

L'éditeur à l'œuvre

reconsidérer



AVANT-PROPOS

Au mois de septembre 2018, dans la flamboyance automnale, s'est tenu à Bâle le colloque à l'origine de ce recueil, en un lieu historique sis au numéro 21 de la Missionsstrasse, comme prédestiné à accueillir une réflexion autour de l'éditeur à l'œuvre. Alors encore appelé Bildungszentrum, rebaptisé un an plus tard hôtel Odelya, ce bâtiment servit à l'origine de quartier général à la Mission évangélique bâloise, où étaient formés les missionnaires et éduqués leurs enfants. Une aile de l'édifice abrite aujourd'hui les archives passionnantes qui documentent l'histoire de ces missions, auxquelles la Missionsstrasse doit son nom. Or le jeune Hermann Hesse y devint écolier lorsque son père fut engagé comme éditeur du magazine de la Mission, après avoir fait ses armes en Forêt-Noire, dans la petite ville de Calw, où il tint à partir de 1873 une maison d'édition missionnaire sous la direction du grand-père maternel de Hesse, Hermann Gundert. On doit à ce grand érudit et évangéliste le premier dictionnaire malayalam-anglais en 1872, une langue du Kerala. Bien plus tard, à l'automne 1899, son petit-fils Hermann travailla dans une librairie d'occasion à Bâle, et ce fils d'éditeurs, qui gagna ses premiers salaires comme apprenti-libraire, finit par se consacrer entièrement à l'écriture, couronnée en 1946 par le prix Nobel. On hésitera cependant à placer complètement sous sa tutelle cet ouvrage collectif, un bulletin scolaire datant de sa scolarité dans les murs de la Mission mentionnant laconiquement : « er lügt », *il ment*.

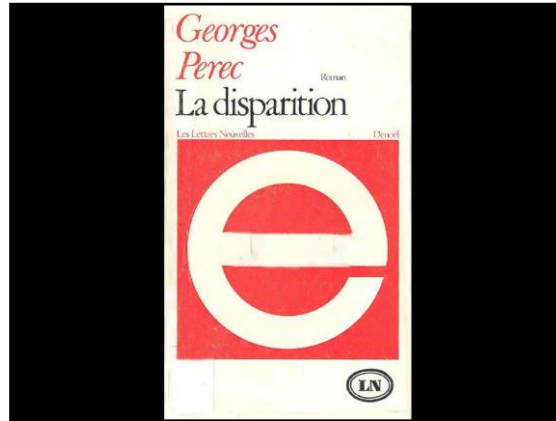
Pour répondre à la question *qui écrit ?*, l'histoire littéraire a pendant longtemps exalté l'auteur et oblitéré l'éditeur, ou plutôt l'instance éditoriale. Bien en deçà mais aussi bien au-delà de la mort de l'auteur, on put assister à celle, beaucoup plus silencieuse et discrète, de l'éditeur. Pour réfléchir à cette disparition, évoquons celle qui donna son titre au célèbre roman de Georges Perec, paru en 1969 aux éditions Denoël, qui accomplit la prouesse lipogrammatique de ne pas utiliser une seule fois la lettre « e » – prouesse de « scriptor » comme l'écrivit Perec, et non d'*écrivain*, ou alors de « crivain » comme l'indique la plaque installée au Café de la mairie, au coin de la place Saint Sulpice à Paris.



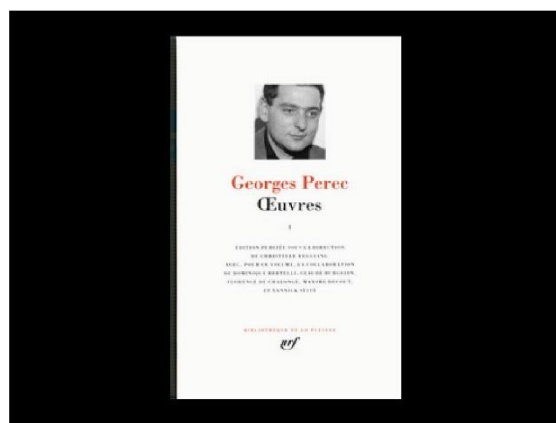
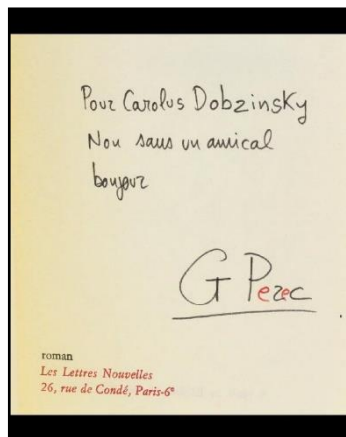
Pour travailler sur le thème de la disparition, qui renvoie à la déportation dont sa famille fut victime, Perec aurait pu choisir de trouser le texte, de le travailler dans sa matérialité en jouant avec des blancs. Or la contrainte qu'il choisit de s'imposer ne dépend pas du dispositif éditorial. Le texte propose le résultat final de la disparition, plutôt que le processus par lequel la chose se déroberait. L'auteur ne s'appuie pas sur la chorégraphie des caractères typographiques mais joue d'un texte immuable, affranchi de ses supports pour signifier une éclipse, en quelque sorte dématérialisée. En somme, son projet post-Gutenberg travaille sur l'immatériel, une idée de texte transcendant ses multiples avatars. Quelle que soit la mise en page et la mise en livre, quelle que soit l'écriture éditoriale, la volatilisation demeure, et soulève un problème fascinant : une absence qu'on ne voit pas, est-ce encore une absence ?

Or si Perec a le contrôle sur son texte, il ne l'a pas entièrement sur la pagination, le quatrième de couverture ou encore la page de titre, un des lieux par excellence de l'intervention de l'éditeur qui

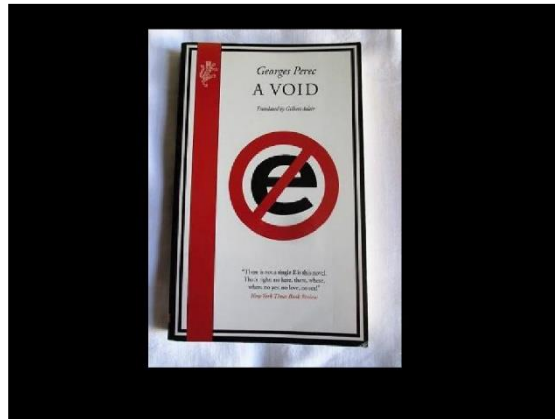
oriente la lecture. En 1969, c'est un énorme « E » qui s'y exhibe, invitation à compléter le puzzle textuel en affichant la présence de la pièce manquante, sans doute avec la complicité de Perec. Comme avec *La Lettre volée* d'Edgar Allan Poe, certains critiques n'y verront goutte et manqueront ce que Théophraste Renaudot, dans un tout autre contexte, intitula finement *La Présence des absents* (1642). La disparition alors disparaît. En revanche, le nom de l'auteur échappe à la contrainte – Perec n'est-il pas, lui, un survivant ? – contrairement au héros du roman, nommé Voyl, véritable voyelle amputée de son référent.



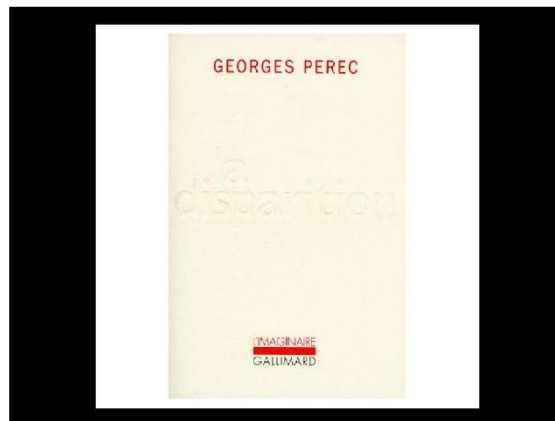
L'exemplaire autographe que Perec dédicace à Charles Dobzynsk joue malicieusement avec la palette chromatique de la couverture et s'approprie un élément important du travail de l'éditeur. On y trouve écrit à l'encre noire, sans aucun « e » : « Pour Carolus Dobzynski non sans un amical bonjour, G Perec », les « e » du patronyme étant rédigés en rouge. Faut-il y lire un inamical bonjour, qui fait participer le dédicataire à la disparition, ou un amical au revoir à ses prétentions alphabétiques ? À moins qu'il ne s'agisse, pour Perec, de programmer son entrée dans la Pléiade.



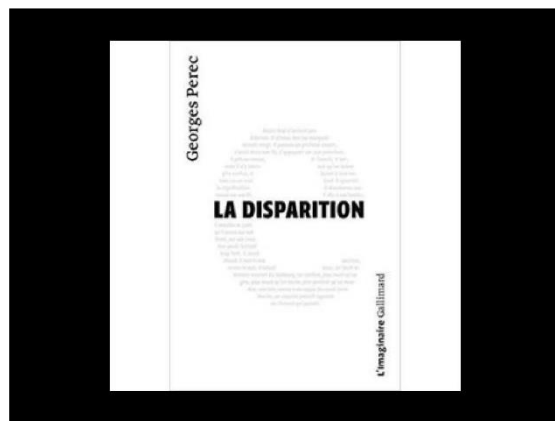
Les éditions postérieures vont décliner ensuite tout un ensemble de propositions pour la page de titre : « e » barré dans la traduction anglaise, qui biffe en même temps le travail de l'éditeur français.



Titre blanc en surimpression, affichant sa propre disparition, dans cette version de Gallimard :



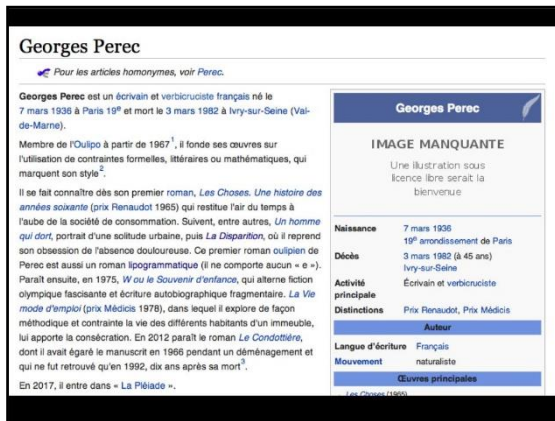
Ou encore, tracé de la lettre disparue avec des extraits du roman, comme pour signifier l'acte de résistance textuelle face à l'insupportable extermination :



L'Oulipo rendra hommage au geste de Perec avec la contrainte du portrait en creux, dispositif qui travaille sur le vide : il s'agit de produire un texte d'une page décrivant une personne et dessinant le portrait de celle-ci par les blancs du texte intervenant entre les mots et en fin de lignes. Le texte sera de préférence à la forme négative :



Les vides deviennent les traits d'un visage, manière de dire que Perec s'est construit à travers les vides qui ont creusé son histoire, vide dont le plus magistral se trouve à sa page Wikipédia : l'« image manquante » invite tout encyclopédiste de bonne foi à y remédier « sous licence ».



Sans aspirer au rang d'encyclopédistes, les contributeurs de ce volume répondent en quelque sorte à cet appel, et s'attachent à combler certaines lacunes critiques en dessinant les images manquantes de tant d'éditeurs, ou plus exactement d'instances éditoriales, ayant contribué à faire œuvre.

Si classer une bibliothèque relève d'un coûteux effort épistémologique, on conclura cet avant-propos sur cet art aussi révélateur qu'incertain. Enumérant les « Manières de ranger les livres », Perec liste douze catégories, clé apostolique de toute bibliothèque aspirant au repos d'un chaos temporairement neutralisé, mais toujours menacé d'entropie – « on finit toujours par essayer de mettre de l'ordre dans ses livres : c'est une opération éprouvante, déprimante, mais qui est susceptible de procurer des surprises agréables, comme de retrouver un livre que l'on avait oublié à force de ne plus le voir »¹, à la manière de cette fameuse lettre E affichée en page de titre, dont la disparition demeura invisible pour nombre de critiques.

Parmi les manières inventoriées par Perec (« classement alphabétique - classement par continents ou par pays - classement par couleurs - classement par date d'acquisition- classement par date de parution - classement par formats - classement par genres - classement par grandes périodes littéraires - classement par langues - classement par priorités de lecture - classement par reliures - classement par séries », seule la dernière ressortit d'un classement éditorial. Michel Foucault, selon le témoignage de ceux qui fréquentaient sa maison, rangeait même sa bibliothèque tout

¹ Georges Perec, *Penser/Classer*, Paris, Seuil, 2003 [1985], p. 38.

entière par éditeur et collection, et c'est à l'aune de ce critère que l'on voudrait, dans ce volume collectif, réévaluer, questionner et peut-être (dé)ranger certains présupposés sur la notion d'auctorialité.

Dominique Brancher

INTRODUCTION

Qui fait le livre ? Aux yeux du sens commun, la réponse semble évidente : l'auteur écrit un texte, qu'il confie à l'éditeur, lequel imprime le livre puis le publie. Il revient alors aux lecteurs de le consacrer en l'érigeant en œuvre littéraire. La distinction paraît claire entre création et publication. Or, on le sait, dans le cadre sociologique de ce que Dominique Maingueneau nomme l'« institution littéraire »¹, les choses sont plus complexes et moins tranchées. De même que l'auteur est à la fois une personne, l'écrivain, et un personnage incarné par le nom de l'auteur, l'éditeur ne saurait se réduire à un individu unique mais regroupe un ensemble d'intervenants. Comme le montre Roger Chartier, l'œuvre imprimée est le fruit d'une convergence de systèmes, d'acteurs et de pratiques, véritables « machineries sémantiques »² qui dépassent l'intentionnalité du seul écrivain. Les notions d'instance auctoriale et d'instance éditoriale seraient ainsi plus appropriées puisqu'elles désignent moins des personnes que des fonctions qui contribuent toutes deux à la genèse de l'œuvre et à son sens.

La métonymie relative au terme « livre », utilisée dès le Moyen Âge et pouvant connoter aussi bien l'objet que l'œuvre, montre à elle seule ce lien ténu mais crucial entre le fabricant du livre matériel et le produit final expérimenté par le lecteur. Il paraît donc pertinent de questionner les interventions concrètes de l'instance éditoriale au sein du champ de la littérature française, de la Renaissance à nos jours. Quel est le poids véritable de cette instance dans la création littéraire ? Le présent ouvrage rassemble les actes d'un colloque international qui s'est tenu à l'Université de Bâle du 11 au 13 octobre 2018 intitulé *L'éditeur à l'œuvre : reconsidérer l'auctorialité*. Cette rencontre a permis de questionner la notion complexe d'auctorialité éditoriale dans ses multiples déclinaisons historiques en analysant les dispositifs, les stratégies et les enjeux de ce processus.

L'approche transéculaire

À la Renaissance, l'œuvre littéraire se présente, pour reprendre l'heureuse expression d'Anne Réach-Ngô, comme une « création collaborative »³ : à l'écriture créatrice de l'écrivain répond une « écriture éditoriale »⁴. Cette dernière ne se superpose pas au travail initial de l'auteur mais fait partie intégrante d'un processus où création et publication s'amalgament. Celui qui en porte la responsabilité se nomme « imprimeur » ou « imprimeur-libraire » au XVI^e siècle, tant les processus de conception, de fabrication et de vente de l'objet livre demeurent solidaires. Plus tard, avec l'apparition des mots « éditeur » et « édition » au sens moderne, on parlera de « libraire-éditeur » (1813). « Édition », attesté dès le deuxième tiers du XVI^e siècle, a d'abord désigné l'action d'établir un texte en vue de sa parution et prend seulement, à la fin du XVII^e siècle, le sens de reproduire un texte, préalablement établi, par un procédé technique. Tardif (1738), le terme « éditeur » suit la même évolution sémantique, n'adoptant le sens de publication et de mise en vente d'ouvrages imprimés que vers 1775. Aujourd'hui, on distingue éditeur-papier et éditeur numérique, les *pure players* désignant des sociétés dont l'activité d'édition, de distribution, et d'infomédiation s'est développée exclusivement sur internet.

