

Écrit et cultures dans l'Europe moderne

M. Roger CHARTIER, professeur

ENSEIGNEMENT

Cours : Géographies littéraires (xvi^e-xviii^e siècles)

Le cours de cette année a porté sur les relations entre les textes et les espaces, tant ceux de la circulation des œuvres que ceux de la fiction elle-même ou, pour dire comme Franco Moretti : « *literature in space* » et « *space in literature* »^a. La perspective adoptée est demeurée fidèle aux principes qui ont guidé les cours des années précédentes : d'une part, ne pas séparer les textes comme productions esthétiques des livres et des matérialités qui ont assuré leur diffusion et réception ; d'autre part, porter l'attention sur l'historicité des catégories tenues indument pour universelles – à commencer par celle de « littérature », toujours mise entre guillemets comme le voulait Paul Zumthor, qui entendait ainsi marquer les conditions historiques qui ont rendu possible son « invention ».

La circulation des œuvres

Le cas de *Don Quichotte* et des *Nouvelles exemplaires* a conduit à souligner trois traits qui caractérisent la géographie de la circulation des œuvres. D'abord, le contraste entre le temps court de la réception du texte dans sa langue originale et le temps long de ses traductions. Au succès immédiat du livre de 1605, bien marqué par ses neuf éditions publiées avant 1615, date de la Seconde Partie, dans des villes soumises à l'autorité du roi de Castille, Aragon et Portugal (Madrid, Lisbonne, Valence, Milan, Bruxelles) répondent les trois vagues des traductions de l'œuvre, repérées par Moretti : entre 1612 et 1656, dans cinq langues de l'Europe occidentale (anglais, français, italien, allemand, néerlandais), puis à la fin du xviii^e siècle, dans les périphéries de l'Europe des Lumières, et, enfin, au xix^e siècle, avec l'affirmation des identités nationales, dans les empires d'Europe comme dans les États d'Asie.

a. Les cours sont disponibles en audio et en vidéo sur le site internet du Collège de France : <http://www.college-de-france.fr/site/roger-chartier/course-2013-2014.htm> [NdÉ].

Une seconde caractéristique est l'importance des retraductions qui indiquent les distances linguistiques, philologiques (avec retour au texte original) et esthétiques prises par rapport à la première traduction. Il en va ainsi en Angleterre, avec la traduction de John Phillips, neveu de Milton, qui propose en 1687 un *Don Quichotte* « New Made English according to the Humour of our Modern Language », concurrençant ainsi la traduction de Shelton (publiée en 1612 et 1620) et ouvrant la voie aux nombreuses traductions du XVIII^e siècle (celles de Motteux et Stevens en 1700, Ozell en 1719, Jarvis en 1742 et Smollett en 1755). En France, il en est de même par rapport aux premières traductions des deux parties de l'histoire par Oudin en 1614 et Rosset en 1618, avec les traductions – qui sont en fait des adaptations et abrégés – du janséniste Filleau de Saint-Martin en 1677-78 et du fabuliste Florian (cette dernière parue de manière posthume en 1799).

Enfin, l'exemple du *Don Quichotte* montre que les géographies littéraires ne peuvent pas se limiter à la carte des traductions et retraductions. Elles doivent aussi prendre en compte la présence de l'œuvre dans les dispositifs qui l'incarnent. Ainsi, les fêtes aristocratiques, populaires ou religieuses dans lesquelles apparaissent les personnages de l'histoire : joutes festives, entrées princières, fêtes de béatification (par exemple en l'honneur d'Ignace de Loyola ou de Thérèse d'Avila). Ainsi, les adaptations théâtrales, tant de la Première Partie entre 1605 et 1640 (en Espagne avec la « *comedia* » de Guillén de Castro, en Angleterre avec le *Cardenio* perdu, ou en France avec les pièces de Pichou et de Guérin de Bouscal) que de la Seconde Partie à partir de 1640 (dans les pièces du théâtre de la foire et les comédies à Paris, les opéras de Pasquini et de Caldara à Vienne, le théâtre de marionnettes à Lisbonne avec le *Dom Quixote* d'Antônio José da Silva). Ainsi, également, avec les images, aussi bien celles qui illustrent les éditions imprimées à partir de la traduction hollandaise de Dordrecht en 1657 que celles des estampes. La géographie littéraire n'est donc pas celle de la distribution spatiale d'une entité textuelle stable, d'une œuvre toujours identique à elle-même. Elle doit être la cartographie de la pluralité de ses réécritures, depuis les variantes introduites dans ses rééditions jusqu'aux appropriations inventives des traductions et retraductions, des mises en scène, en fête et en images.

Les cartes dans les fictions. La Carte de Tendre (Paris, 1654)

Un second temps du cours s'est attaché à une réalité plus immédiatement matérielle des géographies littéraires : la présence de cartes dans les œuvres de fiction. La question renvoie aux contraintes techniques, économiques et matérielles partagées par tous les genres qui supposent la présence de cartes : atlas, cosmographies, chroniques et histoires universelles, guides et récits de voyages, etc. La préférence pour la gravure sur cuivre implique une double impression (du texte dans l'atelier d'imprimerie et des illustrations ou des cartes dans l'imprimerie en taille douce), donc un coût élevé pour le livre et un espace propre pour les images : le frontispice, une pleine page, un hors-texte ou, dans le cas des cartes de grand format, un dépliant introduit dans la reliure. Ces contraintes partagées s'accompagnent d'une même interrogation épistémologique quant au rapport entre l'image, quelle qu'elle soit, et le texte : faut-il le penser sur le mode d'une équivalence sémantique (l'image montre ce que le texte dit) ou d'un supplément (l'image, donc la carte, donne à voir ce que la linéarité de l'écrit ne peut énoncer – par exemple la simultanéité des opérations ou la coexistence des espaces) ?

Des cartes en « littérature », un premier exemple est donné par la France de la mi-XVII^e siècle. La plus célèbre de ces cartes est, à l'évidence, la *Carte de Tendre* insérée dans la première édition du premier tome de *Clélie. Histoire romaine* de Madeleine de Scudéry, publié en 1654 à Paris par Augustin Courbé sous le nom de Georges de Scudéry, le frère de Madeleine. L'invention de la carte est narrée dans le roman lui-même par le narrateur, Célère, qui s'adresse à la princesse des Léontins, tout comme l'auteur(e) adresse son récit à la dédicataire, M^{lle} de Longueville. Herminius, le jeune Romain récemment arrivé à Capoue où s'est réfugiée la famille de Clélie, demande à la jeune fille dans quelle classe d'amis elle le place, entre « nouveaux amis » et « tendres amis ». En réponse, elle promet de lui donner « la carte de ce pays ». Mais alors que tous attendent que cette « carte » soit une lettre, Clélie a une autre idée : « une carte dessinée de sa main, qui enseignait par où l'on pouvait aller de *Nouvelle Amitié* à *Tendre*, et qui ressemblait à une véritable carte ». Le texte de 1654 indique : « À ces mots Célère donna effectivement la carte qui suit cette page, à la princesse des Léontins » et il lui en explique l'intention comme l'avait fait Clélie dans un billet adressé à Herminius avec la carte qu'elle avait tracée sur « des tablettes » (définies en 1694 dans le *Dictionnaire de l'Académie* comme « des feuilles d'ivoire, de parchemin, de papier préparé, etc., qu'on porte ordinairement dans la poche pour écrire les choses dont on veut se souvenir »).

