2009, université de Cardiff.
- « Why the authors do not write their books ? », 20 octobre 2009, université de Cardiff.
- « Discourse and property : the digital revolution », 26 octobre 2009, université Charles, Prague.
- « Culture écrite et littérature », 27 octobre, université Charles, Prague.
- « The fetishism of the autograph », 4 février 2010, New York University.
- « *Don Quixote* in Lisbon : Antônio José da Silva, the puppets of the Bairro Alto and the cells of the Inquisition », 22 février 2010, université de Pennsylvanie, Philadelphie.
- « Modern literary archives and literary criticism », 1^{er} avril 2010, université de Virginie, Charlottesville.
- « La mano del autor. Manuscritos autógrafos y y crítica genética », 11 juin 2010, Malba, Buenos Aires.
- « *Don Quijote* en Lisboa : Antônio José da Silva, los títeres del teatro de Bairro Alto, y las celdas de la Inquisición », 14 juin 2010, université nationale San Martín, Buenos Aires.

Communications à des colloques internationaux

- « ¿Tienen orígenes las revoluciones? Transgresión y censura en la Francia del siglo XVIII », colloque *La Revolución francesa ¿matriz de las revoluciones?*, 4 septembre 2009, Mexico, université Iberoamericana.
- « Cómo leemos hoy : los nuevos modos de la lectura », colloque *El mundo de los libros*, 7-10 septembre 2009, Mexico, Fondo de Cultura Económica.
- « Publicar libros en el antiguo régimen tipográfico », Forum Atlantida, 2-3 novembre 2009, Barcelone, Gremi d'Editors de Catalunya.
- « Los orígenes de le periodismo moderno : gacetas de mano y gacetas impresas en la Europa de los siglos XVI y XVII », congrès de la Asociación para la historia del periodismo, 17-20 février 2010, San José, université du Costa Rica.
- « Barroco y comunicación. La imprenta, lo manuscrito y la oralidad », colloque *Barroco y comunicación*, 16-18 novembre 2009, université de Seville.
- « The censorship of the *Encyclopédie* : Diderot, Malesherbes, and Le Breton », colloque *The Electronic Encyclopédie*, 2-3 avril 2010, Charlottesville, université de Virginie.

- « Pouvoirs et limites de la notion de représentation », colloque *Repräsentation/Darstellung*, 7 mai 2010, Paris, Institut historique allemand.
- « Édition et bibliographie », Forum Ecdotica, 14 mai 2010, université de Bologne.
- « Producción textual y prácticas editoriales en el Siglo de Oro », colloque *Edition et littérature au Siècle d'Or*, 27-29 mai 2010, université de Grenoble.
- « Writing, printing, reading: "literature" before and after the XVIIIth century », congrès de l'Association for history, literature, science and technology, 23-25 juin 2010, Madrid, université Complutense.
- « Materiality of the text: autograph manuscripts, scribal copies, printed editions », colloque *Material Cultures*, 16-18 juillet 2010, université d'Edimbourg.
- « Montaigne et les censeurs », colloque *O passado no presente. Releituras da Modernidade*, 10 août 2010, Niterói, université fédérale Fluminense.

Cycles de conférences

- Lord Weidenfeld Visiting Professorship in Comparative European Literature, Oxford University, 4 conférences entre le 1^{er} et le 4 juin 2010 : Textual trajectories in Early Modern Europe. 1. From manuscript to print : the author's hand, 2. From manuscript to print : the printer's mind, 3 From narrative to drama : *The History of Cardenio*, 4. From play to performance : *A vida do Grande Dom Quixote de la Mancha*.
- Professeur invité à l'université de l'État de Rio de Janeiro : 3 conférences les 5, 6 et 9 août 2010 : Textos impressos e textos manuscritos na Europa moderna (XVI-XVIII) : 1. O poderes do livro, o poderes da escrita, 2. O nascimento do autor, 3. A escrita e a memória.

Autres enseignements

- Cours à l'Université de Pennsylvanie, Philadelphie :
 - *How to Read a Text*, 14 classes entre mi-janvier et avril 2009 (pour les « graduate students »).
 - *Cultures of the Book : Practices, Materialities, Places*, 12 classes entre mi-janvier et avril 2009 (pour les « undergraduate students »), avec Peter Stallybrass.

Distinctions internationales

- Doctorat honoris causa de l'université nationale San Martín, Buenos Aires, 14 juin 2010.