Ces transformations lexicales reflètent des évolutions ou des ruptures sur le plan des concepts ou des pratiques, conditionnées par le changement des supports et des techniques, ainsi que la spécialisation des fonctions. Mais à l'inverse, ces mêmes transformations masquent des constantes dans le travail de l'instance éditoriale, dès lors qu'on s'autorise à employer ce concept d'*éditeur* de manière diachronique aussi bien pour parler des livres imprimés de la première Modernité que des livres

¹ Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire*, Paris, Armand Colin, « U », 2004, p. 41.

² Roger Chartier, *Pratiques de la lecture*, « Du livre au lire », Paris, Rivages, 1985, p. 79.

³ Anne Réach-Ngô, « Du texte au livre, et retour : la production littéraire à la Renaissance, une création collaborative ? », *Genesis*, 41, 2015, p. 32.

⁴ *Ibid.*, p. 32.

numériques. On peut ainsi étendre la réflexion sur le travail éditorial à la Renaissance à d'autres périodes : que l'on songe à la part que prennent les choix éditoriaux dans les succès littéraires depuis le XIX^e siècle, période qui constitue, avec l'industrialisation de l'édition, un jalon important dans l'histoire du livre. L'œuvre de Jules Verne est, par exemple, étroitement liée au travail de son éditeur, Hetzel, qui ne manquait pas d'intervenir dans le processus créatif. L'édition contemporaine place désormais l'éditeur au centre de la sphère littéraire : les prix récompensent des auteurs qui portent les couleurs de leurs maisons d'éditions respectives. Parfois même, le livre est un produit de masse pensé et projeté par l'instance éditoriale avant d'être la création de l'instance auctoriale. Dans le domaine du numérique, la dimension collaborative de la création devient un principe éditorial à part entière.

Le choix d'une approche transséculaire, qui n'avait pas encore été proposée dans les colloques consacrés à ces questionnements, peut paraître ambitieux. Mais l'histoire littéraire traditionnelle et l'histoire du livre, de l'édition et de la lecture obéissent à des chronologies sensiblement divergentes qui impliquent une différence d'échelle. La première raconte la succession relativement rythmée des courants, des écoles et des esthétiques au cours des siècles, alors que la seconde s'inscrit dans un temps plus long, scandé par les grandes étapes de l'évolution du support livresque. Alain Vaillant rappelle que l'histoire littéraire « doit [...] d'abord s'habituer à envisager les phénomènes de longue durée qui structurent la littérature (comme toute autre pratique sociale), ensuite se familiariser avec les constants changements d'échelle temporelle qu'exige la méthode historique ». Du reste, on peut se demander si la posture éditoriale a réellement évolué depuis la naissance de l'imprimerie. Pour Roger Chartier, Umberto Eco ou encore Christian Vandendorpe, la rupture que la littérature numérique opère par rapport à la littérature imprimée amorce dans le même temps un retour à une conception première de la création littéraire, où l'on retrouve par exemple l'écriture collective ou la notion de « mouvance » :

Supposons que je décharge sur mon ordinateur La Critique de la raison pure, que je commence à l'étudier, et que j'écrive tous mes commentaires entre les lignes, ou bien je suis doué d'un fort esprit philologique et je peux reconnaître mes commentaires, ou bien, trois années plus tard, je ne saurai plus ce qui est de moi et ce qui est de Kant. Nous serions comme ces copistes du Moyen Âge qui corrigeaient automatiquement le texte qu'ils copiaient parce que cela leur semblait normal [...]⁵.

Axes d'analyse

Un premier axe d'analyse se concentre sur l'auctorialité plurielle : il arrive en effet que l'auteur soit l'éditeur d'un autre auteur, qu'il soit également imprimeur, voire libraire (Marie-Luce Demonet ; Nina Mueggler). Rabelais, par exemple, incarne l'autorité dans les deux sens du terme : il fait œuvre de création littéraire et de transmission des autorités au sens classique (Claude La Charité et Romain Menini). Le second axe prolonge cette question en se consacrant à l'édition des autorités. Cette notion d'autorité est polysémique et évolue au cours des siècles : au sens premier, les autorités sont les écrivains Anciens, fondateurs d'un savoir et garants d'une vérité ; au sens moderne et plus métaphorique, l'autorité définit l'auteur non plus au regard d'une tradition mais de son originalité et de son autorité sur son propre texte. En ce sens, l'autorité de l'auteur désigne désormais « le pouvoir de l'auteur sur son texte », cette « capacité qui lui est reconnue de décider d'une signification à travers son intention »⁶. Or, la réalité éditoriale et historique nous invite à relativiser cette autorité, notamment dans le cas des traductions (Martine Furno), de la composition des recueils posthumes (Julien Goëury) et des éditions savantes (Nicolas Morel ; Stéphanie Dord-Crouslé). Du reste, et cela constitue le propos du troisième axe, il peut se nouer un véritable dialogue entre les figures de l'auteur et de l'éditeur. Ce dernier peut être parfois co-auteur ou faire partie intégrante d'une forme de communauté auctoriale et éditoriale (Sandra Cureau ; Daniele Maira ; Anne Piéjus), au sein d'une maison d'édition réunissant écrivains, éditeurs et lecteurs autour d'un même projet esthétique, poétique ou simplement commercial (Corentin Boutoux). Dans le même ordre d'idée, les deux derniers axes engagent une réflexion sur les anthologies et les collections. L'anthologie recueille des morceaux choisis d'auteurs divers mais partageant des

⁵ Eco Umberto, Origgi Gloria, « Auteurs et autorité. Un entretien avec Umberto Eco », dans *Text-e. Le texte à l'heure de l'Internet*, éd. Gloria Origgi et Noga Arikha, Paris, Bibliothèque du centre Pompidou, 2003, p. 227.

⁶ Alain Brunn, *L'auteur*, Paris, Flammarion, 2001, p. 213.

caractéristiques communes : le genre, le style, le thème, l'esthétique. On peut légitimement se demander dans quelle mesure l'anthologiste, qui compile et édite les œuvres d'autrui, et qui participe à la consécration des auteurs, n'est pas lui-même l'auteur d'une œuvre sommative (Anne Réach-Ngô ; Maxime Cartron). De même, dans le domaine de l'édition, la collection regroupe des œuvres et auteurs dans un format combinant une unité matérielle (dimension, couverture, mise en page) et une cohérence conceptuelle (un genre, un courant, un thème, un public) : quel est le rôle de l'éditeur ou du directeur de collection dans cette entreprise collective et créatrice (Marine Le Bail ; Maria Chiara Gnocchi ; Florian Moine ; Lucie Amir) ? À la fin de ce volume et en guise de conclusion, Roger Chartier nous fait nous l'honneur d'une postface consacrée à ces questions.

Les réflexions rassemblées dans le présent ouvrage permettent ainsi d'apporter des réponses nouvelles – sans avoir la prétention d'être ni exhaustives ni définitives – à la question formulée par Foucault il y a de cela près d'un demi-siècle.

Gaëlle Burg et
Giovanni Berjola

L'AUTEUR ÉDITEUR D'UN AUTRE

SOUPÇONS SUR LES ÉDITIONS POSTHUMES (RABELAIS, MONTAIGNE)

MARIE-LUCE DEMONET

UNIVERSITE DE TOURS

C'est peu de dire que l'auteur, à la Renaissance, acquiert un prestige inégalé jusque-là, témoin Montaigne dans ce passage du chapitre « Du repentir » : « Qui m'eut fait voir Erasme autresfois, il eut este malaisé que je n'eusse pris pour adages et apothegmes [*sic*] tout ce qu'il eut dict a son valet & a son hostesse »¹.

Un procès opposant deux éditeurs commerciaux d'érudition a donné lieu il y a quelques années à une jurisprudence étonnante. Nous avons appris, quelque peu consternés, que l'éditeur scientifique d'un texte du domaine public, donc publié plus de soixante-dix ans après la mort de l'auteur, n'était pas un auteur, et ne pouvait être protégé à ce titre par la loi française sur la propriété intellectuelle : pour les notes et l'apparat critique il l'est, mais non pour ce qu'on appelle l'établissement du texte². Cette décision, qui a une conséquence positive puisqu'elle autorise à reprendre un texte ancien édité par autrui pour une nouvelle utilisation, est paradoxale : plus une édition est fidèle à l'original et donc à l'auteur, moins elle est protégeable. Ou encore, plus l'éditeur a trafiqué le texte, coupé, modifié, interpolé, traduit, réduit, plus il est reconnu auteur, propriétaire d'une nouvelle œuvre et susceptible d'être reçu dans l'Olympe des gens de lettres.

Pour les œuvres du xvi^e siècle que nous éditons en ligne à partir d'un exemplaire original, la liberté, voire la désinvolture, que les éditeurs ou imprimeurs manifestaient à la Renaissance est bien connue, sinon toujours documentée et, selon les arguments retenus par la Cour d'appel de Paris, ils seraient aujourd'hui de véritables auteurs. Même si quelques auteurs-écrivains ont protesté contre les déformations dont leurs textes ont été l'objet, lorsqu'il s'agit d'œuvres posthumes ils n'y pouvaient rien, et même si un héritier ou un ami fidèle a pris le rôle laissé vacant par l'auteur — celui du contrôle de l'édition —, l'œuvre a pu subir toutes sortes de modifications ou d'avanies, alimentant le doute sur son attribution et sur l'étendue véritable du champ auctorial.

Je propose donc de réfléchir à la façon d'estimer l'auctorialité de quelques éditions posthumes à partir de quatre cas assez différents, en m'attardant davantage sur les deux derniers et en suivant une démarche probabiliste :

- *Les Nouvelles récréations et joyeux devis* (Lyon, Robert Granjon, 1558) attribuées à Bonaventure des Périers « valet de chambre de la reine de Navarre », mort en 1544 : l'auteur a bien existé, sa biographie est lacunaire comme souvent à l'époque et l'on n'est pas sûr qu'il soit l'auteur de tous les contes ;
- *L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre, édité par Pierre Boaistuau en 1558 puis par Claude Gruget en 1559 alors que la reine a disparu en 1549 : le lecteur dispose d'un nom d'auteur très célèbre et les témoignages sont multiples ; toutefois, il est difficile de savoir sur quels manuscrits les éditeurs de l'époque se sont fondés et l'étude est en cours à l'aide de corpus numériques³ ;
- *Le Cinquième Livre de Pantagruel* (éditions de 1562 et de 1564, et manuscrit de la même époque), attribué en grande partie à Rabelais : l'éditeur commercial tout comme les copistes ou

¹ Michel de Montaigne, *Essais*, 1588-Exemplaire de Bordeaux, (III, 2, « Du repentir », f. 361r=353r, addition manuscrite), édition numérique génétique par Marie-Luce Demonet et Alain Legros, http://xtf.bvh.univ-tours.fr/xtf/view?docId=tei/B330636101_S1238/B330636101_S1238_tei.xml, Première publication : 07/12/2015.

² Jurisprudence Droz-Garnier du 27 mars 2014, jugement confirmé en appel le 9 juin 2017. Texte disponible sur <https://scinfolex.files.wordpress.com/2014/04/jugement-garnier-droz.pdf>. Tribunal de Grande Instance : RG n° 11/01444 ; Cour d'Appel de Paris n° 16/00005.

³ Projet de Scott Francis (Université de Pennsylvanie).

les arrangeurs restent anonymes, bien que les recherches aient avancé sur l'imprimeur et l'éditeur de *l'Isle Sonante*⁴ ;

- Les *Essais* de Montaigne dans leur édition posthume de 1595, par Marie de Gournay : l'auteur est certes très connu mais la comparaison avec l'Exemplaire de Bordeaux, en partie manuscrit, fait que le rôle de l'éditrice est encore en débat.

Quatre posthumes

Nouvelles Récréations

Le cas des *Nouvelles récréations* attribué à Bonaventure des Périers est complexe puisque, si la première édition (posthume) des nouvelles de 1558 paraît avec son nom d'auteur, toutefois des témoins du temps les ont attribuées à d'autres : à Jacques Peletier du Mans ou à Nicolas Denisot, à cause d'événements postérieurs à la mort de Des Périers, d'interpolations, d'additions de plusieurs nouvelles évidemment apocryphes. Comme pour les *Essais* de Montaigne, il faut mettre à part des éléments se rapportant à une auctorialité différente, une autre « main », celle de l'éditeur ou des éditeurs responsables de ces modifications. Dans les éditions numériques préparées pour la mise en ligne, il sera possible de baliser ces passages et de les attribuer à Ed 1, Ed 2, Ed 3, etc., afin de pouvoir les indexer⁵.

Par comparaison, et bien qu'il ne s'agisse pas d'une édition posthume, la publication des *Œuvres* de Louise Labé en 1555 est un bon exemple des problèmes posés par l'auctorialité à la Renaissance, presque autant que l'*autorship* des œuvres de Shakespeare : elle a rebondi encore récemment dans un échange entre Mireille Huchon (livre de 2006, article de 2008) et Michel Jourde (2017), dans la *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, avec le droit de réponse de Mireille Huchon dans le numéro suivant⁶. Les arguments sont surtout externes, comme la lecture du nom d'Olivier de Magny derrière le mot « manière » employé ailleurs par Peletier du Mans ; or on a attribué à celui-ci d'autres textes ou éditions restés anonymes, ou non, puisque les *Nouvelles récréations* étaient posthumes, mais pas anonymes. Comme Peletier n'a pas écrit de fiction en prose française, la rumeur et certains critiques ont rempli sa liste avec ces textes flottants, qu'il n'a jamais revendiqués⁷. Il me semble que les arguments de Michel Jourde ont éliminé Peletier comme auteur, mais il reste encore l'hypothèse de la « création d'atelier » ou d'ouvrage à plusieurs mains⁸. Contrairement aux *Nouvelles récréations*, le balisage du texte a peu de chances de faire avancer l'enquête et, en l'absence de preuves externes, seule une analyse stylo-textométrique fine portant sur tous les textes de tous les candidats pourrait apporter du nouveau, à condition de neutraliser les variantes hétérographiques, sauf si elles s'avèrent pertinentes parce que statistiquement systématiques, comme chez un Rabelais « grammairien ».

⁴ Selon Raphaël Cappellen, il s'agirait du juriste Jean Brèche, traducteur et éditeur, actif à Tours entre 1540 et 1560, publiant chez l'imprimeur tourangeau Jean Rousset (« À l'enseigne du masque : imprimeurs, libraires et éditeurs de Rabelais de 1552 à 1588 », *Réforme Humanisme Renaissance* 82-83 (nov. 2016), p. 65-115.

⁵ Le recueil a été édité en ligne sur le site des BVH, à partir de l'édition de Lyon, Guillaume Rouillé, 1561, parce que c'était la seule accessible en ligne au moment de la transcription. Il conviendrait naturellement de repartir de l'édition *princeps* (exemplaires de 1558 mis en ligne en 2010 par la Bibliothèque nationale de France et en 2017 par la Bayerische Staatsbibliothek) :

http://xtf.bvh.univ-tours.fr/xtf/view?docId=tei/B693836101_A489170/B693836101_A489170_tei.xml;brand=default publié le 23/07/2009, mis à jour le 19/03/2014, dernière consultation le 02/10/2019.

⁶ On trouvera toutes les références à ce débat dans Michel Jourde, « Jacques Peletier et Louise Labé : à propos de quelques hypothèses récentes », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 79-2 (2017), p. 299-311, et Mireille Huchon (droit de réponse), « L'affaire Louise Labé », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 79-3 (2017), p. 743-747.

⁷ Peletier s'est vu aussi attribuer les anonymes *Discours non plus melancoliques que divers* (1556), bien plus probablement d'Élie Vinet comme plusieurs contributions l'ont montré dans *Les Grands Jours de Rabelais en Poitou*, actes du colloque de Poitiers 2001, éd. Marie-Luce Demonet, Genève, Droz (*Études rabelaisiennes* 43), 2006 (articles de Sophie Arnaud, Véronique Zaercher, Marie-Luce Demonet).

⁸ Pour Shakespeare, voir Brian Vickers, *Shakespeare, Co-Author. A Historical Study of Five Collaborative Plays*, Oxford University Press, 2002. Les analyses statistiques d'attribution portent sur le repérage du lexique, des mots-outils et des stylèmes des auteurs les uns par rapport aux autres, mais peu sur la proportion de responsabilité des éditeurs.

