

CONFERENCE SUR LES PROGRAMMES EN SECONDE ET PREMIERE

Monsieur Jean Yves MOLLIER
Professeur d'histoire contemporaine
Directeur du Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines
Université de Versailles Saint Quentin

Le 15 Novembre 2000

ECRIRE , LIRE, PUBLIER AUJOURD'HUI

Monsieur Vignier, IA-IPR présente en introduction le programme et ses fondements, les quatre perspectives et les éclairages spécifiques à la Seconde ou à la Première. Ces nouveaux programmes manifestent le souci de sortir une fois pour toutes du structuralisme et des dérives de la lecture méthodique. Il s'agit de remettre la littérature dans son contexte historique, idéologique, culturel, politique, institutionnel, c'est à dire tout ce qui fait que l'on se met à écrire dans certaines conditions. Il s'agit de montrer que le texte littéraire n'est pas une production détachée, pure de toute contingence. Il est toujours lisible au-delà d'une époque, mais il est le produit des contingences d'une époque. Il s'agit également de s'intéresser au travail de l'écriture elle-même, de voir comment l'écrivain devient auteur, comment le système éditorial de publication donne forme à l'œuvre littéraire. On note ici l'influence des travaux de Bourdieu. On s'interrogera sur la naissance de l'œuvre, sur l'œuvre dans l'Histoire (et pas seulement dans l'histoire littéraire comme le firent Sainte-Beuve ou Clarac), sur la création littéraire dans les sociétés. Il paraît plus simple de commencer par aujourd'hui, l'actualité fournissant un accès plus aisé aux prix littéraires par exemple et d'envisager seulement en Première Ecrire, Lire, Publier autrefois.

Monsieur Jean-Yves Mollier présente d'abord son parcours, son travail avec Alain Viala et des professeurs québécois sur l'enseignement de la langue et de la culture aujourd'hui, donc sur le problème du patrimoine. Il rappelle les changements anticipés au collège que l'observation des manuels met en évidence, certains écrivains sont reconnus comme auteurs, la littérature vivante contemporaine figure à côté de la littérature patrimoniale. Il présente ensuite les Histoires qui travaillent depuis vingt ans sur l'histoire culturelle. Ce n'est pas une Histoire nouvelle mais un regard neuf puisqu'il s'agit d'observer le réel à partir de ses représentations, c'est à dire toujours dans une médiatisation par des systèmes qui varient selon les lieux, le temps, les groupes sociaux. C'est dans ce cadre que s'inscrit l'histoire du livre et de l'édition, dont l'origine est liée en France à la *Revue les Annales*. Lucien Fèbvre, dans une note de 1952, y invitait les historiens à s'intéresser à l'histoire du livre. Il publia, avec Henri-Jean Martin, en 1958, *L'Apparition du livre*.

L'EDITION EN FRANCE D'HIER A AUJOURD'HUI

L'histoire de l'édition fut longtemps conçue à partir de la « légende dorée » ou de l'« histoire noire ». La légende dorée émane du milieu, avec Bernard Grasset et son *Évangile de l'édition selon Charles Péguy* qui met en scène M. Lévy, mécène des arts pour les auteurs romantiques et réalistes et référent par-dessus tout de l'édition, ou Françoise Verny qui, dans *Le plus beau métier du monde*, ne présente que les aspects positifs et non la fabrique éditoriale. La légende