Hors le roman, le récit de l'invention de Clélie, inventé par M^{lle} de Scudéry, se rencontre dans la *Chronique du Samedi* de Pelisson, qui était un familier de ce « salon » hebdomadaire où Scudéry était Sapho et lui-même Acante. Désireux de conquérir la tendre amitié de Sapho, il lui demanda s'il en était éloigné et combien de routes y menaient. La réponse fut qu'il en existait trois, par eau, par terre et par air et, écrit Pelisson, « cette galanterie, étant poussée plus avant, donna naissance à la *Carte de Tendre* ».

Dans le roman, Célère indique que la « bagatelle » imaginée par l'esprit enjoué Clélie, qui n'aurait dû être vue que de cinq ou six personnes, « fit pourtant un si grand bruit par le monde, qu'on ne parlait que de la *Carte de Tendre*. Tout ce qu'il y avait de gens d'esprit à Capoue, écrivirent quelque chose à la louange de cette *Carte*, soit en vers, soit en prose ». La carte de la Clélie ne fut pas seulement commentée, elle fut aussi imitée.

En 1664, la *Bibliothèque française* de Sorel atteste, dans son chapitre « Des fables et des allégories », de la vogue des cartes allégoriques au milieu du siècle. Il reconnaît la priorité de la *Carte du Royaume de Tendre*, « qui a paru la première, et qui a aussi été la plus estimée, non seulement pour son invention, mais pour sa nouvelle Doctrine de l'Honnête Amitié, qu'elle a exprimée si agréablement ». Il mentionne également deux autres cartes. La *Carte du Royaume d'Amour en l'Isle de Cythère* ne fut d'abord qu'un texte anonyme, publié dans le *Recueil des pièces en prose les plus agréables de ce temps* par Charles de Sercy en 1658. Sa matérialisation cartographique, due à Jean Sadolet, attribue l'invention à Tristan l'Hermitte et porte la date de 1650. Cette date, antérieure au *Recueil* de Sercy et au roman de Scudéry, demeure fort douteuse car, comme l'écrit Sorel, « il serait malaisé de savoir en quel tems elle a été faite, si ce n'est au tems que ceci était fort en vogue ». 1659 paraît sa date probable.

La seconde carte, la *Carte du Royaume de Coquetterie*, datée de 1655, fut elle aussi dessinée et gravée à partir d'un texte sans carte, l'*Histoire du tems, ou Relation du Royaume de Coquetterie*, extrait du dernier *Voyage des Hollandais aux Indes du Levant*, de l'Abbé d'Aubignac, publié en 1654 par Sercy. Dans la réédition du texte

en 1655, accompagné par la carte, l'auteur affirme l'antériorité de son invention sur la carte de Clélie : « Non, non, la Coqueterie n'est point fille de Tendre, elle est bien plus âgée que lui. » L'Abbé d'Aubignac dit-il vrai ? Fait-il allusion à la carte comme genre textuel ou à la carte comme représentation spatiale ? Sorel se fait l'écho de sa revendication, mais ne la confirme pas : « On prétend encore que ç'a été la première de ces sortes de Pièces en notre Langue. »

Ces deux cartes proposent un triple déplacement par rapport à celle de Clélie : de la terre ferme à l'île, du monde romain antique aux temps contemporains de la préciosité, de l'amitié à l'amour. Devenue insulaire, la cartographie allégorique s'est dégradée, comme l'a souligné Frank Lestringant dans son ouvrage *Le livre des îles* : la topographie satirique du Royaume de Coquetterie condamne les coquettes, seulement rédimées par leur repentir dans la chapelle de Saint-Retour ; le circuit toujours recommencé du Royaume d'Amour, qui mène inexorablement de Jouissance à Satiété et, de là, à Faible Amitié puis Inclination Nouvelle, ne laisse comme alternative (sans doute ironique sous la plume de Triste l'Hermite) que de graver à grande peine la montagne au sommet de laquelle se trouve la ville capitale d'Amour céleste, « que les Modernes ont nommée Sainteté Monastique ».

Géographies allégoriques. Une généalogie

Une remarque de Sorel invite à dresser la généalogie des cartes de pays imaginaires, sites de géographies allégoriques des sentiments, des passions, des vertus et des vices. Pour lui, l'invention du genre est anglaise : « Un certain Anglais a fait un livre latin, qu'il appelle *Mundus alter et idem* ; il veut dire que c'est la description d'un nouveau Monde semblable à celui-ci. Il est placé aux Terres inconnues que sont les Terres australes, où il feint des Provinces, des Montagnes, des Rivières, des Villes et des Bourgs, qui ont divers noms comme de la Folie et de la Sagesse, de l'Ivrognerie, de la Paresse, de la Volupté, de l'Amour, et ainsi des autres passions, avec un récit des lieux et des coutumes des peuples fort convenables au sujet, et il y a de grandes Cartes Géographiques dans le livre qui se déploient comme si c'était pour une contrée véritable décrite sérieusement. »

Le livre évoqué par Sorel est un ouvrage paru anonymement sous une fausse adresse de Francfort et qui fut sans doute publié à Londres en 1605. Son titre complet est *Mundus Alter et Idem Sive Terra Australis ante hac semper incognita longis itineribus peregrini Academici nuperrime lustrata Auth. Mercurio Britannico*. L'auteur de cette satire politique et religieuse, déguisée en récit de découverte, fut identifié dès le XVII^e siècle, par Milton puis par le bibliothécaire de la Bibliothèque bodléienne, comme l'évêque Joseph Hall. Dans l'une des deux éditions de la première édition, l'ouvrage est accompagné d'une carte du monde, qui situe les terres australes au sud de l'Amérique, de l'Afrique et de l'Asie, de quatre grandes cartes qui montrent les territoires de Pamphagonia, Ivronia, Viraginia, Moronia et les terres de Lavernia, situées sur l'autre rive du fleuve Tryphon, et de quatre cartes plus réduites, qui tiennent sur une page du livre. Réédité dans son texte latin en 1607, l'ouvrage fut traduit en anglais en 1609 par John Healey sans l'accord de Joseph Hall et publié par Ed. Blount et W. Barrett sous le titre *The Discovery of A New World or A description of the South Indies. Hetherto Unknowne By an English Mercury*. Sans cartes, la traduction anglaise annonce sur la page de titre les quatre royaumes décrits dans ses quatre parties : *Tenter-belly*, *Shee-Land* (ou *Womandecoia*),

Fooliana et *Thee-wingen*, soit les royaumes des gloutons et ivrognes, des viragos, des fous et des voleurs.