Heptaméron

Pour l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre, paru neuf ans après sa mort, l'attribution globale à la reine ne suscite aucun doute, aucun soupçon, en vertu des témoignages que représentent les vingt manuscrits soigneusement collationnés, dont trois majeurs et néanmoins non autographes. Ils ont longtemps été préférés aux deux éditions assumées de l'époque (Boaistuau 1558 et Gruget 1559) car celles-ci ont opéré censures et interpolations. Mais l'édition magistrale de Sylvie Lefèvre sous la direction de Nicole Cazauran, dans les *Œuvres complètes* (2013), est revenue à Gruget 1559 comme texte de base, ce qui est expliqué de façon très détaillée dans l'introduction sur près de cent pages⁹. Contrairement aux choix antérieurs qui relevaient davantage du montage en vue de présenter un texte idéal à partir des meilleures variantes, l'imprimé a été suivi dans sa majeure partie et les familles de copies enchevêtrées sont présentées en tableaux.

Sauf quand la « mélecture » est évidente car elle implique contresens ou incohérences, il est difficile de savoir si les variantes sont dues aux copistes ou à Marguerite, celle-ci ayant elle-même dicté plus que rédigé plusieurs versions de ses nouvelles. Les problèmes posés par l'auctorialité sont alors fort proches de ceux dont les médiévistes ont l'habitude. L'édition n'étant pas accessible en version numérique dans un langage de traitement, le lecteur ne peut que suivre la disposition de l'apparat critique, sans pouvoir classer les milliers de variantes qui seraient plus vraisemblablement de la plume de l'auteur¹⁰. Ce cas montre que le manuscrit n'est en rien plus probant qu'une édition d'époque, Claude Gruget ayant édité assez fidèlement, semble-t-il, le ou les manuscrits qu'il avait sous les yeux. Malgré tout, le lecteur ne peut s'empêcher de chercher l'auteur derrière l'imposant appareil critique : Marguerite, ou non ?

Le « Rabelais » entre guillemets du Cinquième Livre

Ce prétendu « cinquième livre » attribué à Rabelais, moins inauthentique que le *Cinquième livre* de 1549, composition résolument apocryphe, présente un triple problème :

- 1) il a été publié en deux fois, en 1562 (édition partielle, *l'Isle Sonante*) et en 1564, soit neuf et onze ans après la mort de Rabelais (mars 1553), et au moment de la première guerre de religion ;
- 2) il n'a ni éditeur commercial ni libraire ni adresse et les pages de titre ne mentionnent que la date, sans aucune préface d'un éditeur « scientifique » ou imprimeur ;
- 3) les deux éditions sont complétées par un manuscrit très imparfait, datable des mêmes années, qui présente des leçons assez différentes, de très nombreuses erreurs de lecture et des passages entiers manquants ou au contraire connus seulement par cette version.

L'authenticité de ces documents n'a guère été contestée avant le milieu du xx^e siècle, jusqu'à ce que le scepticisme de Michael Screech écarte sans hésitation ce roman des œuvres authentiques, avec l'appui d'Alfred Glauser qui a exposé ses arguments dans un ouvrage entier à partir d'observations non seulement historiques (*L'Isle Sonante* est trop violemment anticléricale, trop « protestante ») mais aussi esthétiques (l'écriture est indigne de Rabelais)¹¹.

Mireille Huchon a effectué un travail important (1981) qui a montré, à l'aide d'arguments fondés sur les préférences linguistiques et orthographiques de Rabelais, que la plupart des chapitres étaient des brouillons que l'auteur avait écartés, sauf le chapitre 16 de *l'Île Sonante*, l'île des Apedeftes, unanimement considéré comme apocryphe ; on retrouve ces brouillons réécrits et souvent amendés dans ce qui allait devenir les *Tiers* et *Quart Livres*, authentiques et insoupçonnables car révisés et contrôlés par l'auteur¹². La publication des œuvres complètes de Rabelais en Pléiade par la même spécialiste

⁹ Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron*, dans *Œuvres complètes*, éd. Nicole Cazauran et Sylvie Lefèvre ; notes sur les éditions anciennes par Annie Charon-Parent et William Kemp, Paris, Champion, 2013, tome X-1.

¹⁰ Les chapitres sont téléchargeables séparément, soit au format PDF (non cherchable), soit en HTML, mais non accessibles en XML (site des Classiques Garnier, accès payant).

¹¹ Alfred Glauser, *Le faux Rabelais ou, de l'inauthenticité du Cinquième Livre*, Paris, Nizet, 1975.

¹² Mireille Huchon, *Rabelais grammairien. De l'histoire du texte aux problèmes d'authenticité*, Genève, Droz, 1981.

(1994) et un colloque entièrement dévolu à ce roman (1998) ont achevé de consacrer l'ordre canonique de la geste pantagruéline, du *Gargantua* au *Cinquième livre* avec le point final au Temple de la Dive Bouteille accompagné du poème calligramme, bien que cet ordre ne corresponde pas à la chronologie de la rédaction¹³. La publication conjointe des textes para-rabelaisiens ou apocryphes n'a pas empêché que le grand public maintienne une image ou plutôt une « idée » de l'auteur Rabelais enfermé dans une bouteille qui n'est pas visible avant l'édition de 1564.

Cette « idée », Rabelais lui-même en fournit une définition spéculative que j'adapte à mon propos, avec le mauvais portrait d'un pape adoré par les Papimanes du *Quart Livre* :

Que vous semble de ceste image. C'est (respondit Pantagruel) la ressemblance d'un Pape. Je le congnois a la thiare, a l'aumusse, au rochet, a la pantophle. Vous dictez bien (dist Homenaz.) C'est l'idee de celluy Dieu de bien en terre, la venue duquel nous attendons devotement, et lequel esperons une foys veoir en ce pays¹⁴.

Selon Robert Marichal, Rabelais s'est sans doute inspiré de la dévotion à la figure « achéiropoïète » (littéralement : « créée sans main ») de Jésus conservée à Saint-Jean-de-Latran, l'Uronica de Rome, qui a été commencée selon la tradition par saint Luc après l'Ascension sur les indications de la Vierge, et terminée par des anges (fig. 1). Ma comparaison ferait de Rabelais auteur un exemple, une victime, de cette idéalisation rétrospective : on le reconnaîtrait à ses stylèmes comme le pape à sa pantoufle¹⁵.

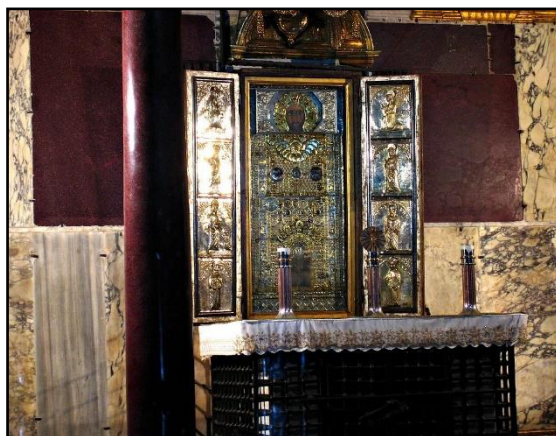


Figure 1. Le portrait achéiropoïète du Christ, conservé à Saint-Jean de Latran (Rome), appelé l'Uronica.

Chez les éditeurs modernes et les lecteurs zélotes, l'Idée de Rabelais transfigure ses livres, authentiques ou non. Et même si les passages mal écrits, répétitifs, méchants, peuvent avoir été rédigés, ajoutés ou modifiés par de mystérieux arrangeurs, l'Idée de Rabelais portrait en terre littéraire en est à peine troublée.

L'analyse informatique de Petrossian (1976) avait déjà présenté la disparate des traits rabelaisiens dans ce livre soupçonné, mais elle a aussi montré l'hétérogénéité des deux groupes de romans authentiques, une dizaine d'années en séparant la composition respective¹⁶. Toutes ces données sont exposées dans les introductions et les notes des éditions récentes, apparat que souvent seuls les

¹³ *Le Cinquième Livre*, actes du colloque de Rome 1998, éd. Franco Giaccone, Genève, Droz (*Études rabelaisiennes* 40), 2001.

¹⁴ François Rabelais, *Le Quart Livre*, Paris, Michel Fezandat, 1552, ch. L, f. 104r ; *Œuvres complètes*, éd. Mireille Huchon, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1994, p. 654.

¹⁵ Jean-Claude Schmidt, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen-Âge*, Paris, Gallimard, 2002, p. 227. Le suaire « de Turin » avait partiellement brûlé en 1532 à Chambéry (Rabelais mentionne cet événement dans *Gargantua*, 1534, ch. 25, en parlant du « suaire de Chambéry »), exposé à Nice en 1537 avant de revenir à Chambéry. Quant à la Véronique, elle avait été apportée mystérieusement dans les Abruzzes en 1506. Robert Marichal, « Le *Quart Livre*, Commentaires », *Études rabelaisiennes* 5 (1964), p. 115. Homenaz assure aussi que les Décrétales ont été écrites par un ange.

¹⁶ George A. Petrossian, « The Problem of the Authenticity of the *Cinquième Livre de Pantagruel* : A Quantitative Study », *Études Rabelaisiennes* 13 (1976), p. 1-64. Voir les synthèses publiées par Richard Cooper : « L'authenticité du *Cinquième livre* : état de la question », dans *Le Cinquième Livre*, colloque de Rome 1998, *op. cit.*, p. 9-22 ; *id.*, « Le faux Rabelais », *L'Année rabelaisienne* 3 (2019), p. 219-236.

spécialistes et quelques amateurs consultent. Les statistiques effectuées avec le logiciel Hyperbase d'Étienne Brunet (1994) ont confirmé ces résultats, tout en faisant valoir un trait spécifique au *Cinquième Livre*, l'excédent du pronom « nous », peut-être un indice de l'intervention de plusieurs mains (de plusieurs anges)¹⁷. La difficulté des analyses informatiques appliquées à Rabelais tient à l'hétérographie de textes non lemmatisés, qu'un recours à un logiciel comme TXM pourrait neutraliser en partie et exploiter, ce qui reste à faire¹⁸.

Les « nous » de ces arrangements et copies risquent de ne jamais être identifiés avec certitude, ce qui rend d'autant plus crucial leur rôle auctorial, car l'éditeur moderne du *Cinquième livre* n'édite pas l'auteur Rabelais, il est l'éditeur d'un ou de plusieurs copistes de l'époque. Leurs incohérences montrent que ce sont des éditions de brouillons peut-être authentiques : elles sont très fautives et parfois incompréhensibles, peu secourues par le manuscrit qu'un scribe maladroit a copié sur un autre manuscrit sans doute difficilement lisible. La journée d'étude consacrée à ce roman, l'étude approfondie des papiers, des fontes et des lettrines, et l'édition numérique des trois états encodés et balisés, devraient apporter de nouveaux indices à cette multiple énigme¹⁹.

Le manuscrit, transcrit intégralement par Rémi Jimenes qui a estimé que son écriture était contemporaine des éditions, est très déficient, moins par son tracé relativement lisible que par son incompréhension du manuscrit copié. Sans l'aide de l'édition de 1564 et de *l'Isle Sonante*, il ne serait guère utilisable. Toutefois il offre certaines leçons intéressantes et la longue liste de danses et des mets du souper de la Quinte en fait le seul témoin de cet épisode fastidieux et néanmoins très précieux pour les historiens des danses et de l'alimentation. Quelques traits stylistiques et linguistiques permettront peut-être de situer ce fantôme d'auteur caché derrière le manuscrit : ce qui pouvait paraître comme une paresse du copiste à compter les jambages de *homme* ou de *comme* en n'en reproduisant que cinq s'avère, vu son caractère répétitif, plutôt comme une graphie « occitane » de *houme* et *coume* que Montaignon avait malheureusement régularisée dans sa transcription, le copiste ayant le même geste pour les *u*, les *n* et les *m*²⁰. Ce trait « ouïste » ne serait pas proprement occitan s'il n'apparaissait maintes fois dans d'autres mots que le « vrai » Rabelais dans ses éditions contrôlées écrit rarement de cette façon, et je ne l'ai trouvé que pour *toutallement* (*Pantagruel* de 1532), forme aussi présente chez les Lyonnais Meigret (préface du *Menteur*), chez le traducteur de l'Arioste en 1544, chez Symphorien Champier et le berrichon Geoffroy Tory. En revanche *dissoulues*, *prouverbe*, *estoumatz* et *estoumach* sont rarissimes ailleurs. Ce trait est en outre combiné avec des hésitations sur les graphies *b* et *v*, typiques du gascon (*embieillissent*, *bietzdazes*) plus que du Lyonnais, l'ambiguïté restant pour *Mirevaux*/*Mirebeaulx*²¹. Les annotations de Montaigne sur les *Annales* de Nicole Gilles contiennent six occurrences de *coume* et plusieurs lettres de Marguerite de Navarre offrent aussi nombre de *houme* avec d'autres ouïsmes, à moins que ce ne soit la marque de son secrétaire puisqu'elle dictait toute sa correspondance²².

Les Essais de 1595

Le cas de Marie de Gournay, éditrice des *Essais* de 1595 mais déjà présente aux côtés de Montaigne dans trois passages de l'Exemplaire de Bordeaux comprenant additions et corrections autographes, montre que son absolue fidélité à son idole telle qu'elle la proclame outrepassa parfois sa fidélité au texte²³. Elle aussi a dans son esprit une Idée de Montaigne tel qu'il devrait être ici-bas. Cette

¹⁷ *Les Electro-chroniques de François Rabelais*, éd. Marie-Luce Demonet et Étienne Brunet, CD-Rom, Paris, Les Temps qui courent, 1994. Une version en ligne a été publiée en 1995 sur le site de l'Université de Nice, interrogeable alors avec Hyperbase.

¹⁸ Voir le site de TXM (ENS-Lyon) appliqué au corpus Epistemon de Tours : <https://txm.bvh.univ-tours.fr/txm>.

¹⁹ Rencontre organisée par Romain Menini dans le cadre de l'Atelier XVI^e siècle, Paris-Sorbonne, 25 janvier 2020, à paraître dans *L'Année rabelaisienne* 5 (2021).

²⁰ François Rabelais, *Les quatre livres [...] suivis du Manuscrit du Cinquième livre*, éd. Anatole de Montaiglon et Louis Lacour, Paris, Académie des Bibliophiles, 1872, III.

²¹ On ne sait pas si le nom désigne *Mireveaux* en Languedoc prononcé à la gasconne ou *Mirebeau* en Poitou.

²² Le manuscrit présente aussi *mouque*, *mouque*, *pouivre* ; *biem* pourrait être le reflet d'une prononciation limousine de *bien*. Laurent Joubert explique dans son *Dialogue de la cacographie française* qu'il faudrait écrire *moutrer* (pour *montrer*), *noutré* et *incounu*, « ainsi qu'on les prononce » (Paris, Nicolas Chesneau, 1579, à la suite du *Traité du ris*, p. 405). Dans la base Frantext, *estoumac* se lit aussi chez le saintongeais d'Aubigné, *chouse* chez Béroalde de Verville et Des Périers.

²³ Alain Legros, « Montaigne et Gournay en marge des *Essais* : trois petites notes pour quatre mains », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 65 (2003-3), p. 613-630 ; Marie-Luce Demonet, « Oraliser les *Essais* de 1595 : Montaigne à son

« fille d'alliance », comme Montaigne l'appelait, titre qu'elle reproduit sur le frontispice en 1595, s'est considérée comme une fille tout court et une héritière zélée se glissant dans l'esprit de l'auteur défunt pour offrir au public ce qu'il n'aurait pas manqué d'écrire ou de corriger s'il avait eu le temps d'une mise au net définitive : lui-même avait laissé explicitement aux éditeurs et imprimeurs le soin d'habiller son texte pour la présentation en public, à condition de ne pas « rompre du tout [= tout à fait] le sens » par une ponctuation inopportune²⁴. Précisément, il est difficile d'imaginer que Marie de Gournay ne soit pas intervenue sur la ponctuation : si l'édition de 1595, dans ce qu'elle a de commun avec 1588, suit à peu près les graphies de celles-ci, ce n'est pas le cas pour la ponctuation bien plus prolixe que celle des additions manuscrites. Surtout, elle ajoute un grand nombre de points-virgules que les manuscrits de Montaigne ignorent complètement et dont on peut souvent dire qu'ils « rompent le sens »²⁵. Même s'il s'agit de modifications effectuées par l'imprimeur, ce ne peut être qu'avec l'assentiment de l'éditrice.