noire est liée aux correspondances entre Céline ou Jean Giono et Gaston Gallimard. Dans *Les Mots*, Jean Paul Sartre présente son grand-père furieux d'être volé par son éditeur, les frères Goncourt et Flaubert traitent M. Lévy de « vampire des Lettres », de « sangsue ». Ces légendes montrent qu'il existe un couple indissociable auteur/éditeur, en prenant ce dernier terme aussi bien dans son sens français qui rassemble les deux notions distinctes en anglais de publisher, le patron, et l'editor, le directeur de collection. Contrairement aux idées reçues, l'éditeur n'a pas toujours existé (il faudra que les élèves en prennent conscience). Dans la Grèce antique, les écrivains font paraître des volumens mais il n'y a pas d'éditeur, à Rome, il s'agit de rouleaux et s'il existe déjà des négociants qui seraient l'équivalent des libraires, il n'y a toujours pas d'éditeur. Il en est de même au Moyen-Âge. L'éditeur est né au début du XIX^e siècle en Allemagne, en Grande Bretagne (Londres est la capitale du livre et des échanges) et en France. Les écrivains français ont d'ailleurs eu conscience de voir naître un type social, *Illusions Perdues* présentent le Palais Royal, ses galeries commerciales et ses maisons d'édition. Lucien Chardon souhaite que ses textes deviennent livres, le personnage de Doriat, éditeur à la mode représente l'advocat le plus grand éditeur de l'époque, il éditait notamment Lamartine et Byron. Balzac campe tous les acteurs du monde du livre : les papetiers, à qui l'éditeur commande le papier, les imprimeurs, de moins en moins éditeurs et libraires, qui souffrent du prix des machines et vivent une situation dramatique qui les conduit souvent à accepter des conditions draconiennes. Les professions de l'amont sont dépendantes de l'éditeur et, en aval, on trouve les libraires en gros et les libraires détaillants. L'éditeur est au centre de ce dispositif, mais quelle est sa spécificité ? On voit bien ce qu'il n'est plus. Il négocie avec des auteurs pour faire imprimer et connaître des textes et donc faire rémunérer leur travail. Ce n'est pas seulement une tâche matérielle, l'éditeur apporte une valeur ajoutée qui résulte d'un véritable travail. Au XIX^e siècle, l'éditeur a un projet intellectuel, il prévoit les marchés à venir, les goûts du public. Il n'a donc rien à voir avec le marchand libraire d'Ancien Régime. Le problème, c'est celui du vocabulaire toujours utilisé mais désuet : Balzac parle de ses « libraires », Gallimard ou Fayard ont des librairies. Sous l'Ancien Régime, le libraire est un négociant, l'éditeur moderne est toujours négociant, il gagne de l'argent mais il a aussi un projet intellectuel. Il ne se contente pas d'écouter l'auteur mais impose sa vision du livre. En 1835, la notion d'éditeur apparaît dans le *Dictionnaire de l'Académie française*, la même année, la *Revue de Paris* publie un texte sur l'éditeur ainsi que *Les Français peints par eux-mêmes* où il devient un type social. La naissance de l'éditeur se situe donc aux environs de 1830. Ce n'est pas le produit d'un changement technique comme l'introduction de la vapeur dans l'atelier, puisqu'il y a toujours un décalage entre l'innovation technique et son impact. D'ailleurs le prototype de l'éditeur, C.J. Panckoucke est un peu antérieur à cette période. Il fut le deuxième diffuseur de l'*Encyclopédie*. En 1760, le premier libraire, Lebreton, se retire car il a gagné assez d'argent ; en 1770 le second diffuseur, Panckoucke, lui rachète les cuivres et change de perspective. Il anticipe sur de nouveaux publics et pour cela baisse les prix, diminue le format des livres et la qualité du papier. Il décline l'*Encyclopédie* du grand format à l'in quarto jusqu'à l'in folio. Ses résultats sont quasiment ceux d'une lecture de masse, dans les conditions de l'époque, avec vingt quatre mille collections complètes de l'*Encyclopédie* vendues et une entrée de l'œuvre dans le Tiers Etat. C.J. Panckoucke a bien un projet, après la publication ; il invente aussi la publicité moderne dans les journaux pour ses productions. Il a un grand pouvoir même à Versailles. Son deuxième projet est lié à la conception d'une nouvelle encyclopédie méthodique, donc thématique. Il choisit et recrute les auteurs qui appartiendront à son écurie d'auteurs et entreront dans son catalogue. On est passé d'une logique de la demande à une logique de l'offre (ce qui est le cas aujourd'hui pour le marché du livre). Gaston Gallimard et Hubert Nyssen disposaient d'une écurie d'écrivains, les choses n'avaient pas beaucoup changé depuis Panckoucke. Puisque l'Édition est une construction humaine et historique, elle est vouée à se développer et à

décliner un jour. André Schiffrin dans *L'Édition sans éditeur*¹, affirme que ce déclin est déjà en cours aux Etats Unis pour des raisons économiques et par manque de projets intellectuels. Avec Internet, on ne voit plus à quoi sert l'éditeur, Stephen King, par exemple, publie lui-même ses romans sur le Web chapitre par chapitre, à la condition d'avoir au moins quatre-vingt pour cent de lecteurs payants à un dollar le chapitre.