Sorel connaissait sans doute le texte latin (mais sans connaître l'identité de son auteur) dans sa réédition de 1643, publiée sans doute à Londres sous une fausse adresse d'Utrecht. Dans cet ouvrage composite, *Mundus Alter et Idem* est accompagné des cinq grandes cartes et est tenu pour une utopie puisqu'il est publié avec la *Civitas Solis* de Campanella et la *Nova Atlantis* de Francis Bacon. Tout en reconnaissant l'antériorité des cartes anglaises, Sorel récuse l'idée qu'elles auraient inspiré les cartes françaises : « Il faut croire que le Premier des Auteurs français qui a fait de ces sortes d'Ouvrages, n'avait jamais ouï parler des Cartes de l'Auteur Anglais, et que cette invention lui est venue par hasard comme à cet autre. »

L'« invention » a eu du succès puisque les cartes de pays imaginaires n'ont pas été seulement celles des sentiments, des ridicules ou des vices. Sorel en indique une d'un autre genre, plus idéologique : « On a fait une *Carte du Jansénisme* pour se railler de ceux qui suivent les opinions du Jansénisme. On tient qu'elle vient du Père Zacharie de Lisieux Capucin. » De fait, la carte a été insérée dans la *Relation du Pays de Jansénie ou il est traité des singularitez qui s'y trouvent, des Coutumes, Mœurs et Religion de ses Habitans*, publiée en 1660 par Zacharie de Lisieux sous le nom de Louis Fontaine. Présentées comme le récit d'un séjour de cinq années dans un pays dont la géographie n'est point connue, le livre et la carte présentent la Jansénie comme « une province fort agréable et fertile, située entre la Libertinie qui la borne à l'Orient par ses vastes et grasses campagnes ; la Desesperie (quasi toute en sables et en rochers), et la Calvinie qui la touche au Septentrion ». La *Carte du Pays de Jansénie*, celle de Tendre ou celles du *Mundus Alter et Idem* accompagnent le texte sous la forme de dépliants insérés dans la reliure. Les autres cartes (du Royaume de Coquetterie ou du Royaume d'Amour) donnent à voir un pays préalablement décrit dans un texte sans images et peuvent être ou non ajoutées au texte.

Les cartes dans les fictions. Don Quichotte (Madrid, fin du XVIII^e siècle)

Toutes ces cartes sont celles de pays imaginés. Une autre série est constituée par celles où, sur des cartes de territoires bien réels, sont tracés les voyages et itinéraires de personnages de la fiction. Comme l'a montré Ilaria Andreoli, c'est le cas de l'édition de 1556 de *l'Orlando furioso* publiée par Valgrisi à Venise. Sur huit des quarante-six gravures sur bois illustrant les chants du poème apparaissent des fragments de cartes géographiques indiquant les itinéraires de certains personnages (par exemple, le périple d'Astolfo aux chants XV et XXII ou le voyage de Rodomonte vers l'Afrique au chant XXVIII) ou les lieux de leurs aventures (comme le siège de Paris au chant XVI ou celui de Belgrade au chant XLIV). Chaque planche est composée comme une série de plans étagés, correspondant à la succession des épisodes du récit, qui crée l'illusion d'une profondeur. Les fragments de cartes occupent le haut de la gravure et sont parfois le site d'une vue cavalière : ainsi, pour la ville de Paris assiégée. Les cartes de l'édition de Valgrisi, reprises dans son édition de 1573, permettaient aux lecteurs d'accompagner les héros de l'Arioste dans leurs pérégrinations en produisant un effet de réel géographique. Son innovation ne fut pas suivie par les autres éditeurs : l'édition illustrée de De Franceschi, parue en 1584, se contente de perspectives cavalières.

La continuité est donc morphologique, et non pas historique, entre les cartes de *l'Orlando furioso* et celles qui furent insérées dans deux éditions du *Don Quichotte*

de la fin du XVIII^e siècle. La première fut publiée en 1780 dans l'édition imprimée en 1780 par Joaquín Ibarra pour la Real Academia Española. Il s'agit d'une édition luxueuse en quatre tomes, dans un grand format in-quarto, qui propose un texte de l'œuvre établi par Vincente de los Ríos, lui-même académicien, et plusieurs instruments critiques : un « Jugement critique ou Analyse du Quichotte », une « Vie de Cervantès », un « Plan chronologique du Quichotte » et une « Carte d'une partie du Royaume d'Espagne, qui comprend les contrées que parcourut Don Quichotte ». Cette carte offre tout le crédit scientifique désirable : elle a été dessinée par Tomás López, géographe du roi et cartographe des royaumes, provinces et villes d'Espagne, qui a suivi « les observations faites sur le terrain » par Joseph de Hermosilla, capitaine dans le corps royal des ingénieurs. Les trois itinéraires des trois « sorties » de Don Quichotte (dans la première partie, les chapitres I à V, puis tous les chapitres à partir du chapitre VII, et dans la seconde partie, tous les chapitres à partir du chapitre VII) sont tracés sur la carte qui identifie trente-cinq numéros renvoyant à autant d'« aventures » de Don Quichotte – certaines étant précisément localisées : « 22. Les Lagunes de Ruydera et la Caverne de Montesinos » ou « 33. La plage de Barcelone ». Une réédition en quatre volumes in-octavo fut publiée en 1782 avec la même carte dépliant.