Comme j'ai étudié son cas en détail dans une autre contribution, à partir des corrections que Marie de Gournay s'est autorisée en tant qu'auteur de substitution et éditrice active en relation avec l'imprimeur, je n'en livrerai ici que les conclusions : après comparaison aussi minutieuse que possible de ses corrections imprimées et manuscrites sur l'exemplaire de 1595 conservé à Anvers, après la comparaison avec huit autres exemplaires et les relevés de variantes effectués par mes prédécesseurs et complétés, je conclus qu'elle est « globalement » fidèle à Montaigne (ou du moins aux états des *Essais* antérieurs connus), mais pas tout à fait, et j'émets quelques réserves quant à la qualité de cette version. L'exemplaire d'Anvers avait appartenu à la vraie fille de Montaigne, Léonor, qui avait signé sur la page de titre et dont le nom est barré : un possesseur n'est pas un auteur.

Je prépare actuellement l'édition de cet exemplaire, encodée selon le protocole de la TEI qui permet de baliser toutes les variantes en leur attribuant un « type » afin de pouvoir les indexer et les soumettre à des analyses textométriques ; un tel balisage permet de mettre en évidence les interventions qui n'ont pas pu être toutes signalées dans l'édition de la Pléiade publiée en 2007 par Jean Balsamo, Catherine et Michel Magnien, qui a dû conserver seulement les plus significatives. Certaines des corrections sont éditoriales, notamment pour les coquilles (souvent des reports d'*errata* en cours d'impression) et l'emplacement des vers par exemple ; d'autres sont auctoriales, lorsque Marie de Gournay rectifie la langue ou juge qu'il y a une erreur là où tous les états antérieurs présentaient la leçon qu'elle trouve pertinent de modifier ou de compléter, comme l'ange serviable achevant le portrait du Christ. Parfois elle a raison, parfois elle a tort, parfois cela reste indécidable, souvent cela n'a guère d'importance²⁶.

L'image que nous avons de l'auteur est-elle différente si l'on s'en tient au supposé dernier état du texte du vivant de Montaigne, l'Exemplaire de Bordeaux, « trésor national » édité avec modifications par la première Pléiade, par Pierre Villey et V.-L. Saulnier, André Tournon, l'équipe de l'édition Folio, ou en ligne sans modifications par Alain Legros et moi-même ? Ou bien est-elle modifiée si l'on suit l'édition de 1595 comme la Pochothèque et la deuxième Pléiade – et moi-même pour la publication en cours –, chaque éditeur scientifique ayant pris pour base un exemplaire différent ? Cette image est infléchie parce que l'on dispose d'indices ou de preuves, intrinsèques et extrinsèques, à partir desquels

rythme », dans *La Langue de Montaigne*, numéro spécial du *Bulletin de la Société Internationale des Amis de Montaigne* 67 (2018-1), éd. Deborah Knop et Violaine Giacomotto-Charra, p. 59-78.

²⁴ Voir Alain Legros, *Montaigne manuscrit*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 430 ; *id.*, transcription des annotations sur les *Annales* de Nicole Gilles et des arrêts autographes, consultables sur le site <https://montaigne.univ-tours.fr>. Marguerite de Navarre, *Nouvelles lettres de la reine de Navarre, adressées au roi François I^{er}, son frère*, éd. François Génin, Paris, Jules Renouard, 1842, *passim*. Ce trait, à propos duquel les grammairiens de l'époque se sont querellés, ne se retrouve pas dans les éditions de l'*Heptaméron* que j'ai pu consulter.

²⁵ J'ai proposé l'analyse de cette « preuve par le point-virgule » dans « Oraliser les *Essais* », art. cité. Voir la reproduction de l'exemplaire d'Anvers, conservé au musée Plantin-Moretus, sur le site des BVH : http://www.bvh.univ-tours.fr/Consult/index.asp?numfiche=1293&numtable=XMPMODR_4005.

²⁶ André Tournon avait remarqué que Marie de Gournay faisait allusion à un « bon ange » protecteur dans sa Préface en constatant le succès des *Essais* malgré les éditions pirates dont le livre avait été la victime : « Le "bon ange" et le bon usage : Montaigne au purgatoire », *Bulletin de la Société Internationale des Amis de Montaigne*, actes du colloque *Marie de Gournay et l'édition de 1595 des Essais de Montaigne*, VIII, 1-2-3, janvier-juin 1996, p. 39-53.

il est possible d'élaborer selon le cas une quasi-certitude ou de simples conjectures en fonction des passages litigieux où les éditions et les exemplaires divergent.

Une démarche probabiliste

J'ai employé l'adverbe « globalement » pour évaluer la fidélité de Marie de Gournay et une terminologie logico-juridique (certitude, conjecture, indices, preuves), à laquelle on peut ajouter les valeurs modales du verbe *pouvoir* et des adjectifs comme *probable* ou *possible*. Une assertion relève d'une modalité aléthique (rapport à la vérité) si elle inclut le possible, mais de l'épistémique (rapport à la connaissance de cette vérité) pour le probable. Or la différence entre les deux est importante, puisque ce n'est pas la même chose de dire que tel chapitre a été *peut-être*, ou *probablement*, modifié par l'éditeur. Si en philosophie et en logique la ligne de partage entre le possible et le probable est déterminante, pour les textes littéraires elle s'apprécierait plutôt en termes de degrés glissants et d'effets produits sur le lecteur, c'est-à-dire rhétoriques.

C'est pourquoi il peut s'avérer utile de s'inspirer de méthodes d'évaluation qui viennent d'ailleurs : celle des « degrés de certitude », élaborée entre autres pour des décisions autrement plus importantes que nos questionnements, comme la culpabilité d'un suspect ou les preuves scientifiques du changement climatique²⁷. Méthodes que l'on voit surgir lors des grandes affaires de plagiat, qui peuvent faire démissionner des ministres, quand c'est l'auteur présumé qui se retrouve suspect d'imposture ; qui peuvent mettre des textes au programme des universités ou des concours, ou les retirer, ce qui a des implications commerciales ; qui peuvent aussi influencer sensiblement ce marché de niche qu'est celui du livre ancien, où un exemplaire des *Essais* avec des annotations proches de celles de Montaigne a pu être vendu fort cher, même après l'expertise négative des meilleurs spécialistes.

La recherche de la preuve est toutefois familière car les rhétoriques antique et classique en ont décrit les techniques pour les trois types canoniques de discours, démonstratif, délibératif et judiciaire. Les preuves scientifiques, relevant du démonstratif, sont de plus en plus adoptées dans l'univers littéraire, non sans discussions et controverses. En relève par exemple l'attribution de textes qui s'appuie sur la définition de marqueurs stylistiques selon les méthodes statistiques du *distant reading*, lesquelles supposent de très larges corpus, méthodes combinées ou non au traitement automatique des langues²⁸. Elle fait concurrence à la promotion de paratextes comme les privilèges et d'une bibliographie matérielle qui tend à devenir de plus en plus scientifique avec l'étude du papier, des filigranes, des écritures, du matériel d'imprimerie comparé et analysé selon des modèles probabilistes bayésiens, des réseaux neuronaux avec algorithmes d'apprentissage pour la reconnaissance des formes et de caractères²⁹, ou l'analyse des encres par fluorescence X (multispectrale) ; elle est parfaitement compatible avec la théorie des graphes qui permet de visualiser les réseaux auxquels un livre ou un auteur appartient et faire apparaître des « nœuds » pertinents, d'autant plus convaincants qu'ils font appel à l'*enargeia* des figurations en cascades, schémas dynamiques, radars, etc.

La décision de mettre ou non telle œuvre, ou telle édition de telle œuvre au programme des examens et concours, relève du délibératif, dont les débats au sein de la Société Française d'Étude du Seizième siècle (SFDES) sont l'écho. Quant aux arguments qui l'emportent au sein des comités de choix des programmes, ils appartiennent au secret des dieux. La décision d'achat par une bibliothèque ou un

²⁷ Je m'inspire en particulier de Charles Weiss, « Expressing scientific uncertainty », *Law, Probability and Risk* 2 (2003), p. 25-46.

²⁸ Voir les deux recueils d'articles de Franco Moretti, *Graphs, Maps, Trees*, New York, Verso, 2005 (traduction française 2008), et *Distant Reading*, New York, Verso, 2013. La méthode des *n-grams* utilisée au niveau des mots sert à repérer des citations et intertextes, mais également des récurrences et similarités (parties du discours, thèmes) à l'intérieur d'un corpus donné.

²⁹ Les réseaux de neurones ont la capacité d'extraire des règles et des tendances à partir de données complexes et imprécises. L'intelligence artificielle est présentée maintenant comme le moyen de résoudre cette complexité sans aucun apprentissage, à partir d'énormes corpus. Elle est appliquée à des éditions récentes qui ne tiennent pas compte des interventions éditoriales (projet européen en cours, COST Action « Distant Reading for European Literary History »).

particulier d'un exemplaire rare d'une édition recherchée relève aussi du délibératif, hors « coup de cœur », une fois la pondération des arguments effectuée.

Mais comment s'effectue cette pondération ? Et y en a-t-il une ? Elle reste peu connue. Récemment, on l'a vu, est apparue la notion d'œuvre co-écrite ou d'édition d'atelier, sur le modèle de la peinture, comme on dit l'école de Fontainebleau, ou l'atelier de Léonard, l'œuvre d'un « nous » : la sociologie du texte prend alors une place de plus en plus importante pour authentifier une œuvre ou lui donner une valeur particulière. L'étude des sources ne suffit plus à déterminer la part d'originalité, encore faut-il connaître les réseaux de communication non seulement des auteurs, mais aussi de leurs familles au sens large, de leur environnement, leur maison, leur bibliothèque personnelle ou non, leur rue, leurs collègues et confrères, leurs mécènes et patrons, des imprimeurs, éditeurs, libraires, marchands, convoyeurs, coursiers, secrétaires et lecteurs, et de l'échange de lettres souvent perdues, de leurs livres de comptes, éléments de poids inégal qui font office de ce qu'on appelait dans la rhétorique judiciaire, le témoignage, preuve extrinsèque.

Pour un livre la situation se complique du fait que l'éditeur scientifique d'un texte posthume peut n'être pas impliqué dans la totalité des processus de préparation de la copie, de l'impression, du calibrage et de la correction réalisés dans l'atelier de l'imprimeur. À chaque étape l'image du texte, et donc de l'auteur, se modifie : entre le brouillon couvert ou non de ratures, la copie réalisée chez l'auteur ou à l'imprimerie, et la sortie de presse, le texte comme futur livre prend certains contours pour nourrir une auctorialité qui se voudrait aussi autorité, non pas idéale, mais idéelle, c'est à dire mentale. L'Idée du dieu-auteur en terre.

Pour l'édition du premier état des *Essais* (1580) non posthume – ou ce que je crois être leur premier état –, j'ai pu identifier, grâce aux historiens du livre et de la typographie, trois à quatre intermédiaires obscurs intervenus entre la remise d'une copie réalisée par l'*amanuensis* de Montaigne et sa sortie de presse³⁰ : 1) l'imprimeur ou un de ses employés, qui a modifié cette copie ou en a réalisé une autre pour placer le calibrage et les titres courants, et appliqué les graphies d'usage dans cet atelier ; 2) le compositeur qui suit cette copie, en commettant lui-même des erreurs ; 3) le lecteur à haute voix du manuscrit original, ou *anagnostes* ; 4) le correcteur à la plume, écoutant la lecture orale et la comparant aux premières épreuves. La présence du troisième acteur n'est pas avérée dans l'atelier de Millanges, et c'est peut-être ce dernier qui a joué le rôle de correcteur, avant ou en même temps que Montaigne intervenant à Bordeaux en tant qu'auteur et voisin pour établir la liste d'*errata* et modifier le texte en cours d'impression. Ces opérations ont pu se trouver répétées lors de la réalisation des *Essais* de 1595, Marie de Gournay s'étant substituée au secrétaire, au copiste d'imprimerie, ou en ayant dirigé ceux-ci, et à Montaigne comme en témoignent les variantes entre les deux groupes d'exemplaires que la critique a identifiés : 1) ceux qui ont été imprimés avant que Marie de Gournay ne retourne au château de Montaigne (printemps 1596 ?) pour consulter l'Exemplaire de Bordeaux et une copie disparue, 2) ceux qui résultent de corrections d'atelier, imprimées et manuscrites, postérieurs à cette visite. Toutefois l'auctorialité éditoriale est à son point maximal lors de la première étape, la préparation de la copie.

En termes sémiotiques, le texte est un ensemble de signes de son auteur, des « manifestations » ou « ostensions », d'après la terminologie héritée d'Augustin et des médiévaux, largement reprise et répandue à l'époque notamment dans les collèges et par les jésuites. Mais un texte n'est pas un livre, du moins pas encore, tant qu'il n'a pas été présenté en public, que ce soit sous forme manuscrite ou imprimée, et les formes du livre imprimé sont aussi l'expression d'habitudes et de conditions de lecture, d'un marché, des attentes d'un public qui peut-être n'en attend rien mais que les deux éditeurs, scientifique et commercial, pourront stimuler. C'est la part de ces interventions, et les modifications qu'elles induisent dans la représentation que nous nous faisons de l'auteur, qu'il faudrait soumettre à une critique de type probabiliste. Même si l'empathie qui nous lie à l'auteur, au texte, au texte en tant qu'il est d'un auteur, ne nous semble pas mesurable, cet élan, cette appréciation esthétique peuvent être guidés ou contestés par des éléments mesurables et modalisés.

³⁰ Marie-Luce Demonet, « De la force à la farce : l'*erratum* de la violence », à paraître dans le *Bulletin de la Société Internationale des Amis de Montaigne*, 2020.

Le développement des éditions numériques a provoqué une réflexion sur le statut du texte par rapport au livre imprimé et une terminologie s'est mise en place dans le monde de l'information-communication qui se répand maintenant dans le milieu des bibliothèques où l'on a vu se confirmer la distinction entre le texte comme expression et le livre comme objet particulier au bout de la chaîne éditoriale, celui qu'on a sur son étagère ou sur son ordinateur, un *item*, un singulier. Sans le savoir la plupart du temps, les inventeurs de cette ontologie ont utilisé des catégories déjà présentes dans les sémiotiques aristotélico-stoïciennes, en les modifiant parfois. Outre l'usage spécial du terme « ontologie », un autre « concept » intéressant est apparu, celui de « *surrogate* », de substitut : un fac-similé (numérique ou non) est le *surrogate* du livre imprimé, il en est la copie, conforme mais pas identique, de l'original. Dans le jugement évoqué dans mon introduction, la transcription diplomatique d'un texte ancien a été considérée comme un *surrogate* sans valeur d'originalité particulière, résultat d'un travail mécanique de reproduction des caractères qu'une machine aurait pu accomplir, et même le travail éditorial de deux spécialistes aboutissant à des résultats différents n'a pas été admis comme auctorial.

Cette notion de substitution est instructive, car elle reprend une notion bien connue des nominalistes, la *suppositio*, ou théorie des mots ou des propositions « mis pour » les choses, pour les référents, qu'ils soient réels ou conceptuels, signifiant des concepts ou des propositions mentales. Dans le domaine du texte, la relation peut être de « ressemblance » (le texte est l'image de l'auteur) ou de causalité (le texte est un effet dont l'auteur est la cause). Un texte imprimé dans un livre est donc le substitut d'une copie ou d'un brouillon éventuel, dénotant ce qui est derrière ce substitut, le texte mental dont l'auteur est la cause première et le grand organisateur.

Je laisse de côté la ressemblance, qui fournit une idole admirée du public, et délaissée finalement par Guillaume d'Ockham lui-même pour lui préférer la relation causale³¹. Elle s'ouvre vers la probabilité bayésienne, celle des causes, non pas appliquée sur le texte non supervisé (*distant reading*), mais contrôlée à partir des jugements d'une communauté experte³². L'auteur étant une « cause », l'éditeur une autre cause, de l'existence du livre, il est possible à partir des effets (le livre tel qu'on peut le lire dans ses exemplaires) de remonter aux causes par inférence. La méthode tient compte des choix *a priori*, très importants dans nos domaines puisque nous avons des intuitions sur l'auteur d'un texte et sur les qualités que doit offrir un texte attribuable à cet auteur. Les tests à l'aveugle sont, comme pour le vin, assez instructifs, bien qu'il y ait peu d'amateurs pour se livrer à ce jeu risqué. Certes, l'auctorialité est dirigée vers l'amont, vers ce qu'il y avait avant le texte, et n'est pas prédictive : en revanche l'application d'auctorialité peut l'être, si nous décidons d'investir du temps et des financements publics ou privés dans l'édition –papier ou en ligne– d'un texte « probablement » apocryphe, ou « probablement » authentique.