Le travail des éditeurs

Monsieur Mollier propose plusieurs exemples. Le premier concerne Tocqueville et l'édition de son manuscrit originellement intitulé *La Révolution*. M. Lévy souhaite le publier tel que mais après impression, il trouve que le titre ne convient qu'à la première partie de l'ouvrage et propose à Tocqueville un nouveau titre *L'Ancien Régime et la Révolution*. On voit bien qu'il ne s'agit pas uniquement d'une fonction commerciale et que l'éditeur a ici la confiance des auteurs. Plus tard, la *NRF*, la *Revue Blanche*, le *Mercur de France* se sont développés contre l'édition commerciale. Le second exemple concerne les œuvres de Jules Verne. Un héritier a protesté contre la censure de Hetzel et proposé de supprimer toutes les modifications de l'éditeur, ce projet n'a eu aucune suite car cette version de l'œuvre n'avait pas de sens. C'est Jules Verne lui-même qui a demandé à Hetzel cette participation à la lecture, à l'écriture et à la correction. On peut donc se demander ce que serait le texte pur des romans de Jules Verne, le premier manuscrit ou ce qui est publié par Hetzel ? Un texte, c'est ce qu'a écrit un écrivain avant même la publication, certains textes ne verront jamais le jour, d'autres seront publiés avec ou sans succès. Au XX^e siècle, d'autres textes ont fait l'objet d'un travail éditorial important, on peut citer comme exemple la collaboration de Françoise Verny avec Yann Queffelec. Pour comprendre le travail éditorial, il faut prendre en compte plusieurs facteurs, la censure politique, religieuse, idéologique (c'est par exemple en 1864 que l'Index romain interdit le plus d'ouvrages en France), la censure du marché (Monsieur Pinault, comme propriétaire de la FNAC, a pu exercer des pressions sur Calmann-Lévy qui voulait publier sa biographie), d'autres facteurs très divers interviennent comme ce qui est accepté, demandé par l'auteur. La correspondance de George Sand témoigne de ses bons rapports avec M. Lévy, leurs échanges portent notamment sur la collection dans laquelle elle sera publiée, le nombre de signes du manuscrit. Baudelaire, en revanche, était hostile à cette anticipation. Il n'existe donc pas de paradigme de la relation écrivain/éditeur.

Comment le système de l'édition est-il parvenu à sa forme actuelle ?

Dans les années 1850/1860, le système s'industrialise. Hachette en 1864 est la plus grande maison d'édition au monde, la France l'emporte alors sur Londres. De 1826 à 1851, Louis Hachette, Normalien chassé de l'Ecole par la Restauration fut éditeur scolaire et universitaire. Il s'agit donc d'un intellectuel devenu libraire. En 1851, il va à Londres pour la première exposition universelle et s'intéresse à ce qu'il voit dans les gares, les boutiques de bonbons, de journaux et de livres et imagine de développer en France le même système de kiosques. Mais, dans les gares, il n'est pas question de vendre des manuels scolaires, il propose donc sa ligne de produits littéraires, La Bibliothèque des Chemins de Fer, en sept collections de couleurs différentes. Hachette n'est plus une maison d'édition, mais une entreprise. Louis Hachette « invente » également les directeurs de collection, le premier fut Victor Duruy. En effet l'éditeur ne peut plus suivre tous les auteurs, il délègue son pouvoir, développe une gestion rationnelle sur le modèle du taylorisme. Malgré les salaires élevés, les premiers employés restent très peu de temps chez Hachette, *Au Bonheur des Dames*, serait en fait une représentation de la maison Hachette où Zola a travaillé). Ce que Schiffrin met en évidence

¹ La Fabrique 1999.

pour la période contemporaine existe donc en partie au XIX^e siècle. A cette époque, toutes les autres maisons ont gardé taille humaine.