Une seconde carte apparaît dans l'édition de 1797-98 imprimée à Madrid par Gabriel de Sancha et établie par Juan Antonio Pellicer, bibliothécaire du roi et membre de la Real Academia de la Historia. Comme l'indique la page de titre, Pellicer propose une édition du texte « corrigé de nouveau, avec de nouvelles notes, de nouvelles illustrations, une nouvelle Analyse, et la Vie de l'Auteur nouvellement augmentée ». La carte insérée dans l'ouvrage a pour titre « Carte géographique des Voyages de Don Quichotte et des sites de ses Aventures ». Elle a été dessinée par Manuel Antonio Rodríguez à partir des « observations historiques » de Pellicer et elle est commentée dans le texte de ce dernier intitulé « Description géographico-historique des Voyages de Don Quichotte de la Manche ». Elle distingue quarante-cinq « Aventures » distribuées entre les trois « sorties » de Don Quichotte, d'abord « seul dans le Campo de Montiel » puis, pour les deux suivantes, « avec son Ecuyer », et elle ajoute de nouvelles identifications géographiques : « 35. Le passage de l'Èbre par Don Quichotte » ou « 37. Don Quichotte arrive à Barcelone ». Deux plans sont ajoutés à la carte : le « Plan géographique des Lagunes de Ruydera et le cours des eaux qui en sortent sous le nom de Rio Guadiana », levé par Juan de Villanueva, architecte du roi et de la ville de Madrid, et la « Vue de la célèbre Caverne de Montesinos », visitée par Don Quichotte et Sancho aux chapitres XXII et XXIII de la seconde partie. Cette dernière planche, où une coupe géologique de la Caverne est accompagnée d'une « Vue extérieure de l'entrée » est un bel exemple de ces « Magies partielles » de *Don Quichotte* qui, pour Borges, brouillaient la distinction entre le monde du texte et le monde du lecteur. La gravure qui donne à voir l'entrée de la caverne est due au peintre Paret, qui a illustré l'édition et qui représente sur le document, qui se veut description scientifique, la scène où Don Quichotte, Sancho et le cousin de celui-ci se préparent à entrer dans la caverne.

La présence dans des éditions de l'« histoire » de cartes qui inscrivent dans des territoires connus du lecteur les itinéraires imaginés d'un personnage de fiction accroît les effets de réel du texte. Dans l'édition de 1780, Vincente de los Ríos s'attache à mesurer la plausibilité de la narration en transformant les distances sur la carte en durées de voyage : une lieue sur le terrain, qui correspond à huit centimètres sur la carte, nécessite une heure de voyage. Son commentaire est fondé

sur deux postulats : d'une part, les aventures de don Quichotte, « Héros moderne », sont contemporaines de la publication de leur récit et datent donc de 1604 ; d'autre part, à suivre littéralement les indications chronologiques du texte, les trois « sorties » de Don Quichotte ont eu lieu les 28 et 29 juillet 1604, entre le 17 août et le 2 septembre 1604 et entre le 3 octobre et le 29 décembre 1604. Après son ultime retour, le chevalier errant, redevenu Alonso Quijano, meurt le 8 janvier 1605.

La comparaison entre la narration et la carte permet de relever les « erreurs de géographie » de Cervantès qui accorde trop peu de temps pour les distances parcourues par ses héros. Un exemple à propos du chapitre XXIX de la seconde partie : « Cervantès divise en cinq journées la distance qu'il y a entre l'auberge des marionnettes et le fleuve de l'Èbre et l'aventure de la barque enchantée, ce qui correspond à 14 lieues de voyage pour chaque journée, alors qu'il est impossible que Rocinante et l'âne aient pu faire au tant de chemin en si peu de temps ». Los Ríos mentionne aussi les « erreurs de chronologie » de Cervantès qui place la fête du Corpus Christi en octobre (et non juin) ou situe la capture de Don Quichotte par Roque Guinart à la veille de la Saint-Jean alors qu'elle date de novembre. Ces erreurs sont autant de preuves des négligences bien connues de Cervantès qui oublie ce qu'il a écrit (par exemple, à propos de la durée du gouvernement de Sancho dans l'île de Barataria) ou répète la même scène (par exemple, l'envoi de la lettre de la duchesse à la femme de Sancho). Ainsi, aux invraisemblances mesurées grâce à la comparaison entre les durées dans la narration et les distances montrées sur la carte, s'ajoutent les anachronismes internes du récit. Dans sa préface de sa traduction, Florian se fera l'écho de ces « distractions relevées par le savant auteur de l'Analyse de Don Quichotte » (i.e. Vincente de los Ríos) et les attribue au fait que Cervantès ne relisait pas ses brouillons...

En 1797, Pellicer récuse la perspective critique de Vincente de los Ríos parce que, dit-il, la chronologie de Cervantès n'est pas celle d'un historien « qui suit avec exactitude la raison et l'ordre des temps », mais celle d'un poète « qui a coutume de les inverser et bouleverser comme fit Virgile avec Didon et Enée ». De même, « d'un poète et auteur de fables chevaleresques, on ne doit pas attendre le respect rigoureux des lois géographiques qui s'impose à l'historien et chroniqueur des faits vrais ». D'où les contradictions, obscurités et inconséquences dans la situation des aventures « car on doit croire que, comme celles-ci sont chimériques, nombre de lieux où elles arrivèrent le sont aussi ». En reprenant la distinction si souvent énoncée dans l'histoire elle-même entre l'histoire et la poésie, mais pour la renverser (*Don Quichotte* n'est pas une « histoire » mais une fable), Pellicer nourrit sa « description » d'observations érudites, fondées sur les chroniques et histoires imprimées et sur les documents de la bibliothèque du roi ou de l'Académie d'histoire. Parfois, ces lectures lui permettent de combler les silences du récit. Il en va ainsi avec les notices historiques sur les trois villes de Cariñera, Cosuenda et Encinacorba introduites durant les deux journées de cheminement sans aventure ni discours avant d'arriver à l'Èbre : « on suppléera cette longue inaction et ce long silence, en se référant aux singularités de ces trois villes ». L'éditeur du texte occupe de cette manière le blanc de la narration.

Et, malgré ses dires, l'identification entre le monde du texte et celui du lecteur demeure une de ses préoccupations. C'est ainsi qu'il identifie le Palais des ducs avec celui des ducs de Villahermosa : « tout concourt pour conjecturer que les hôtes de Don Quichotte étaient ces seigneurs ». C'est ainsi qu'il introduit des hypothèses « réalistes » dans les silences du récit. Par exemple, Cervantès ne dit rien du chemin

suivi par Don Quichotte le long de l'Èbre. Pellicer propose une hypothèse fondée sur l'identification historique des ducs : « on peut présumer que notre chevalier errant s'est écarté de l'Èbre, descendant par sa rive en direction de Saragosse, puisque ces seigneurs étaient les ducs de Villahermosa, qui résidaient à Pedrola ». Les « magies » du Quichotte paraissent donc séduire même ceux qui ont posé, en principe, l'illusion de la fable.