Au fur et à mesure de l'acquisition des données, le « poids d'évidence » (*weight of evidence*) de l'*a priori* devrait diminuer, ou être renforcé. Cette méthode est plus efficace que la méthode statistique classique lorsqu'il y a peu de données : ainsi, elle rendrait moins adéquate la méthode de Charles Müller utilisée en linguistique dans les années 1970 et manuellement par Mireille Huchon pour authentifier le *Cinquième Livre* et la *Brève déclaration* (qui n'est pas posthume), du fait du trop petit nombre de cas. Sans qu'ait été détaillé le « poids d'évidence », on voit qu'il est encore à l'œuvre dans l'échange d'arguments autour des *Œuvres* de Louise Labé.

Les poids d'évidence

La notion de degré de certitude est surtout utilisée en statistiques pour l'évaluation et l'auto-évaluation, en sciences dures, en droit et en sciences de l'éducation. Je ne l'ai pas encore remarquée

³¹ Voir Joël Biard, *Guillaume d'Ockham : logique et philosophie*, Paris, PUF, 1997, p. 12 : « On retrouve alors [chez Ockham] les exemples hérités de l'Antiquité, repris et classés par Roger Bacon, mais on note un glissement concernant la causalité. Alors que Bacon hésitait sur le rapport de la cause et du signe, la causalité est ici réintégrée comme l'un des deux grands modèles de relation signifiante à côté de la ressemblance. »

³² Un réseau bayésien permet de calculer et de représenter par un graphe des probabilités conditionnelles, notamment pour les relations de cause à effet qui ne sont pas à interpréter de façon déterministe.

pour l'appréciation de l'auctorialité d'une œuvre, pour départager le rôle estimé de l'éditeur « authentique » et celui des autres acteurs qui conditionnent cette auctorialité : en revanche, elle est fréquente pour les analyses stylistiques, en stylométrie³³. On peut estimer à 10% la part de responsabilité d'un éditeur moderne entre le fichier texte qui lui est remis et le résultat vendable en papier ou diffusable sous forme dématérialisée. Cette part a fortement diminué depuis vingt ans : si les nouvelles Pléiade sont plus « fidèles » que la première série, plus proches d'une édition d'époque et, suppose-t-on, de ce que l'auteur a livré à l'imprimeur de son temps, le format, les feuilles de style différentes infléchissent cet état original que les habitudes de lecture modernes tolèrent plus ou moins bien. 10% peut paraître beaucoup pour ce qui est considéré comme très secondaire, de l'ordre du détail, comme l'ajout de guillemets ou de paragraphes, le déplacement des titres, sans même parler de la correction des coquilles dont on admet implicitement que l'auteur, s'il les avait repérées, les aurait corrigées de lui-même. Mais puisque c'est si secondaire, pourquoi y tenir tant ? La réponse serait que l'auctorialité d'un Rabelais, d'un Montaigne, d'une Marguerite de Navarre, a besoin d'être honorée par une présentation élégante et prestigieuse, celle d'une collection identifiable, ce que les éditions en ligne ne peuvent guère obtenir sinon par un fichier au format PDF qui singerait l'édition papier. On a donc un auteur « augmenté », comme on a de la réalité « augmentée », *enhanced*, « relevée », un auteur décoré, plus beau et meilleur qu'il n'est dans la version brouillon, émouvante certes, digne de figurer dans une exposition comme une esquisse, mais guère lisible comme témoin génial de ce qu'il n'était pas encore tout à fait.

Deux types d'échelles seraient à combiner (dans le tableau ci-dessous) pour les éditions posthumes :

1) la première, quantitative, concerne les textes pour lesquels il n'existe aucun doute sur leur auteur. Elle évalue la proportion prise par l'éditeur (scientifique et commercial) dans le processus auctorial. Les 10% d'auctorialité moyenne partagée valent pour un livre moderne, et tend à diminuer à mesure que l'on demande à l'auteur de fournir du *camera ready* proche de la présentation finale. S'il s'agit d'une édition critique d'un texte ancien dont le manuscrit original est inexistant, la deuxième échelle est plus pertinente.

2) L'échelle de deuxième catégorie ne peut être appliquée grossièrement par un pourcentage, puisqu'il y a doute sur l'auctorialité concernant tout ou partie du texte. Pourtant, c'est là que le soupçon mérite d'être quantifié.

Tableau conjectural d'attributions probabilistes (*Cinquième Livre* de Rabelais, *Essais* de 1595) :

Degrés de certitude		<i>Cinquième livre, Isle Sonante</i> 1562-1564 / rapport aux autres œuvres, témoignages, archives, manuscrit, textométrie	<i>Essais</i> 1595/ Exemplaire de Bordeaux, témoignages, archives, comparaison des exemplaires plus ou moins corrigés, textométrie
10	Sans aucun doute		
9	Sans aucun doute raisonnable (pas de solution alternative)		Part de Montaigne : 90%
8	Convaincant, malgré quelques détails qui restent à prouver		
7	Très probable		Part de Marie de Gournay et Abel L'Angelier 9% (corrections manuscrites)
6	Probable	Part de Rabelais 80% (ch. 1-16, 17-fin)	
5	Plus vraisemblable qu'in vraisemblable		
4	Séduisant, mais pas encore pleinement prouvé		
3	Hypothèse plausible, quelques preuves		
2	Possible : il vaut la peine de chercher dans cette direction	Part de X (Jean Brèche ?) 80% (ch. 1-16, <i>Isle Somnante, Isle des Apedestes</i>)	Marie de Gournay seule 1% (certaines variantes et le déplacement du chapitre I, xiv devenu I, xl)
1	Contre les critères existants, mais pas à exclure complètement		
0	Impossible selon les données actuelles	Part des éditeurs/ imprimeurs : 20% (raccords)	

³³ Pour un état des lieux récent, voir le dossier « Fauteurs de doute », éd. Élie During, *Critique* 799 (décembre 2013) et Yan Brailowsky, « Shakespeare, Molière et les autres : l'attribution d'auteur à l'heure du numérique », *Critique* 819-820 (2015/8), p. 680-692. Sur la querelle d'attribution des œuvres de Molière à Corneille, voir Cyril Labbé et Dominique Labbé, « Inter-Textual Distance and Authorship Attribution. Corneille and Molière », *Journal of Quantitative Linguistics*, 8-3 (2001), p. 213-231, http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/13/96/71/PDF/LabbeJ_QLA2001.pdf ; Étienne Brunet, « Où l'on mesure la distance entre les distances », *Texte !* (mars 2004), www.revue-texto.net/Inedits/Brunet/Brunet_Distance.html.

S'appuyer sur « nous »

Les éditeurs modernes de ces textes de la Renaissance, d'auctorialité d'autant plus soupçonnable que ceux-ci sont posthumes, pourraient utilement recourir à des tableaux probabilistes après avoir quantifié, auprès d'une communauté de spécialistes, les poids respectifs des arguments avancés :

Externes :

- Autorité
- Archive autographe
- Témoignage contemporain
- Témoignage tardif
- Fiabilité du témoin (Brantôme, Benjamin Fillon...)
- Archive non autographe
- Correspondance directe, indirecte, active ou passive
- Proximité géographique
- Proximité familiale, professionnelle, « milieu »

Internes :

- Linguistique (vocabulaire, coordonnants, négations, adverbes), la question des graphies devant être traitée à part, car l'orthographe d'un imprimé peut n'être que celle de l'éditeur, combinée ou non à celle de l'imprimeur
- Stylistique
- Qualité esthétique.

Je reprends mon image de l'auteur dieu en terre, et de sa représentation achéiropoïète : si l'auteur reste théoriquement le dieu du texte, il a toutefois besoin d'un saint ou d'un ange pour être visible et adoré, avec sa petite ou grande main qui partage finalement avec lui, selon un degré à quantifier, la « fonction auteur ». Mais si les données externes ont de plus en plus de poids, si par exemple le milieu pèse plus qu'un critère stylistique ou esthétique, la probabilité auctoriale peut favoriser ce qui est moins l'auteur que son environnement, moins l'icône achéiropoïète que la dorure du reliquaire. Les algorithmes auraient le mérite de révéler le remplacement de l'auteur par ce qui n'est pas lui.

Le conditionnement auctorial habille ou déshabille socialement la silhouette maigrelette de l'auteur patenté pour en offrir un portrait prétendument ressemblant : par emballage et additifs (la jaquette et les guillemets), colorants (la bibliothèque de Montaigne en 3D), édulcorants (versions pour les collèges), rehausseurs de goût (paraphrase de Michel Onfray), ou au contraire homogénéisation et pasteurisation (les exigences d'une collection) pour que ce goût soit reconnu par le lecteur lui aussi conditionné. Préparé pour le lycée ou l'université, pour la maison de la presse et pour l'été – car l'auteur n'est pas le même sur le sable et sur les bancs de l'école –, le livre socialement éditorialisé se soumet à l'auctorialité de marketing qui laisse de côté les choix laborieux du meilleur texte pour favoriser l'étude d'impact, car le labeur n'est pas l'avenir de l'auteur.

Pour ralentir cette faveur grandissante du décor comme scintillement auctorial, on pourrait proposer un nouveau « nous » : non pas le « nous » anonyme, prudent ou agressif, du *Cinquième livre*, mais un « nous » vraiment collectif et assumé qui témoignerait du dynamisme de la recherche, et non plus d'un échange entre quelques chercheurs compétiteurs se disputant l'éteuf³⁴ du texte.

Autrefois, lors de mes études, la question de l'auctorialité était assez secondaire, puisque le texte était l'essentiel, qu'il soit incomplet, apocryphe, anonyme ou non, posthume ou non. La « fonction auteur » apparaissait comme un « acteur », un actant non indispensable du théâtre de la littérature, un agent non essentiel. Peu importait que l'on ne sache pas grand-chose de l'auteur présumé d'un texte, les détails biographiques incertains n'étant pas un obstacle à la relation directe entre le lecteur, qu'il soit structuraliste ou non, et cette cible herméneutique qu'était le texte.

³⁴ La balle du jeu de paume.

Maintenant l'auteur est encore moins l'Idée de l'auteur en terre : il n'est que le résultat de paramètres sociaux, de conditions de circulation de ce bien marchand qu'est le livre, de pressions familiales efficaces dans le déterminisme des carrières présentées parfois comme planifiées depuis l'enfance, comme pour Montaigne. L'auteur devient l'otage de l'éditeur, des éditeurs qui en façonnent le portrait pour déplacer l'admiration quasi fétichiste pour l'Auteur réel, vers le vrai auteur littéraire, l'agent qui construit sa propre carrière à partir de la démolition des idoles. Ce n'est pas l'auteur qui est déboulonné, c'est l'image idéalisée que le lecteur s'en fait, pour déplacer ou simplement élargir le champ de l'auctorialité à l'éditeur, je devrais dire au promoteur d'un artefact dont l'emballage compte avant tout.

LE « LABEUR » DU COMPILATEUR : GILLES CORROZET, AUTEUR, ÉDITEUR, LIBRAIRE

NINA MUEGLER

Universités Fribourg / Lyon 2

L'un des intérêts de Gilles Corrozet – véritable maçon des Lettres – est de présenter un profil tout à fait atypique dans le paysage de l'époque, puisqu'il est à la fois auteur, éditeur et libraire au Palais, à Paris. Cette pluralité de fonctions le rapproche ainsi de figures telles que Geoffroy Tory, Étienne Dolet, ou plus tard Robert et Charles Estienne¹, quoique Corrozet n'ait quant à lui jamais été imprimeur. À quinze ans, il écrit ses premiers vers dans *Le Floralier, recueil et epitome des hystoires, dictz et sentences du grand Valere, prince de tous hystoriographes* (1525), en tant qu'apprenti libraire chez son grand-père Pierre Le Brodeur, ce qui matérialise d'emblée son profil biface. À ses débuts, il collabore également au traité du *Blason des couleurs en armes*, en 1527, chez le même Le Brodeur. C'est ensuite Denis Janot qui publie ses premières œuvres : la *Fleur des Antiquitez de Paris* (1532) et les *Antiques erections des Gaules* (1535). En tant qu'auteur polygraphe, son activité correspond à plusieurs lignes éditoriales : il est à la fois vulgarisateur, poète de circonstance, historien, éditeur de recueils collectifs, traducteur, auteur-éditeur de textes (para)emblématiques² et plus largement de livres illustrés, surtout dans sa collaboration avec l'imprimeur Denis Janot³. En tant que libraire, il publie aussi bien la « Génération Marot » (Marot, La Borderie, Sébillet)⁴ que la jeune « Pléiade »⁵ et collabore avec une vingtaine de libraires différents – des collaborations qui tournent parfois à la rivalité, en témoigne par exemple le cas de Jean de Tournes⁶.

Labeur et invention

Une première enquête lexicologique permet d'appréhender dans les grandes lignes les frontières du geste éditorial, voire de l'*éditorialité* de Gilles Corrozet. Ce dernier néologisme a été élaboré pour désigner, sur le modèle de l'*auctorialité*, le geste éditorial dans une perspective transséculaire du Moyen Âge à nos jours⁷. Un constat s'impose d'emblée : pour désigner l'activité éditoriale de Corrozet (parmi d'autres), le terme de *labeur* est largement privilégié. Un bref relevé dans un corpus composé de nombreux auteurs montre que le *labeur* va systématiquement de pair avec l'activité de traduction aussi bien que celle de compilation, ce qui indiquerait peut-être une communauté, une parenté entre les deux

¹ Sur les fonctions éditoriales des Estienne, voir les travaux de Martine Furno et d'Hélène Cazes.

² Concernant les livres d'emblèmes, on sait à quel point au XVI^e siècle le rôle de l'imprimeur-libraire est souvent plus important que celui de l'auteur. C'est le cas dès le début de cette vogue avec le rôle déterminant joué par Chrestien Wechel en 1534, mais aussi quelques années plus tard avec Denis Janot ou encore Macé Bonhomme.

³ On peut ainsi citer les *Blasons domestiques* (1539), les *Historiarum Veteris Testamenti icones* (1539), l'*Hecatographie* (1540), les *Fables* (1542), avant que la mode des livres illustrés ne se déplace à Lyon après les années 1540. La collaboration avec Denis Janot se vérifie aussi dans l'édition bilingue, par exemple la version en français-italien de l'*Histoire de Aurelio et Isabelle* de Juan de Flores, ou la version français-espagnol de *Carcel de amor* de Diego de San (Magali Vène, *Gilles Corrozet (1510-1568), libraire parisien, poète, historien: un esprit de la renaissance*, École des Chartes, 1996, volume I, p. 59).

⁴ Il donne une édition, non originale (hormis la pièce de l'« Eglogue faicte par Marot et par luy au Roy présentée », des *Œuvres* de Marot (1540), de *L'Amie de court* de La Borderie (1542 [1541 a. s.]), et de l'*Art poétique* de Sébillet (1548).

⁵ Corrozet publie la première œuvre publiée séparément de Ronsard, *L'Avantentrée du Roy Trescrestien a Paris* (pour l'entrée royale de Henri II en 1549), ainsi que, plus tardivement, les *Meslanges* en 1555. Il publie également la seconde édition augmentée de *L'Olive* de Du Bellay en 1550 (avec Arnoul Langelier), ainsi que les *Œuvres poétiques* de Peletier du Mans en 1547 (avec Michel de Vasosan et Galliot du Pré). Voir Magali Vène, *op. cit.*, p. 68-69.

⁶ Michèle Clément, « Donner une forme à la poésie : les débuts de Jean de Tournes », *Revue Gryphe*, n° 26, 2016, p. 34-41 ; Magali Vène, *op. cit.*, p. 67.