La concentration s'est faite en deux temps au XX^e siècle. Hachette est devenu Société anonyme en 1919 et fut cotée en bourse à partir de 1922. La première vague de concentration a lieu dans les années cinquante, soixante. Hachette reprend Grasset, Fayard, Stock..., Gallimard reprend Denoel, les Presses de la Cité font de même pour Plon, Julliard, Perrin.... A la fin des années soixante, coexistent trois pôles de plus en plus concentrés. La deuxième vague a lieu dans les années quatre-vingt, quatre-vingt-dix. Jean Louis Lagardère devient propriétaire de 41% des actions et donc patron d'Hachette. Les Presses de la Cité possédées successivement par J. Goldsmith, La Compagnie Générale Electrique puis Vivendi, devient le Groupe de la Cité qui s'associe avec la filiale CEP Communication de Havas qui a repris Larousse, Nathan, Le Robert, Bordas. Il existe donc aujourd'hui deux groupes géants qui contrôlent 60 à 65% du marché, Hachette Livre qui constitue 7 à 8% du Groupe Lagardère lui-même intégré dans un Groupe aéronautique européen (EADS), et Vivendi Universal Publishing qui ne constitue que 7% des actifs de Vivendi. On trouve ensuite quatre entreprises moyennes, Flammarion (qui vient d'être racheté par un groupe italien), Albin Michel (fondé en 1902), Gallimard (fondé en 1919), et le Seuil (fondé en 1935). Ces six groupes ou entreprises contrôlent les trois-quarts du marché. Trois cent cinq éditeurs constituent le groupe suivant, celui des maisons dont le chiffre d'affaire annuel dépasse le million de francs, on peut citer en exemple, Actes Sud, les Editions de l'Aube, les Editions du Rouergue. Viennent enfin deux à trois mille petits éditeurs, personnes privées ou publiques qui publient des livres.

Ce champ éditorial pose aujourd'hui un problème financier, dans les groupes géants où le livre ne représente rien, la fonction éditoriale risque de se dénaturer, et un problème technique avec la révolution dans les manières de lire. On peut donc se demander si l'édition est menacée ou vouée à disparaître.

Quelques exemples de l'influence de l'édition sur la lecture.

A la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, Pierre Loti était très à la mode, pourtant son lectorat composé de dix à vingt-cinq mille personnes était relativement circonscrit. En 1905, Fayard lance deux collections, la Modern Bibliothèque, bon marché et illustrée et le Livre Populaire consacré aux gros romans. Chacun des ouvrages était imprimé à cinquante mille exemplaires au minimum. Tous les éditeurs lancent alors leur collection avec le même type de tirage, dont Calmann-Lévy qui convainc Pierre Loti, pourtant réticent, d'y publier *Pêcheurs d'Islande*. La première édition avait eu vingt à vingt-cinq mille acheteurs ; la seconde, populaire, totalisa 500 000 acheteurs entre 1906 et 1919. Pierre Loti n'est pas le seul écrivain à avoir manifesté sa méfiance face à un gros tirage, ce fut aussi le cas pour George Sand. Ceci amène à s'interroger sur ce qui se passe quand un même texte passe d'une collection qui s'adresse à un public précis et limité à une autre collection qui s'adresse à un tout autre public. N'y a-t-il pas là les germes de la déqualification d'un auteur ? On connaît aujourd'hui les difficultés de Pierre Loti pour entrer dans La Pléiade parce qu'il est déqualifié comme auteur bourgeois. Jérôme Lindon et les éditions de Minuit ont toujours refusé l'édition de poche. A l'inverse, la Bibliothèque bleue qui a la réputation de diffuser une littérature populaire, présentait, comme Roger Chartier l'a montré dans son étude, des romans de chevalerie, des romans picaresques, genres tombés en désuétude et donc déqualifiés, ce qui explique leur place dans la Bibliothèque Bleue de Troyes.

II DES ETUDES DE CAS, COMMENT ESSAYER D'INTERESSER LES ELEVES ?

Il faut rendre leur légitimité aux bricolages de la lecture et à tous les modes d'entrée dans l'œuvre : personne ne lit un livre en entier, on peut commencer à lire par la fin.

Les stratégies auctoriales.