Les cartes des errances du chevalier deviennent fréquentes dans les éditions du XIX^e siècle. Elles s'inspirent de l'une ou l'autre des deux cartes espagnoles de la fin du siècle précédent. La carte de 1780 est reprise par une traduction anglaise (qui révisé et corrige celle de Jarvis) parue à Londres en 1801, par une édition du texte espagnol à Berlin en 1805 et par l'édition « en miniature » et en espagnol publiée à Paris en 1827 et en 1832 par les Frères Didot. La carte de 1797-98, elle, sert de modèle pour l'édition du texte espagnol publiée à Paris en 1814 puis en 1826 par Bossange et Masson (qui utilise trois couleurs différentes pour les trois « sorties » de Don Quichotte), pour la traduction française publiée par Desoer à Paris en 1821 (avec une carte qui fait ressortir les reliefs montagneux) ou par une autre traduction française, celle de Bouchon-Dubournial, parue l'année suivante chez Marius Méquignon-Marvis et dont la carte a été « dressée d'après les observations faites sur le terrain par Bory Saint Vincent », un militaire naturaliste. Les deux modèles se retrouvent dans les premières éditions américaines du texte espagnol : l'édition de Boston de 1836 s'inspire de l'édition Bossange, donc de la carte de 1797-98, tandis que l'édition de Mexico de 1842 est fidèle à celle de 1780. La même histoire se poursuit dans la seconde moitié du XIX^e siècle, avec une innovation en 1880 : dans le livre de Martín Foronda, *Cervantes viajero*, ce ne sont pas les itinérances de Don Quichotte qui donnent matière à une carte, mais les voyages (attestés ou supposés) de celui qui les a imaginées.

Les espaces dans les textes ou l'ekphrasis cartographique

Dans sa dernière partie, le cours s'est attaché aux géographies textuelles que n'accompagne aucune carte. Deux œuvres de Cervantès ont été ainsi analysées, et, d'abord, les *Nouvelles exemplaires* parues en 1613 et traduites en français dès 1615 par François de Rosset et Vital d'Audiguier. Au fil des nouvelles, trois espaces sont mis en texte : celui de la péninsule Ibérique, traversé par tous ceux et celles qui, venus du nord, cherchent au sud travail et ressources, telles les deux servantes « gallegas » de *l'Illustre laveuse de vaisselle* employées dans l'auberge du Sévillan à Tolède ; celui du monde atlantique, avec les retours en Espagne des « *peruleros* » qui, comme le *Jaloux d'Extramadoure*, ont fait fortune en Amérique ; celui de la Méditerranée, avec la menace obsédante des raids barbaresques, les captures des chrétiens envoyés dans les prisons d'Alger ou sur les galères ottomanes, et leurs rachats par les Trinitaires ou leurs libération par les corsaires anglais.

Dans le récit du captif évadé du bagne d'Alger qui occupe les chapitres XXXIX à XXXXI de la première partie de *Don Quichotte*, Cervantès noue les deux géographies, méditerranéenne et atlantique. Ruy Perez de Viedma, capturé lors de la bataille de Lépante, a été envoyé à Constantinople, a ramé sur les galères du Grand Turc, puis est devenu esclave du roi d'Alger, le renégat vénitien Hassan Aga. Il a pu s'en évader en compagnie de la belle et déjà chrétienne Zoraida. Dans l'auberge où ont fait halte Don Quichotte et ses compagnons de voyage, il rencontre son frère, en partance pour les Indes comme auditeur au tribunal de Mexico. Son

autre frère est, lui, installé au Pérou. Le captif de l'histoire est comme un double décalé de Cervantès lui-même, capturé au large des Baléares en 1575 (et non à la bataille de Lépante dans laquelle il a perdu sa main gauche), prisonnier à Alger et – après plusieurs tentatives d'évasion moins heureuses que celle de Ruy Perez de Viedma – racheté en 1580 par les Trinitaires, comme l'est le Ricaredo de *l'Espagnole anglaise*. Cervantès a eu lui aussi, comme le frère de Viedma, un désir d'Amérique. Dans le « *memorial* » qu'il présente en mai 1590 au Conseil du roi, il récapitule ses états de service durant les vingt-deux années précédentes et sollicite un emploi aux Indes (dans une administration fiscale ou financière, un tribunal ou une municipalité). Sa demande fut rejetée au motif « que l'on cherche par ici le moyen de lui accorder une faveur ». Si elle avait été acceptée, le soldat auteur d'un seul livre, *La Galatee* parue en 1585, en aurait-il écrit d'autres ?

C'est avec l'ouvrage publié après sa mort, en 1617, les *Travaux de Persiles et Sigismunde* que s'élargissent les horizons cervantins. Le livre est construit comme un diptyque géographique dont les deux premières parties confirment le sous-titre : « Histoire septentrionale ». Dans un monde nordique à la fois réel et mythique, fait de mers glacées et de tempêtes furieuses, d'îles barbares, de sacrifices humains et de lycanthropie, Cervantès enchaîne les histoires de naufrages et de captures qui réduisent en esclavage leurs victimes venues de Portugal, d'Espagne ou d'Italie. Ce n'est qu'à la fin du roman que l'origine géographique des deux héros se fait plus précise : Persiles est fils du roi de Thulé, identifié à l'Islande, et Sigismonde, fille de la reine de Frislandia, tenue pour le Groenland.

À partir de sa troisième partie et de l'arrivée des protagonistes à Lisbonne, le roman devient un récit de pèlerinage, terminé dans l'église romaine de Saint-Pierre-hors-les-Murs. Les pèlerins traversent à pied la Castille, font halte au monastère de Guadalupe riche en reliques et ex-voto, découvrent Tolède mais évitent Madrid, entrent dans le pays de Valence qui se vide de ses Morisques partis pour la Barbarie, visitent les galères à Barcelone, puis, traversant Languedoc et Provence, arrivent en Italie, passent par Milan et Lucques et achèvent leur long périple à Rome, en une année de Jubilé où la visite de quatre basiliques de la ville permet d'obtenir une indulgence plénière. Entendant rivaliser avec les *Éthiopiennes* d'Héliodore et le *Pergrino en su patria* de Lope de Vega, le dernier livre de Cervantès rassemble dans son microcosme textuel les confins mystérieux du Septentrion, les terres soumises à la souveraineté du roi de Castille, Aragon et Portugal et, finalement, la ville sacrée de la catholicité. Sans cartes, ce roman exotique puis familier est un superbe exemple du pouvoir des mots, capables de produire une *ekphrasis* géographique qui fait voir ce qu'elle décrit. Sa puissance fut d'emblée reconnue : le livre eut deux traductions françaises dès 1618, l'une par François de Rosset, l'autre par Vital d'Audiguier et il fut publié en anglais l'année suivante.