⁷ Le concept d'*éditorialité* a d'ailleurs été choisi comme titre de la journée d'études OXFRIB (rencontre annuelle entre l'université d'Oxford et celle de Fribourg) du 25 novembre 2016 (« Editorialités : Practices of Editing and Publishing »).

pratiques de l'acte éditorial⁸. Ce fait est essentiellement observable dans les privilèges⁹. Le compilateur est en effet défini comme celui qui « amasse », « cueille », « recueille », « récolte », avec (grand) labeur. Par exemple, le privilège ouvrant le *Recueil d'arrestz notables des courts souveraines de France* de Papon mentionne le « grand labeur & temps qu'il y ha employé »¹⁰, alors que celui du *Libri de Piscibus marinis* de Rondelet précise que ce dernier « avec grands fraiz & labeurs auroit recueilly un grand nombre de poissons tant de Mer que de Lacz & Fleuves »¹¹. Les compilateurs eux-mêmes recourent au terme de « labeur » dans leurs liminaires autographes. Les propos de Belleforest, au seuil de ses *Histoires prodigieuses* de 1568, sont à cet égard tout à fait symptomatiques :

Je vous reçoij pour juge de mon labeur, et pour celui qui verrez avec quel devoir je rachete la brieveté de nostre vie, à sçavoir avec un travail assidu, peu prouffitant pour mon corps, et servant à l'utilité publique, laquelle m'a esté en telle et si grande recommandation que postposant ma propre santé à icelle il y a douze ans que je n'ay cessé en Paris, non de m'enrichir, mais de servir à l'ornement de mon pays et gloire de toute la nation françoise [...]¹².

Belleforest illustre ici parfaitement la dialectique du sacrifice de soi au profit du bienfait public. Dans ce type de textes, le labeur est en effet souvent associé à une forme d'altruisme¹³. En cela, le compilateur se rapproche du traducteur dont l'entreprise est automatiquement désignée par le terme « labeur », comme l'indiquent d'innombrables exemples puisés chez Louis des Masures¹⁴, Louis le Roy¹⁵, Hugues Salel¹⁶, Jacques Vincent¹⁷, François Habert¹⁸, Jean Maugin¹⁹ ou même chez un libraire comme Galliot

⁸ À propos de ce syntagme, voir *L'Acte éditorial : publier à la Renaissance et aujourd'hui*, éd. Brigitte Ouvry-Vial et Anne Réach-Ngô, Paris, Classiques Garnier (« Études et essais sur la Renaissance » 89), 2010.

⁹ Notre enquête doit beaucoup à l'ouvrage de Michèle Clément et Edwige Keller-Rahbé, *Privilèges d'auteurs et d'autrices en France (XVI^e -XVII^e siècles)*. *Anthologie critique*, Classiques Garnier, 2017.

¹⁰ *Recueil d'arrestz notables des courts souveraines de France. Ordonnez par tiltres, en vingt-quatre livres. Par M. Jehan Papon, Conseiller du Roy, & Lieutenant general de Forestz*, Lyon, Jean de Tournes, 1556, cité dans *Privilèges d'auteurs et d'autrices en France (XVI^e -XVII^e siècles)*. *Anthologie critique*, op. cit., p. 182-183.

¹¹ *Gulielmi Rondeletii Doctoris medici et medicinae in schola monspeliensi professoris regii. Libri de Piscibus marinis, in quibus verae Piscium effigies expressae Sunt*, Lyon, Macé Bonhomme, 1554, cité dans *Privilèges d'auteurs et d'autrices en France (XVI^e -XVII^e siècles)*. *Anthologie critique*, op. cit., p. 154-156.

¹² Belleforest, *Histoires tragiques*, tome III, f. 5v^o-6r^o, cité dans Michel Simonin, *Vivre de sa plume au XVI^e siècle, ou la carrière de François de Belleforest*, Genève, Droz, « THR » n^o CCLXVIII, 1992, p. 224-225.

¹³ C'est encore le cas dans la *Continuation des Histoires tragiques* (Paris, Sertenas, 1559, f. A4r^o), même si le labeur profite cette fois-ci essentiellement au nom du frère de François II. L'auteur mentionne en effet son « honeste labeur employé à l'exaltation [du] nom illustre, et royal ».

¹⁴ « Le labeur dudit des Masures » (*L'Enéide de Virgile, Prince des poètes latins, translattée de Latin en François, par Louis des Masures Tournisien*, Lyon, Jean de Tournes, 1560, cité dans *Privilèges d'auteurs et d'autrices en France (XVI^e -XVII^e siècles)*. *Anthologie critique*, op. cit., p. 187-189).

¹⁵ « Toutefois pour ce qu'il craint que les autres Libraires & Imprimeurs les feissent puis apres r'imprimer pour le priver de son labeur [...] » (*Sept Oraisons de Demosthène, prince des orateurs : à sçavoir, trois Olynthiaques, & quatre Philippiques, pleines de matieres d'estat & de gouvernement, deduites avec singuliere prudence & eloquence. Traduittes de Grec en François par Loys Le Roy, dict Regius*, Paris, Morel, 1575, cité dans *Privilèges d'auteurs et d'autrices en France (XVI^e -XVII^e siècles)*. *Anthologie critique*, op. cit., p. 226-227).

¹⁶ « Le labeur dudit Translateur » (*Les Dix Premiers Livres de l'Iliade d'Homere prince des Poètes : traduitz en vers François par M. Hugues Salel, de la chambre du Roy, & Abbé de S. Cheron*, Paris, Sertenas, 1545, cité dans *Privilèges d'auteurs et d'autrices en France (XVI^e -XVII^e siècles)*. *Anthologie critique*, op. cit., p. 106-107).

¹⁷ « Vincent s'est mis & pris grans peines, travail, & labeur, à traduire & mettre en François les six volumes de Roland l'Amoureux, estans par cy devant en rithme Italienne, les a reduitz & tourne en langue Françoise, & non sans grand'peine & labeur & travail d'esprit. Et ce pour donner esbat & recreation à gens nobles, & à toutes gens de bon esperit [...] » (*Le Premier Livre de Roland l' amoureux, mis en italien par le Seigneur Mathieu Marie Bayard, comte de Scandian : & traduit en François, par Maistre Jaques Vincent Du Crest Arnaud en Dauphiné, secrétaire de monsieur l'Evesque du Puy*, Paris, Vivant Gaulterot, 1549, cité dans *Privilèges d'auteurs et d'autrices en France (XVI^e -XVII^e siècles)*. *Anthologie critique*, op. cit., p. 126-127).

¹⁸ « [Pour ne pas] le frustrer de son labeur » (*Les Sermons satiriques du sententieux poète Horace, divizez en deux livres, interprétez en rime françoise par François Habert de Berry, Michel Fezandat et Robert Granjon*, 1551, cité dans *Privilèges d'auteurs et d'autrices en France (XVI^e -XVII^e siècles)*. *Anthologie critique*, op. cit., p. 130.

¹⁹ « Mais il doute que quelque autre des Imprimeurs de nostre Royaume le voulant frustrer de son labeur, facent imprimer ledit livre par autre, que par celuy ou ceux ausquels il en donnera la charge. » (*Le Premier livre du nouveau Tristan, Prince de Leonnais, Chevalier de la Table ronde, & d'Yseulte, princesse d'Yrlande, Royne de Cornouaille. Fait Francoys, par Jan Maugin, dit L'Angevin*, Paris, Veuve Maurice de la Porte, 1554, cité dans *Privilèges d'auteurs et d'autrices en France (XVI^e -XVII^e siècles)*. *Anthologie critique*, op. cit., p. 139-140).

Du Pré, libraire qui s'improvise par moment traducteur-remanieur²⁰. D'ailleurs, selon l'hypothèse défendue par Isabelle Diu, la traduction se présente souvent comme une forme de mission collective²¹.

L'observation se confirme chez Gilles Corrozet. Le terme est omniprésent, dans toutes ses compilations, que ce soit sous sa plume dans les paratextes autographes : « mon labeur » (dédicace à Antoine Du Prat, *Divers propos mémorables*, 1556), « mon petit labeur » (*Le Conseil des sept sages de Grèce*, 1545), « ce mien petit labeur » (« Au lecteur », *Antiques erections des Gaules*, 1535), « mon petit et rude labeur » (« prologue de Gilles Corrozet », *Antiques erections des Gaules*, 1535) ; ou sous celle de ses pairs, dans les paratextes allographes. On trouve ainsi, parmi les liminaires allographes du *Parnasse des Poètes françoys* (1571), une ode consacrée par Pierre Tamisier qui vante la valeur-travail de l'entreprise à travers les syntagmes « main si songneuse » et « docte labeur »²² ainsi qu'un sonnet, signé Jacques Moysson, qui demande la reconnaissance pour son ami, « Car toute *peine* est digne de *salair*e »²³. C'était déjà le cas dans la préface de Michel d'Amboise à ses *Epistres veneriennes de Lesclave Fortuné* (1532), où il loue le « labourieux esprit » de son ami Corrozet. Un éloge qui apparaît *mutatis mutandis* au seuil des *Antiques erections des Gaules* (1535), dans le huitain liminaire de G. Moisson aux lecteurs : « Travail d'esprit et labeur diligent / Ont amassé ceste grande richesse » (f. A8v^o). Cette valorisation du travail de compilateur (de Corrozet et d'autres) peut parfois prendre corps dans la question de la *dispositio* : le compilateur étant celui qui sait non seulement « amasser », mais aussi organiser et structurer un « recueil si bien ordonné »²⁴.

À l'inverse, le terme « labeur » semble moins usité lorsqu'il s'agit de traiter d'une « œuvre originale ». Il n'apparaît en effet pas dans les « créations poétiques » de Corrozet, où celui-ci privilégie le terme d'« invention » ; c'est le cas par exemple dans ses *Blasons domestiques* de 1539 dont il sera question plus loin. C'est aussi valable quand il traite de la production d'autrui. Ainsi dans un liminaire qu'il donne au *Philoscope* traduit de Boccace, il demande à son dédicataire de savoir gré à l'inventeur (Boccace) et de donner « loz » ensuite au traducteur²⁵. À travers cet exemple, on voit que le partage des honneurs est tout à fait possible dans cette culture de sociabilité et d'écriture collaborative. Peut-être serait-il judicieux d'établir une forme de *continuum* entre l'« invention » du côté de la création et le « labeur » du côté de l'édition – une dualité qui ne serait pas sans rappeler l'arrière-fond, polarisé entre *furor* et *ars*, qui traverse l'ensemble du XVI^e siècle. Encore faut-il nuancer, car la tendance esquissée n'a rien de systématique. Par exemple, les poètes que l'on regroupe communément sous l'étiquette « Pléiade » recourent régulièrement au terme de « labeur » pour désigner leur activité, alors que celle-ci ne se présente pas comme une compilation – quoique leur production poétique repose bien-sûr sur un acte de compilation, ne serait-ce que par la réutilisation de certains lieux communs. Ronsard utilise ainsi le terme « labeur » jusqu'à 152 reprises dans son œuvre²⁶. De même, il arrive à Étienne Dolet de louer les « labeurs et compositions » de Clément Marot²⁷, sans qu'il s'agisse de compilation *stricto sensu*. L'ambiguïté référentielle du terme « labeur » se vérifie par ailleurs dans le privilège accordé à Nicolas

²⁰ Du Pré précise, dans le « Proesme » à son édition d'*Ysaïe le Triste* (1522), qu'il a retravaillé l'original « non pas enpetit de labeur ». Voir Gaëlle Burg, « Imprimer les "vieux romans" de chevalerie à la Renaissance : l'éditeur et le remanieur, nouvelle(s) instance(s) auctoriale(s) de la matière romanesque », dans *Créations d'atelier. L'éditeur et la fabrique de l'œuvre à la Renaissance*, éd. Anne Réach-Ngô, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 205-224, ici p. 212, note 3.

²¹ Isabelle Diu, « L'auteur, l'Autre et les autres : la traduction patristique, entreprise collective autour d'Erasmus » (*Qui écrit ?*, *op. cit.*, p. 37).

²² « Sur le Parnasse de Gilles Corrozet. Ode par P. Tamisier », *Le Parnasse des Poetes francois modernes*, Paris, Corrozet, 1571.

²³ « Sonnet à la France », *Le Parnasse des Poetes francois modernes*, *op. cit.* (Nous soulignons). À l'inverse, un homme tel que Vincent Sertenas, qui publie aussi de nombreuses nouveautés littéraires, également en tant que libraire du Palais, mais qui n'est pas auteur lui-même, ne semble pas recevoir de témoignage de reconnaissance des autres auteurs ; et on sait à quel point la reconnaissance par les pairs est essentielle pour se faire une place dans la République des Lettres.

²⁴ « Sur le Parnasse de Gilles Corrozet. Ode par P. Tamisier », *Le Parnasse des Poetes francois modernes*, Paris, Corrozet, 1571. Voir aussi Beaulieu, Jean-Philippe, « Compiler, agencer : le *gratieux labeur* de la disposition », *Études françaises*, n^o 38, 3.

²⁵ « A Messire Raymond Sac de la ville de Casey en la Conté de Pavie », *Le Philoscope de Messire Jehan Boccace Florentin, Contenant l'histoire de Fleury & Blanchefleur, divise en sept livres traduictz d'italien en francoys par Adrian Sevin*, Paris, Jean André, Gilles Corrozet, Denis Janot, 1542.

²⁶ Voir Philippe Desan, « la main laborieuse », *L'Imaginaire économique de la Renaissance*, Paris, PUF, 2002, p. 238 ss.

²⁷ Cité dans : Anne Réach-Ngô, *L'écriture éditoriale à la Renaissance : genèse et promotion du récit sentimental français (1530-1560)*, Genève, Droz, 2013, p. 83.

de Nicolay pour *Les quatre premiers livres des navigations & peregrinations Orientales* : « tous & chacuns les livres, figures & descriptions qu'il a desja faitz ou fera pour l'advenir, tant des observations de sesdicts voyages pourtraictz & chartes des lieux, interpretations & corrections des descriptions de la Cosmographie & geographie, & description des lieux particuliers, qu'autres inventions ou labeurs de son esprit »²⁸. Selon la valeur que l'on accorde à la conjonction de coordination « ou », les inventions et les labeurs de l'auteur sont à comprendre comme deux versants de l'alternative, ou alors, *a contrario*, comme un doublet synonymique. Plus explicite est la formulation de Vérité Habanc dans les *Nouvelles histoires tant tragiques que comiques*, publiées en 1585 : « c'est de l'invention d'un François, pour faire mentir l'estrange qui se vente que nous n'avons aucune invention, et que nostre estude n'est qu'à traduire »²⁹. On le voit, c'est surtout le discours porté sur l'objet qui importe ici, plutôt que la réalité de celui-ci, dans la mesure où tout est compilation, à des degrés divers. Les Français ne seraient bons qu'à la « traduction », ce qui visiblement exclut *de facto* l'idée d'« invention ». C'est aussi contre ce même type de reproche que s'insurge Jacques Yver dans son avis « Au favorable et bienveillant Lecteur »³⁰. Après s'être indigné contre un importun qui « mesprisait les esprits des François, [et qui] disoit qu'ils ne vivoient que d'empruns couvans les œufs pondus par les autres », il affirme ensuite vouloir démontrer, grâce à son *Printemps*, que les Français ne sont « point plus steriles en belles inventions que les estrangers ».

L'hypothèse que l'on souhaiterait soumettre est que le « labeur » permet d'expliquer comment peuvent cohabiter l'autorité de l'auteur – ou plus précisément des auteurs – et le mérite du traducteur ou de l'éditeur (si l'on nous permet cet anachronisme) dans les compilations. Les deux éléments ne jouent en effet pas sur le même plan, dans la mesure où la propriété intellectuelle, que l'on peut désigner par l'« invention », le « génie », l'*ingenium*, ou encore l'« engin », pour citer les autres termes composant cette constellation sémantique, reviendrait à l'auteur, alors que l'éditeur aurait essentiellement le mérite du « labeur » (et ses synonymes, « soin », « industrie », « travail »), de la sélection parmi une production textuelle massive, de la récolte et de l'agencement (*dispositio*). Autrement dit, le labeur éditorial questionne davantage l'auctorialité du texte que son autorité, qui revient à l'auteur-inventeur³¹. Ce partage est confirmé dans une compilation de Corrozet, les *Antiques erections des Gaules* (1535), dans laquelle celui-ci évoque son « petit labeur » qui s'appuie toujours sur l'autorité des auteurs chez qui il « cueille » les informations : « cela feray suyvant l'autorité / de main autheur remply de verité »³².