On peut prendre l'exemple de Jules Verne pour mieux comprendre la stratégie de l'auteur et celle de l'éditeur. Faire l'économie de ce travail, ce serait privilégier une image idéalisée de l'œuvre et de l'écrivain.

Dans *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, Ernest Renan se présente comme un enfant pauvre de Bretagne. Durant sa vie, il n'a entretenu aucun rapport avec l'argent toujours géré par sa femme, or, comme écrivain, Renan a touché l'équivalent de quinze millions de francs actuels, La *Vie de Jésus*, par exemple, lui a rapporté cinq millions de francs. On peut donc se demander pourquoi il mythifie à ce point son rapport à l'argent alors qu'il s'est enrichi par l'écriture, cette réflexion pourrait faire l'objet d'un travail d'archive éditoriale par un historien, un psychanalyste.....

Flaubert fit une entrée très ambiguë en édition. Il a peu écrit, il ne souhaitait pas être pré-publié dans les journaux, or il a connu une notoriété scandaleuse à la pré-publication de *Madame Bovary* dans la *Revue de Paris* en 1856. Le succès de scandale fit que M. Lévy lui acheta le roman pour le publier dans une collection grand public à un prix assez bas. En 1862, quand paraît *Salammbô* puis *l'Education sentimentale* en 1869, une grande partie de la non-rencontre avec le public tient à la représentation de *Madame Bovary* par son premier public. Les ventes furent mauvaises et Flaubert en conçut une grande amertume. Il finit par quitter M. Lévy après une crise d'antisémitisme. Tout le problème était donc lié à l'ambiguïté de départ, contrairement à Stendhal, qui lui écrit pour les Happy few, Flaubert est placé dans une collection grand public à cause du scandale de son roman sans que cela corresponde à sa stratégie d'écriture.

Le livre comme enveloppe matérielle.

Il y a trente ans, on est passé de l'in-octavo au petit format, ce changement semble sans incidence, mais il s'est accompagné d'une baisse de la qualité du papier, de l'apparition de collections de poche, donc de livres sur lesquels on écrit, à côté de livres sur lesquels on n'écrit pas. Des recherches comme celles de Mackensie, *La bibliographie et la sociologie des textes*, paru en 1991, montrent comment la réception du théâtre élisabéthain, par exemple, a été modifiée par les changements de collection. On peut également se demander si le texte est le même avec ou sans paratexte, ce que cela change pour la réception, le statut du texte et sa lecture.

Le travail éditorial.

On continue à véhiculer l'image de l'écrivain romantique, comme unique, singulier dans sa création, or, aujourd'hui, quatre-vingt pour cent des ouvrages pratiques ou littéraires sont le résultat d'une commande qui constitue naturellement une orientation. Il y a donc bien une part de travail collectif, que l'on pense par exemple à la collaboration entre Jules Verne et Hetzel. Il ne s'agit pas de démystifier le travail de l'écriture, mais de savoir que si le travail solitaire de l'écriture existe, ce n'est pas ce que nous lisons quand nous lisons un livre.

Des questions, des pistes pour la classe :

- Peut-on être un lecteur et ne pas lire ?
- Le suivi de l'actualité. Ce qui se dit sur les livres, les conditions de publication.

- Un point sur chaque auteur et la réception de son œuvre : qui lit, quand, où ?
- Comment devient-on un grand écrivain ? Qu'en est-il des droits d'auteur ?
- Pourquoi Aragon a-t-il mauvaise presse ? Comment expliquer l'hostilité de Breton envers le roman ?
- Etudier la réception et la production à une époque donnée.
- La dédicace à un grand dans les œuvres précédant le siècle.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

Où va le livre ?

Sous la direction de Jean Yves Mollier, ouvrage collectif La Dispute mai 2000

L'édition sans éditeurs

André Schiffrin La Fabrique Editions mars 1999

La bibliographie et la sociologie des textes

D. F. Mackensie Editions du Cercle de la Librairie décembre 1991

Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude

R. Chartier Bibliothèque Albin Michel Histoire janvier 1998

Revue :

Les deux numéros des *Actes de la Recherche en sciences sociales* intitulés Edition, Editeurs,
Présentent une riche bibliographie.

N° 126-27 de mars 1999

N° 130 de décembre 1999