Au chapitre X de la troisième partie du récit, les pèlerins font halte dans un village de la Manche. Une toile peinte est déployée sur le sol, commentée par deux jeunes gens habillés en captifs récemment rachetés. Elle montre la ville d'Alger où ils prétendent avoir été prisonniers, son port et les captifs eux-mêmes. L'alcalde du lieu, qui a été lui-même esclave à Alger, suspecte une supercherie, rapidement avouée par les deux étudiants de Salamanque qui ont acheté la toile peinte par de véritables captifs libérés de leur servitude. Cette toile peinte n'est pas une carte à proprement parler, mais peut-être une vue cavalière similaire aux bois gravés de *l'Orlando furioso*, qui placent les personnages sur la représentation des territoires de leurs aventures. En tout cas, elle rappelle que des cartes de mots ont habité les

œuvres de fiction avant que celles-ci ne soient accompagnées par des cartes véritables, insérées dans les livres qui les donnaient à lire.

Séminaire : l'histoire culturelle en question(s)^b

Trois questions ont servi de toile de fond à l'examen de certaines des notions fondamentales de l'histoire culturelle, aujourd'hui discutées ou critiquées : à quelles conditions l'histoire peut-elle se différencier de la fiction et affirmer sa capacité à représenter scientifiquement le passé ; comment penser les relations entre les différentes formes de l'écriture historique et les trois régimes d'historicité distingués par François Hartog (l'histoire *magistra vitae*, l'histoire comme récit du futur et le « présentisme ») ; enfin, comment concilier les approches morphologiques, qui identifient l'identité transhistorique des formes, et les approches historiques, qui repèrent circulations, appropriations et hybridations.

Dans un premier temps ont été examinées les mutations advenues dans la pratique et la réflexion des historiens depuis la publication de deux ouvrages devenus classiques : *The New Cultural History*, publié sous la direction de Lynn Hunt en 2003 et *L'histoire culturelle : un « tournant mondial » dans l'historiographie*, paru en 2008 sous la direction de Philippe Poirier. Un livre récemment paru, *À quoi pensent les historiens ? Faire de l'histoire au XXI^e siècle*, dirigé par Christophe Granger, a aidé à un tel examen critique. Parmi les défis que doit relever la pratique de l'histoire en ce début de siècle, certains sont extérieurs au champ académique. Il en va ainsi avec l'entrée dans le monde du numérique, qui transforme non seulement les conditions de la recherche mais aussi la relation avec le lecteur qui peut désormais lire ce que l'historien a lu. La « crise » de l'édition qui l'accompagne, sans en être nécessairement la conséquence, fonde les réticences à publier des ouvrages (livres collectifs, monographies, traductions) qui l'auraient été sans grande difficulté il y a vingt ou trente ans. La multiplication des usages sociaux de l'histoire devenue loisir collectif, les politiques et les exigences mémorielles, ou encore les rôles nouveaux des historiens comme témoins devant les tribunaux sont également des contraintes nouvelles.

D'autres défis sont situés dans le champ intellectuel et scientifique. Le premier est l'appropriation des objets historiques par les sciences cognitives et les neurosciences qui, comme l'indique Joan Scott, proposent des « registres explicatifs extra-sociaux ». Ce « tournant biologique », qui rapporte aux circuits cérébraux des constantes universelles (structures linguistiques, formules esthétiques, régimes émotionnels, etc.), oblige à penser d'une manière nouvelle la tension entre parentés morphologiques et transmissions historiques. C'est là une question essentielle posée avec force par le désenclavement du monde qui, à partir du XV^e siècle, fait entrer en contact, pour le meilleur du commerce ou le pire des dévastations, des cultures qui jusque-là s'ignoraient. Pour rendre compte adéquatement de ces contacts, faits de reconnaissances et d'incompréhensions, de conventions partagées et de différences insurmontables, Romain Bertrand suggère la notion de « polygénisme écologique et culturel ». Elle devrait permettre d'identifier la similarité entre des pratiques ou des langages produits par des contraintes identiques, sans pour autant

b. Les séminaires sont disponibles en audio sur le site internet du Collège de France : <http://www.college-de-france.fr/site/roger-chartier/seminar-2013-2014.htm> [NdÉ].

supposer ni l'existence d'invariants anthropologiques, ni une parfaite réciprocité ou symétrie dans les échanges.

Un second défi est lié au rapport que les historiens entretiennent aujourd'hui avec la « littérature ». Il ne s'agit plus seulement de reconnaître la dimension rhétorique ou narrative de l'écriture de l'histoire, ni non plus de repérer la fiction dans les archives, c'est-à-dire les modèles littéraires présents dans les documents apparemment les plus objectifs. Fascinés par les pouvoirs de connaissance des textes littéraires, et particulièrement par les romans qui font du passé leur matière, certains historiens se sont emparés de procédés traditionnellement interdits à leur discipline – par exemple, l'invention de situations que n'atteste aucun document ou la présence de l'historien lui-même dans la réalité dont il écrit l'histoire. La grande ombre de Carlo Ginzburg est omniprésente dans ces expérimentations narratives, et il est sans doute bon de rappeler qu'il ne sépare jamais la capacité inventive de l'écriture des critères de la preuve qui assurent le régime de connaissance spécifique de l'histoire.

La publication de la traduction française de son livre *Peur révérence terreur. Quatre essais d'iconographie politique* a permis d'engager plus avant la réflexion sur la tension, formulée par Aby Warburg, entre la description morphologique du répertoire universel de formes et formules disponibles pour exprimer sentiments, croyances et émotions et l'analyse historique de leur transmission ou de leurs emplois dans des contextes spécifiques. C'est avec cette même tension que Carlo Ginzburg avait abordé la question de la « représentation », entendue d'abord dans son sens rituel de double mortuaire, d'une effigie séparée du cadavre du mort. Constatant les usages de ces doubles dans des cultures séparées par le temps et l'espace, Ginzburg s'interrogeait : « Comment les interpréter ? Devons-nous les renvoyer à des caractéristiques universelles du signe et de l'image ou à un milieu culturel spécifique ? » C'est une telle question qui a conduit au réexamen de la notion – centrale dans la définition de l'histoire culturelle – de « représentation ».