***Ethos* auctorial du compilateur³³ : un maçon des Lettres**

De l'association du « labeur » et du compilateur-éditeur³⁴ naît la construction d'un *ethos* tout particulier, incarné notamment par Gilles Corrozet, lui qui est l'éditeur de nombreuses compilations, qu'il s'agisse de rassembler du matériau antique (*Conseil des sept sages de Grece* (1544), *Les Treselegantes sentences et belles autoritez de plusieurs sages princes, roys et philosophes grecz et latins* (1546)), du matériau récent voire contemporain (*Parnasse des Poetes françois*, (1571)) ou d'une formule hybride avec un mélange d'ancien et de moderne (*Divers propos memorables* (1556) ou

²⁸ *Les quatre premiers livres des navigations et pérégrinations orientales*, Lyon, G. Roville, 1568 [1555 n. s.]. Nous soulignons.

²⁹ « A mon plus intime et parfait amy I. D. M. Gentilh. Xainct. », *Nouvelles histoires tant tragiques que comiques*, 1585, éd. Jean-Claude Arnould et Richard A. Carr, Genève, Droz, 1989, p. 38.

³⁰ *Le Printemps d'Yver. Contenant cinq Histoires, discourues par cinq journees, en une noble compagnie, au chasteau du Printemps : par Jaques Yver, seigneur de Plaisance, & de la Bigottrie, gentilhomme Poectevin*, Paris, Jean Ruelle, 1572.

³¹ Pour un questionnement de la dialectique auteur-autorité, on peut se référer au volume édité par Martine Furno : *Qui écrit ? Figures de l'auteur et des co-élaborateurs du texte, XV^e-XVIII^e siècles*, ENS Éditions, Institut d'histoire du livre, 2009, introduction p. 10ss.

³² Ce liminaire précède la partie sur la Gaule Aquitaine (f. H8v^o).

³³ Sur ce point, voir l'article d'Emmanuel Buron : « L'autorité du compilateur dans quelques recueils français de la Renaissance », *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, n° 25, 2003, p. 169-184. Anne Réach-Ngô consacre aussi plusieurs pages à ce qu'elle appelle « l'image d'éditeur » (*L'écriture éditoriale à la Renaissance. Genèse et promotion du récit sentimental français (1530-1560)*, op. cit., p. 27 ss.)

³⁴ On suit également l'hypothèse d'Anne Réach-Ngô, qui estime que le compilateur se substitue au lecteur : il choisit pour lui les morceaux à lire, et lui fait ainsi gagner du temps en lui proposant une « bibliothèque portative ». (« La mise en recueil des narrations renaissantes ou l'art de la bibliothèque portative », dans Brigitte Ouvry-Vial et Anne Réach-Ngô (éd.), *L'Acte éditorial. Publier à la Renaissance et aujourd'hui*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 134.

Hécatomgraphie. C'est-à-dire les descriptions de cent figures & hystoires, contenant plusieurs appophthegmes, proverbes, sentences & dictz tant des anciens, que des modernes (1540)). Par la valorisation du « labeur », Corrozet se donne à lire comme un « maçon des Lettres ». En effet, les métaphores architecturales, certes topiques, hantent littéralement le discours de Corrozet ; ainsi quand il écrit dans l'*Hécatomgraphie* que ce qui importe c'est de partir de « vieulx mesrien » pour construire une « neufve maison », ou quand il affirme, dans les *Fables* de 1542, que pour construire « Ce bastiment d'assez petite estime » il a « prins d'aultruy la pierre et le ciment »³⁵. N'oublions pas non plus qu'il est l'auteur des *Blasons domestiques*, dans lesquels il reconstruit, presque performativement, le type de la maison bourgeoise, pièce par pièce. Cette appellation un peu provocatrice mise à part, ce qui paraît certain est que le « labeur » est associé à l'artisanat, voire aux arts mécaniques (les sciences pratiques). Corrozet entretient des liens étroits avec ces milieux : il est, rappelons-le, le petit-fils du libraire Pierre Le Brodeur, et certains membres de sa famille se sont illustrés dans le marché du textile, comme la mercerie ou la draperie³⁶. De même, ses alliances familiales concernent davantage les marchands que les gens du livre, à l'instar des parrains et de la marraine de son fils Mathieu : « un gibercier, un mercier et la femme d'un tailleur »³⁷.

Un exemple concret permet d'illustrer l'articulation des fonctions d'auteur, de compilateur et de libraire de Gilles Corrozet : celui des *Divers propos memorables des nobles & illustres hommes de la Chrestienté, par Gilles Corrozet. reveuz & augmentez pour la seconde edition*. Le privilège est daté du 10 avril 1556 et l'achevé d'imprimer, seulement cinq jours après, le 15 avril. Il est délivré par la chancellerie royale sous l'autorité d'Henri II. Il consiste en un très long texte, qui a pour objet de baliser tous les actes malhonnêtes envisageables, ce qui témoigne du fait que Corrozet a retenu la leçon de l'intervention frauduleuse de son rival Denis Harsy sur l'*Hécatomgraphie* en 1540. Ce dernier avait en effet contourné le privilège obtenu par Corrozet en conservant la partie textuelle mais en supprimant les illustrations. Le privilège qui nous intéresse ici indique :

Receuë avons l'humble supplication de nostre cher & bien aymé³⁸ Gilles Corrozet marchand libraire de Paris, lequel nous a fait dire & remonstrer qu'à *grand soing & diligence il a composé* un livre intitulé, Les divers propos memorables des Princes & grands Seigneurs de la Chrestienté, pour le bien commun de la republique illustration & intelligence des bonnes lettres Françoises, & contentement des amateurs d'icelles [...]. (Nous soulignons)

Le texte précise ensuite que la chancellerie délivre à Corrozet ledit privilège pour ne pas « frustrer ledict suppliant du merite de ses labours, frais & despenses ». On remarque dans ce privilège la double exposition d'un motif à la fois symbolique et altruiste (pour le bien commun de la république) et d'un motif commercial et économique. Autrement dit, on a bien affaire simultanément aux deux facettes de Corrozet : un homme à la fois libraire et auteur/éditeur, qui collecte, réagence, voire commente, ce que matérialise l'énumération « ses labours, frais & despenses » : le « labeur », pris sous sa forme sylleptique, peut se rapporter aussi bien à l'auteur-éditeur qu'au libraire, alors que les « frais et dépenses » concernent plus directement le libraire. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si l'on retrouve aussi cette association dans le privilège accordé au *Champfleury* de Geoffroy Tory, auteur et imprimeur, qui mentionne ses « peines, labours, fraiz, & despens ». Pour reprendre le mot de Gérard Genette, le péritexte s'apparente ici aussi bien à une zone de transition que de transactions³⁹.

Après le privilège des *Divers propos memorables*, dans le liminaire « Au lecteur », Corrozet reprend la formule « ne pas frustrer », mais pour désigner non pas son propre travail, mais bien les

³⁵ Voir aussi l'article de Magali Vène, « “Pour ce qu'un bien caché [...] ne peut profiter à personne”, “j'ay prins d'aultruy pierre et le ciment” : Gilles Corrozet, auteur et libraire, passeur de textes », dans Christine Bénévent, Annie Charon, Isabelle Diu, Magali Vène (éd.), *Passeurs de textes I : Imprimeurs et libraires à l'âge de l'humanisme*, Genève, Droz, Études et Rencontres de l'École des Chartes, 2012.

³⁶ Magali Vène, *op. cit.*, p. 2.

³⁷ *Ibid.*, p. 4.

³⁸ La formule est relativement courante : elle rappelle par exemple celle du privilège octroyé à Geoffroy Tory pour son *Champfleury* de 1529 : « nostre cher et bien ame [sic] Geofroy Tory de Bourges », ou plus tard à François Habert en 1551 : « nostre cher & bien aymé François Habert nostre Poete François » (*Les Sermons satiriques du sententieux poète Horace, divisez en deux livres, interprétez en rime françoise par François Habert de Berry, op. cit.*).

³⁹ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987, p. 375.

auteurs qu'il compile : « Icy ne seront point frustrez / Ceux qui ont merité louenge. » L'expression « ne pas frustrer », dans le privilège, visait à protéger celui qui a travaillé pour le recueil, l'éditeur, et sous la plume de Corrozet à protéger les auteurs exhumés. On trouve une dernière formulation de la double autorité de la compilation dans la dédicace de Corrozet à Antoine Du Prat, où il évoque son propre « labeur », sa « convoitise d'escire nouvel argument », qui implique d'avoir « amassé du trésor de plusieurs volumes ce livre de divers propos des personnes illustres ». Autrement dit, l'objectif de ces trois liminaires assemblés est bien de respecter et de valoriser la tâche de chacun des acteurs. Il faut à cet égard souligner que de manière générale Corrozet montre un sens aigu du respect de la propriété intellectuelle, bien davantage que certains de ses contemporains libraires qui ne sont, quant à eux, pas auteurs, comme Vincent Sertenas, Denis de Harsy, ou Etienne Groulleau ; ce dernier ne manque d'ailleurs pas de plagier Corrozet dans son *Jardin d'honneur* de 1546⁴⁰. La tendance est tout à fait saillante dans le *Parnasse des poètes français*, anthologie posthume publiée par son fils Galliot Corrozet en 1571, dans laquelle les interventions éditoriales massives sur le matériau-source lui ont été reprochées par Charles Fontaine, qui estime que Corrozet trahit d'une certaine façon le sens qu'il prétend révéler⁴¹. Mais ce que nous retenons surtout de l'attribution de la plupart des extraits à leurs auteurs respectifs dans le *Parnasse*, c'est l'indice, en 1571, d'une pression juridique pour assumer la paternité des textes⁴². Selon Chantal Liaroutzos, c'est d'ailleurs ce respect de la propriété intellectuelle qui distingue l'entreprise de Corrozet des autres anthologies de l'époque⁴³.

Ethos auctorial du libraire ?

S'il existe un *ethos* auctorial du compilateur, est-il possible de déceler un éventuel *ethos* auctorial de libraire ? Gilles Corrozet devient libraire dès 1535 avec sa première publication des *Antiques erections des Gaules*, imprimée par Denis Janot, que l'on retrouve une nouvelle fois. Au début de sa carrière, il cherche avant tout la rentabilité en s'associant avec une vingtaine d'autres imprimeurs-libraires, dont Denis Janot et Jean André, pour des textes classiques, qui ne requièrent pas de privilège et qui se vendent aisément⁴⁴. Par la suite, Corrozet commence à affirmer ce qui pourrait s'apparenter à une « posture auctoriale de libraire » dans ses *Blasons domestiques* de 1539 ; un ouvrage qui relève, on l'a vu, davantage d'une « invention », d'une création poétique que d'une compilation, quoique les parties de la maison soient pour ainsi dire « compilées ». Dans la perspective de notre interrogation sur l'auctorialité du libraire, deux éléments retiennent notre attention : premièrement, pour cette édition, Corrozet se voit accorder un privilège, non comme auteur mais comme libraire, qu'il partage avec Denis Janot, alors que les privilèges étaient, au préalable, toujours au bénéfice exclusif de ce dernier. Deuxièmement, sur cette édition également, figure pour la première fois sa marque typographique (fig. 1), composée d'un cœur entouré de la devise « In corde prudentis requiescit sapientia » (Proverbe 14) et de son nom écrit en toutes lettres au-dessous. Cette mise en évidence se voit confirmée par le fait que le nom du libraire-auteur est redoublé par l'image, qui cristallise le jeu iconographique-textuel sur le cœur (cor-) et la rose (-rozet). Les *Blasons domestiques* peuvent être considérés comme un ouvrage important dans la carrière de Corrozet pour plusieurs raisons : avec cet ouvrage, qui représente peut-être sa

⁴⁰ Le *Jardin d'honneur* de Groulleau reprend 26 emblèmes de l'*Hecatombgraphie* de Corrozet et 32 du *Theatre de bons engins* de Guillaume de La Perrière.

⁴¹ C'est ce qu'il explique dans sa propre traduction des *Dicts des sept sages* (Lyon, Jean Citoys, 1557) : en ajoutant du sien, Corrozet amollirait la force percutante de l'original, voire en corromprait le sens. L'éditeur se transforme ainsi en mauvais exécuté.

⁴² C'est ce qu'explique notamment Michèle Clément dans « L'anonymat chez Maurice Scève et le devenir auteur », *Littératures Classiques*, n° 80, 2013, p. 279-295 : « La législation royale sur l'impression du nom de l'auteur est assez tardive ; il avait d'abord paru plus important que le nom de l'imprimeur fût imprimé (arrêt du Parlement de Paris du 1^{er} Juillet 1542, puis édit royal de Fontainebleau de décembre 1547). La première mention de l'auteur dans la législation royale, selon L. Pfister, correspond à l'édit de châteaubriant du 27 juin 1551 (art. 8) qui contraint l'imprimeur à imprimer « le nom de l'auteur » sur le livre qu'il donne. L'anonymat n'est plus légalement possible à partir de 1551 et cela sera rappelé dans plusieurs édits royaux postérieurs, comme dans la déclaration du 16 avril 1571 (art. 10) : « et ne sera loisible d'imprimer aucun livre sans au commencement et première page d'iceluy nommer l'auteur ». On retrouve les mêmes impératifs en 1612, 1620... ». Sur ce sujet, voir aussi : Laurent Pfister, *L'Auteur, propriétaire de son œuvre ? La formation du droit d'auteur du XVI^e siècle à la loi de 1957*, thèse Strasbourg III, 1999.

⁴³ Chantal Liaroutzos, « L'anthologie de Corrozet, ou le *Parnasse* moralisé », *L'Acte éditorial, op. cit.*, p. 43.

⁴⁴ Magali Vène, *Gilles Corrozet (1510-1568), libraire parisien, poète, historien : un esprit de la renaissance, op. cit.*, p. 31.

première pièce poétique d'envergure, il commence à s'intéresser de près à l'actualité littéraire en réagissant à la mode des *Blasons anatomiques du corps féminin*, et c'est aussi la première fois qu'il associe le texte et l'image dans sa production. Il est donc intéressant de constater que ses débuts en tant que poète à proprement parler coïncident avec l'affirmation de sa posture de libraire.

Prenons un autre exemple pour appuyer cette intuition : à l'occasion de la publication de son ouvrage prestigieux et monumental des *Antiquitez de Paris* en 1550⁴⁵, Corrozet fait imprimer sa deuxième marque de libraire, qu'il accompagne d'une seconde devise : « Altum labore conscendimus » (fig. 2), qui met donc explicitement en valeur le « labeur », le travail. Une nouvelle fois, le statut de libraire se met au service de l'auctorialité. Notons à ce propos que pour cette édition, Corrozet obtient – et c'est la première fois pour un livre dont il est l'auteur – un privilège royal de six ans⁴⁶. Or, si le libraire se met parfois au service de l'auctorialité, il arrive aussi que ce soit au détriment de celle-ci, lorsque l'impératif commercial prend le dessus. C'est le cas du larcin des *Amours de Leander et de Hero* de Marot, ce dont ce dernier se plaint dans l'épître liminaire de l'édition autorisée chez Gryphe (en confirmant au passage la réputation détestable des libraires du Palais). C'est le cas également quand il arrive à Corrozet d'éclipser volontairement le nom de l'auteur chez qui il puise un texte, que ce soit pour des raisons de rivalité ou encore de prudence à cause de la censure, sitôt que le nom paraît mal sentant. Le *Parnasse des Poètes français* en offre un exemple magistral, quoique Corrozet, on l'a dit, s'y montre généralement respectueux de la propriété intellectuelle. Dans cette anthologie qui n'est pourtant pas rattachée à la veine emblématique, Corrozet s'empare d'un extrait tiré du *Livre des emblesmes* (1550), « l'homme propose mais Dieu dispose » (locution adverbiale du XV^e siècle, inspirée par un verset biblique⁴⁷) de son concurrent Guérout, mais sans le nommer ; ou plus précisément, Corrozet le désigne comme un « poète incertain », alors qu'une large majorité des extraits du recueil est attribuée à un auteur précis. L'aveu d'ignorance par Corrozet, qui éclipse ici le nom de Guérout, (dont il connaît pourtant très bien la production), n'est donc sans doute pas tout à fait neutre et peut être considéré ou comme la conséquence de leur rivalité ou, plus probablement, comme une mesure de prudence. En effet, si l'on estime que derrière « l'illustre Seigneur A. P. », à qui est dédié cet emblème dans le recueil de Guérout, se cache Amy Perrin, l'un des principaux meneurs des libertins genevois qui s'opposent à Calvin, on comprend dès lors pourquoi Corrozet a gommé sa source. Il aurait été risqué d'exhiber le nom de Guérout, qui sentait doublement le fagot : ce dernier était non seulement en lien avec Amy Perrin, mais il avait aussi été condamné pour avoir participé à la publication de la *Restitution du christianisme* de Michel Servet, lui-même brûlé vif en 1553 sur un bûcher de bois humide.