Le concept de « représentation » a modifié la compréhension du monde social parce qu'il oblige à penser la construction des identités, des hiérarchies et des classements comme le résultat de « luttes de représentations » dont l'enjeu est la puissance, reconnue ou déniée, des signes qui doivent faire reconnaître comme légitime une domination ou une souveraineté. Il est dès lors possible de comprendre comment les affrontements qui font s'opposer des violences contraires, des forces brutales, sont transformés en luttes symboliques dont les représentations sont les armes et les enjeux. Le constat a une particulière pertinence pour l'histoire des sociétés d'Ancien Régime. Tout d'abord, il permet de penser les formes de la domination symbolique, par l'image, la « montre » (comme écrivait Pascal) ou l'« attirail » (le mot est de La Bruyère) comme le corollaire du monopole sur l'usage légitime de la force que prétend établir le souverain absolu. La force ne disparaît pas dans l'opération qui la transforme en puissance, puisque toujours, comme les hommes d'armes, elle demeure à la disposition du prince, mais elle est mise en réserve par la multiplication des signes (portraits, médailles, monuments, louanges, récits, etc.) qui donnent à voir le pouvoir du souverain et doivent susciter, sans violence, l'obéissance et l'adoration. L'exercice de la domination politique s'appuie ainsi sur l'ostentation de ces formes symboliques qui représentent la puissance du roi, donnée à voir et à croire même en son absence. En prolongeant cette rencontre entre Louis Marin et Norbert Elias, on pourrait ajouter que c'est justement la pacification (au moins relative et tendancielle) de l'espace social entre le Moyen Âge et le XVII^e siècle qui a permis la mutation des affrontements violents

en luttes de représentations dont les enjeux étaient l'ordonnement du monde social, partant le rang reconnu à chaque état, corps ou individu.

Ainsi historiquement située, la pertinence heuristique de la notion de « représentation » n'est pas limitée aux sociétés d'Ancien Régime, réglée par la codification juridique des distinctions sociales. Elle est aussi puissante pour comprendre comment, dans les sociétés « démocratiques » de l'époque contemporaine, les classements et les hiérarchies se construisent à la croisée des propriétés sociales objectives et des représentations, acceptées ou refusées, que les classes ou les groupes proposent d'eux-mêmes. Comme l'écrit Pierre Bourdieu dans *La Distinction*, « la représentation que les individus et les groupes livrent inévitablement à travers leurs pratiques et leurs propriétés fait partie intégrante de leur réalité sociale. Une classe est définie par son *être-perçu* autant que par son *être*, par sa consommation – qui n'a pas besoin d'être *ostentatoire* pour être symbolique – autant que par sa position dans les rapports de production (même s'il est vrai que celle-ci commande celle-là) ». Les luttes de classification et de représentation sont ainsi comprises comme constructrices du monde social tout autant ou plus encore que les déterminations objectives qui séparent classes et groupes. Sont ainsi associées l'incorporation des structures du monde social par les individus, en fonction de leur origine, trajectoire et appartenance, et les dominations symboliques rendues possible par la perpétuation des représentations qui fondent leur légitimité.

C'est sans doute pourquoi nombreux sont les travaux qui, durant les dernières décennies, ont associé le concept de « représentation » avec celui de « domination » ou de « violence symbolique », qui suppose que celui ou celle qui en est la victime contribue à son efficacité par sa croyance en la légitimité des principes qui l'assujettissent. Comme on le sait, l'articulation entre ces deux concepts a transformé profondément la compréhension de plusieurs réalités fondamentales. Ainsi, l'exercice de l'autorité, fondé sur l'adhésion aux signes, aux rites et aux images qui la donne à voir et obéir. Ainsi, la construction des identités, quelles qu'elles soient, toujours situées dans la tension entre les représentations imposées (par les pouvoirs, les puissants ou les orthodoxes) et la conscience d'appartenance des individus eux-mêmes. Ainsi, les relations entre les sexes, pensées contradictoirement comme l'imposition de rôles propres par les représentations et les pratiques qui, inlassablement, justifient la domination masculine, et comme l'affirmation d'une identité féminine, imaginée hors ou dans le consentement, par le rejet ou par l'appropriation des modèles masculins.

Finalement, la notion de « révolution symbolique » a permis de formuler les conditions nécessaires pour que se fissure ou se brise ce mécanisme assurant la reproduction des dominations. La publication, sous le titre de *Sur Manet. Une révolution symbolique*, des deux cours du Collège de France que Pierre Bourdieu avait consacrés au peintre qu'il tenait pour « fondateur » du champ artistique a servi de guide pour mettre à nu plusieurs difficultés théoriques. En effet, comment comprendre que Manet soit crédité d'avoir fait « une révolution qui consiste à faire un champ » alors que, bien entendu, la peinture ne commence pas avec lui et qu'il entre dans un monde pictural déjà constitué ? L'apparent paradoxe oblige Bourdieu à articuler les mutations qui ont ébranlé l'institution académique et l'art officiel (ainsi, la multiplication du nombre des peintres, le recul des commandes publiques, les sociétés d'artistes, les expositions privées, l'affirmation d'une critique picturale qui produit de nouveaux critères de jugement, etc.) avec les audaces révolutionnaires du peintre et ses refus de l'esthétique du fini, de la hiérarchie des genres et des

sujets, des récits en peinture ou des modes classiques de composition. Cette nécessaire articulation a obligé à une analyse des différentes définitions (chez Foucault, chez Elias, chez Bourdieu) de la notion de « discontinuité », pensée, selon les auteurs, comme un surgissement sans origine, comme la reconfiguration d'éléments déjà là mais recomposés de manière inédite, ou comme le moment de l'accomplissement d'une structure résultant d'un lent processus d'émergence.

L'autre question posée par Bourdieu est celle des conditions de possibilité de cette rupture qui « instaure » le champ artistique parce qu'elle incarne l'autonomie esthétique la plus radicale, libérée des dépendances qu'imposent les commandes de l'État ou les lois du marché. Il s'agit donc de comprendre quelles sont les dispositions, les ressources et les réseaux de relations qui permettent à Manet de rompre avec les contraintes académiques sans être pour autant marginalisé comme un extravagant. L'interprétation inscrit les innovations esthétiques du peintre non seulement dans l'ensemble des mutations qui ont rendu possible une nouvelle perception de la peinture, mais aussi dans la mobilisation du fort capital esthétique qui est le sien et qui lui permet de trouver, dans l'acte même de peindre, les solutions formelles exigées par la représentation sans modelé ni profondeur qui doit détruire les conventions partagées par l'académisme et le réalisme. Ce capital artistique est inséparable de l'« habitus clivé » du peintre, qui possède le capital social et la mondanité d'un fils de grand bourgeois mais qui se trouve également à l'aise dans le milieu de la Bohème littéraire et picturale. Une telle analyse a conduit à une étude des définitions, des usages et de la généalogie du concept d'« habitus », présent dans la tradition scolastique, formulé comme « habitus social » par Elias et construit par Bourdieu à partir de l'emploi de la notion d'« *habit-forming forces* » dans l'un des essais du livre de Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*.

PUBLICATIONS

Ouvrages

CHARTIER R., *Culture écrite et société. L'ordre des livres du XIV^e au XVIII^e siècle* (en chinois), Pékin, The Commercial Press, 2013.

CHARTIER R., *The author's hand and the printer's mind*, trad. COCHRANE L.G., Cambridge, Polity Press, 2014.

Contributions à des ouvrages collectifs

CHARTIER R., « Intellectual History », dans HAUGAARD JEPPESEN M., STJERNFELT F. et THORUP M. (éd.), *Intellectual history: five questions*, New York, Automatic Press, 2013, 43-46.

CHARTIER R., « História e discurso em Michel Foucault : entrevista com Roger Chartier », dans MARQUES W., CONTI M.A. et FERNANDES C.A. (éd.), *Michel Foucault e o discurso : Aportes teóricos e metodológicos*, Uberlândia (Brésil), EDUFU, 2013, 21-36.

CHARTIER R., « Leer la lectura », dans *Actas del Seminario Internacional ¿Qué leer? ¿Cómo leer? : Perspectivas sobre la lectura en la infancia*, Santiago de Chile, Ministerio de Educación, 2013, 29-46.

CHARTIER R., « Mr. Fletcher. & Shakespeare. (& Theobald) », dans BOURUS T. et TAYLOR G. (éd.), *The creation & re-creation of Cardenio: performing Shakespeare, transforming Cervantes*, New York, Palgrave MacMillan, 2013, XIII- XVIII.

CHARTIER R., « De l'histoire du livre à l'histoire de la culture écrite », dans VARRY D. (éd.), *50 ans d'histoire du livre : 1958-2008*, Villeurbanne, Presses de l'Enssib, 2014, 207-222.

CHARTIER R., « L'auteur, l'histoire culturelle et la question de l'archive. Entretien », dans BERT J.-F. et LAMY J. (éd.), *Michel Foucault : un héritage critique*, Paris, CNRS éditions, 2014, 359-361.

CHARTIER R., « Kulturgeschichte zwischen Repräsentationen und Praktiken », dans MULSOW M. et MAHLER A. (éd.), *Texte zur Theorie der Ideengeschichte*, Stuttgart, Reclam, 2014, 301-307.

CHARTIER R., « Le Don Quichotte d'Antônio José da Silva, les marionnettes du Bairro Alto et les prisons de l'Inquisition », dans COHEN R.I., DOHRMANN N.B., SHEAR A. et REINER E. (éd.), *Jewish culture in early modern Europe: Essays in honor of David B. Ruderman*, Pittsburgh/Cincinnati, University of Pittsburgh Press/Hebrew Union College Press, 2014, 216-225.

CHARTIER R., « Fabrique du livre, fabrique du texte », dans RÉACH-NGÔ A. (éd.), *Créations d'atelier : l'éditeur et la fabrique de l'œuvre à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études et essais sur la Renaissance », 2014, 7-20.

CHARTIER R., « Ler a leitura », dans FRADE I.C.A. da S. et MORTATTI M. do R.L. (éd.), *História do ensino de leitura e escrita: métodos e material didático*, São Paulo, Editora UNESP, 2014, 21-41.

Article

CHARTIER R., « Historien – eller om at læse tiden », *Slagmark. Tidsskrift for Idéhistorie*, n° 67, 2013, 29-47.

Préface

CHARTIER R., « Préface », dans FELTON M.-C., *Maîtres de leurs ouvrages : l'édition à compte d'auteur à Paris au XVIII^e siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 2014, XV-XVII.

CONFÉRENCES ET COMMUNICATIONS

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

Conférences prononcées à l'étranger

– « História intelectual e literatura epistolar », Fondation Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 22 août 2013.

– « Problemas de história cultural », Université Fédérale Fluminense, Niterói, 20 septembre 2013.

– « Las siete vidas de *La Destrucción de las Indias* de Bartolomé de Las Casas », Université Complutense, Madrid, 6 mai 2014.

– « Traducir a Gracián » Université Complutense, Madrid, 8 mai 2014.

– « La *Lettre sur le commerce de la librairie* de Diderot, en su tiempo y en el nuestro », Casa del Lector, Fondation Sánchez Ruipérez, Madrid, 21 mai 2014.

- « Ler a leitura », Université de Lisbonne, 29 mai 2014.
- « A leitura. Normas escolares e práticas sociais », Foire amazonienne du livre, Belém do Para, 4 juin 2014.
- « A cultura escrita hoje : mutações e desafios », Centro de Pesquisa e de Formação SESC, São Paulo, 25 juillet 2014.

Colloques internationaux

- « Du codex à l'écran. Qu'est-ce qu'un livre? », Conférence *Avenir du livre, avenir de l'Europe*, Institut français, Berlin, 9 septembre 2013.
- « Le livre et l'œuvre. Diderot, Fichte, Kant », *Congrès brésilien des professeurs de français*, Université Fédérale Fluminense, Nitéroï, 20 septembre 2013.
- « Civilización y Urbanidad, Barbarie y Decivilización. Pensar con Elias », Congrès *Barbarie y Civilización*, Université de Cadix, Cadix, 16 octobre 2013.
- « Text Without Borders. Geographies of the Books, Geographies in the Books », Conférence *Boundaries*, Wayne State University, Détroit, 4 avril 2014.
- « De la page à la scène. Le *Dom Quixote* de Antônio José da Silva », Semaine de la langue portugaise, Université de Lille III, 15 mai 2014.
- « Literatura e cultura escrita. Mobilidade dos textos e pluralidade das leituras », Colloque *Escritas e culturas na Europa Moderna*, Fondation Calouste Gulbenkian, Lisbonne, 30 mai 2014.
- « As heranças das Luzes : o espaço publico, o homem das letras e a circulação da escrita », Colloque *Estado, Cultura, Elites (1822-19230)*, Rio de Janeiro, Fondation Casa Rui Barbosa, 1^{er} août 2014.

Autres activités

- « Para ler Bourdieu », Institut Ricardo Brennand, Recife, 13-17 août 2013 (sept séminaires).
- « La cultura escrita : Tres preguntas : ¿Qué es un autor ?, ¿Qué es un libro ?, ¿Qué es un lector ? », Casa del Lector, Fondation Sánchez Ruipérez, Madrid, 20-22 mai (trois séminaires).
- « Pierre Bourdieu e o mundo social », Centro de Pesquisa e de Formação SESC, São Paulo, 22-26 juillet 2014 (cinq séminaires).
- « Introduction to Print Cultures », Université de Pennsylvanie, Philadelphie, 10 classes pour *undergraduate students* (avec Peter Stallybrass).
- « Early Modern History and Historiography » Université de Pennsylvanie, Philadelphie, 10 classes pour *graduate students*.