En conclusion, ajouter à l'équation initiale « auteur-éditeur » la troisième composante de « libraire » permet de déplacer l'auctorialité sur le terrain économique, dont la réalité et l'imaginaire sont cruciaux à cette époque-là⁴⁸. On pourrait aussi en trouver la confirmation dans l'étude des privilèges, dont on sait désormais qu'ils cristallisent et articulent l'émergence de la conscience d'auteur à l'exclusivité commerciale⁴⁹. L'exemple de Pierre Gringore est l'un des premiers à en témoigner. S'il n'est pas toujours aisé de distinguer la répartition des privilèges entre poètes et libraires⁵⁰, dans le cas de Corrozet, qui endosse les deux fonctions, les intérêts paraissent plus convergents. C'est d'ailleurs peut-être à ce profil *bifrons* qu'il doit d'avoir reçu au moins onze privilèges, autrement dit bien davantage que certains auteurs qui ne sont pas eux-mêmes libraires, comme un Rabelais ou un Du Bellay qui n'en obtiennent que deux.

À partir de là, terminons par une proposition qui appellera sans doute des nuances futures : peut-être pourrait-on considérer le terme de « labeur », qui a initié cette réflexion, comme renvoyant *in fine* moins au domaine de la création auctoriale qu'à la technique des arts mécaniques, dont Jean de Tournes serait aussi l'un des grands représentants. Michel Jourde, qui met en lumière un biais historiographique

⁴⁵ *Ibid.*, p. 74.

⁴⁶ *Privilèges d'auteurs et d'autrices en France (XVI^e -XVII^e siècles)*. *Anthologie critique*, op. cit., p. 179.

⁴⁷ Proverbe 16, 9 : Le cœur de l'homme médite sa voie, / Mais c'est l'Éternel qui dirige ses pas.

⁴⁸ Que l'on pense ici par exemple au travail de Philippe Desan, *L'Imaginaire économique de la Renaissance*, Paris, PUF, 2002.

⁴⁹ Michèle Clément et Edwige Keller-Rahbé, *Privilèges d'auteurs et d'autrices en France (XVI^e -XVII^e siècles)*. *Anthologie critique*, op. cit.

⁵⁰ Michèle Clément, « Les poètes et leurs libraires au prisme du privilège d'auteur au XVI^e siècle : la proto-propriété littéraire », p. 43.

à propos de l'imprimeur humaniste, rappelle que « les contemporains de Jean de Tournes ne célébrèrent jamais son savoir mais toujours son savoir-faire, sa « diligence » dans son « métier » ou son « état »⁵¹. Si le « labeur » se rattache davantage aux arts mécaniques, alors le compilateur, le traducteur et l'imprimeur-libraire seraient à placer en commun dans une catégorie « artisanale », sous la tutelle du « labeur ». Et comme l'idée de labeur implique une forme de rémunération, il ne semble pas anodin de rappeler que les fonctions de « compilateur » et de « traducteur » sont considérées comme les deux premières en voie de professionnalisation à la Renaissance⁵².



Figure 1. http://www.bvh.univ-tours.fr/batyr/beta/notice_devise.php?devise=133 BATYR 27659



Figure 2. http://www.bvh.univ-tours.fr/batyr/beta/notice_libraire.php?Libraire=412 BATYR 27661

⁵¹ Michel Jourde, « Comment Jean de Tournes (n')est (pas) devenu un imprimeur humaniste », *Passeurs de textes*, op. cit., p. 117-131.

⁵² « Une catégorie semble particulièrement se défendre sur le marché du livre pour monnayer au mieux ses privilèges, c'est la catégorie des traducteurs. Dans *La Main de l'auteur et l'esprit de l'imprimeur*, Roger Chartier insiste sur cette catégorie socio-professionnelle car « leur activité est la première qui entraîne une rémunération monétaire immédiate, parfois importante. La traduction permet une première professionnalisation de l'écriture » (Roger Chartier, *La Main de l'auteur et l'esprit de l'imprimeur*, Paris, Gallimard, Folio Histoire, 2015, p. 71). Le privilège joue son rôle dans cette professionnalisation. Annie Parent relevait déjà en 1974 combien Pierre Saliat, Herberay des Essarts ou Jacques Vincent réussissaient, entre 1540 et 1556, à obtenir de fortes sommes de leurs libraires pour le transport de leur privilège (Michèle Clément, art. cit., p. 36).

L'ÉDITEUR ET SON DOUBLE : RABELAIS AUCTOR EN 1532

CLAUDE LA CHARITÉ, ROMAIN MENINI

Universités Rimouski / Paris-Est

À en croire la vulgate de l'histoire littéraire traditionnelle, 1532 marquerait l'entrée de Rabelais en littérature grâce à la publication de *Pantagruel*, dont le succès immédiat aurait consacré l'humaniste comme auteur de fiction connu et reconnu. À y regarder de plus près toutefois, la réalité apparaît plus complexe, sinon aux yeux de Rabelais lui-même, du moins de ses contemporains. Il y a fort à parier que bien peu de lecteurs du XVI^e siècle étaient à même de reconnaître Rabelais derrière l'énigmatique « maistre Alcofrybas Nasier¹ », mis à part certains intimes. Ce n'est qu'en 1546, avec le *Tiers livre*, que sera dévoilée en page de titre sa véritable identité, « M. Franç. Rabelais docteur en Medicine » (p. 1356), désormais associée à son œuvre de fiction et attribuée rétrospectivement à l'ensemble du cycle des chroniques pantagruéliques, *Pantagruel* et *Gargantua* compris. Au reste, la page de titre érige clairement Rabelais en auteur grâce à l'avertissement inséré à la suite : « L'auteur susdict supplie les Lecteurs benevoles, soy reserver a rire au soixante et dixhuytiesme livre » (*ibid.*).

S'il apparaît donc difficile, avant 1546, d'envisager Rabelais comme auteur de fiction vernaculaire clairement identifié, en revanche, son nom était loin d'être inconnu de la République des Lettres, et cela dès le début de la décennie 1520. En 1522, Rabelais figure comme correspondant du grand Guillaume Budé dans ses *Epistolæ posteriores* publiées chez Josse Bade. En 1524, il signe un sizain grec en tête du traité d'André Tiraqueau, *De legibus connubialibus*, sur les lois du mariage d'après la coutume du Poitou².

Évidemment, de telles mentions discrètes et éparses, à des années d'intervalle, ont pu passer inaperçues auprès du plus grand nombre. Ce n'est véritablement qu'en 1532 que le nom de Rabelais s'impose dans le monde des lettres, non pas tant comme auteur de *Pantagruel* que comme éditeur savant et *auctor* au sens latin d'« Ampliateur, Augmentateur³ », c'est-à-dire de « celui qui continue et augmente une lignée⁴ » non pas dynastique ou familiale, mais bien textuelle. Bref, en cette année faste, Rabelais s'impose dans le monde éditorial comme un philologue, un homme d'atelier et un passeur de textes⁵, en publiant coup sur coup trois éditions qu'il signera de son nom : 1) le tome II des *Lettres médicales* de Giovanni Manardo ; 2) un choix de traités d'Hippocrate et de Galien ; et 3) le *Testament de Cuspidius*. À côté de ce travail éditorial revendiqué, on trouve d'autres publications la même année où l'intervention éditoriale implicite de Rabelais est probable ou conjecturale, que l'on pense au *De arario fiscoque libellus* d'André d'Exea, aux *Dialogues* de Niccolò Leonico Tomeo ou aux *Vies des douze Césars* de Suétone. Loin d'être un simple à côté de l'œuvre narrative, les travaux d'éditeur de Rabelais en 1532 occupent la première place, sinon qualitativement, du moins quantitativement.

¹ Rabelais, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Mireille Huchon, avec la collaboration de François Moreau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, p. 1228. Toutes les références ultérieures à l'œuvre vernaculaire de Rabelais renverront à cette édition et seront précisées dans le corps du texte entre parenthèses.

² *Epistolæ Gulielmi Budæi, Secretarii Regii, Posteriores*, Paris, Josse Bade, 1522, f. 28, v^o à 31, v^o et *Andreae Tiraquelli Fontiniacensis suppræfecti, ex commentariis in Pictonum consuetudines Sectio De legibus connubialibus et jure maritali*, Paris, Galiot du Pré, 1524, ai, v^o. Voir, à ce propos, Mireille Huchon, « Représentations rabelaisiennes de la philologie », dans Perrine Galand-Hallyn, Fernand Hallyn et Gilbert Tournoy (dir.), *La Philologie humaniste et ses représentations dans la théorie et dans la fiction*, Genève, Droz, 2005, t. II, p. 371-394, en particulier p. 371-374.

³ *Dictionarium Latinogallicum*, Paris, Henri Estienne, 1538, p. 82.

⁴ *Dictionnaire du Moyen Français*, version 2015 (DMF 2015), ATILF - CNRS et Université de Lorraine, en ligne : <http://www.atilf.fr/dmf>.

⁵ Romain Menini, « Rabelais homme d'atelier(s) », dans *Paroles dégelées. Propos de l'Atelier xv^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 451-470 ; et Romain Menini et Olivier Pédeflous, « Dans l'atelier de François Juste : Rabelais passeur de la *Batrachomyomachie* », dans Christine Bénévent, Isabelle Diu et Chiara Lastraioli (dir.), *Passeurs de textes II. Gens du livre et gens de lettres à la Renaissance*, Turnhout, Brepols, 2014, p. 98-117.

Les *Lettres médicales* de Giovanni Manardo, coup d'essai d'un philologue médical

Rabelais inaugure ses travaux philologiques avec la publication en 1532 chez Sébastien Gryphe du tome II des *Lettres médicales* du médecin ferrarais Giovanni Manardo⁶. Son édition est précédée d'une épître dédicatoire adressée à André Tiraqueau, datée du 3 juin 1532. Comme le précise la page titre, il s'agit de la première édition de ce recueil en France (*nunquam antea in Gallia excusus*⁷). Mais cette nouveauté est relative, car l'édition princeps des livres VII à XII constituant ce tome II des *Lettres médicales* avait été publiée à Bologne, chez Joannes Baptista Phaellus, avec un achevé d'imprimer du 13 février 1531⁸.

La contribution de Rabelais à l'édition de ce texte n'en est pas moins substantielle. Prenons comme exemple la lettre qui ouvre ce tome II, à savoir celle que Manardo adresse à l'humaniste Jacob Ziegler le 7 septembre 1514 depuis la ville de Buda et qui porte sur la possibilité de la vie sous l'équateur. Rabelais y intervient dans les *orthographica*, en imposant son système latin, par exemple en réduisant le double *t* de *litterarius* ou en supprimant le *h* d'*authoritas*⁹. L'humaniste intervient aussi dans l'établissement du texte, en corrigeant la syntaxe fautive grâce à la suppression du syntagme en trop *multorum philosophorum Dei verbis*¹⁰.

Une intervention éditoriale plus visible consiste dans l'ajout de manchettes en marge du texte de Manardo, alors que l'édition princeps bolonaise en était entièrement dépourvue, du moins pour cette première lettre. Il s'agit de *notabilia*, de points que le lecteur doit noter ou relever dans sa lecture. Ainsi, Rabelais ajoute « *Lusitanorum peregrinatio*¹¹ » en regard du passage où Manardo évoque la découverte du Brésil par les Portugais et de leur route de l'Asie par le cap de Bonne Espérance.

La contribution la plus évidente de Rabelais à cette édition revue et corrigée des *Lettres médicales* de Manardo est l'ajout d'un index, absent de l'édition originale de 1531. Comme le veut l'usage du XVI^e siècle, y sont référencées par ordre alphabétique les manchettes imprimées. Ainsi, sans surprise, on retrouve « *Lusitanorum peregrinatio*¹² » sous les L. Une telle manchette trouvera un écho dans l'œuvre narrative de Rabelais, plus particulièrement dans l'itinéraire alternatif que rejetteront Jamet Brayer et Xenomanes au seuil de leur voyage vers la Dive Bouteille, dans le chapitre d'ouverture du *Quart livre*, leur avis étant de « ne prendre la route ordinaire des Portugaloyz » (p. 539).

Le plus intéressant est que ce coup d'essai philologique de Rabelais connaîtra un succès international durable, puisque toutes ses interventions éditoriales seront entérinées par Giovanni Manardo dans la réédition des *Lettres médicales*, qu'il s'agisse de la dernière édition parue de son vivant en 18 livres chez Johann Bebel en 1535 ou de l'édition posthume et définitive en 20 livres chez Michel Isengrin en 1540¹³.

⁶ Voir, à propos de cette édition, Roland Antonioli, *Rabelais et la médecine*, Genève, Droz, coll. « Études rabelaisiennes », t. XII 1976, p. 72-78 ; Richard Cooper, *Rabelais et l'Italie*, Genève, Droz, 1991, coll. « Études rabelaisiennes », t. XXIV, p. 14-16 ; Jean Céard, « Rabelais, Tiraqueau et Manardo », dans Marie-Luce Demonet (dir.), *Les Grands Jours de Rabelais en Poitou*, Genève, Droz, coll. « Études rabelaisiennes », t. XLIII, 2006, p. 217-228 ; et *Id.*, « Rabelais éditeur des *Lettres médicales* de Manardo », *L'Année rabelaisienne*, 2 (2018), p. 45-53.

⁷ *Jo. Manardi Ferrariensis Medici Epistolarum medicinalium Tomus Secundus, nunquam antea in Gallia excusus*, éd. Rabelais, Lyon, Sébastien Gryphe, 1532.

⁸ *Joannis Manardi Ferrariensis Medici Epistolarum Medicinalium Tomus Secundus*, Bologne, Joannes Baptista Phaellus, 1531.

⁹ Cf. éd. Rabelais, p. 10 et éd. princeps de Bologne, f. 1, r^o.

¹⁰ Cf. éd. Rabelais, p. 11 et éd. princeps de Bologne, f. 1, v^o.

¹¹ Cf. éd. Rabelais, p. 11 et éd. princeps de Bologne, f. 1, v^o.

¹² Éd. Rabelais, s. p., P5, r^o.

¹³ *Joannis Manardi Medici Ferrariensis, hac ætate omnium medicinæ professorum per universam Italiam, in Galeni doctrina et Arabum censura celeberrimi, et optime meriti, Epistolarum Medicinalium libro dudeviginti. Hi partim infinitis in locis et ab ipso autore jam recens castigati sunt, partim jam primum in lucem æduntur. Ejusdem annotationes et censura in medicamina simplicia et composita Mesue*, Bâle, Johannes Bebel, 1535, p. 88 et β3, v^o; *Joannis Manardi Ferrariensis, sua tempestate omnium medicinæ professorum per universam Italiam, in Galeni doctrina et Arabum censura celeberrimi, et optimè meriti, Epistolarum medicinalium libros XX, è quibus ultimi duo in hac editione primum accesserunt, unà cum epistola jandudum desiderata, de morbis interioribus, quam utinam immature morte non preventus, totam absolvere potuisset. Ejusdem Joan. Mesue Simplicia et Composita annotationes et censuræ, omnibus practicæ studiosis adeò necessariae, ut sine harum cognitione*

Les *Hippocratis ac Galeni libri aliquot* ou la philologie qui sauve des vies

Également en 1532, Rabelais publie les *Hippocratis ac Galeni libri aliquot*¹⁴ à la suite de son enseignement à la Faculté de médecine de Montpellier. Il fait précéder son édition d'une épître dédicatoire à Geoffroy d'Estissac datée du 15 juillet 1532. Dans ce recueil, l'humaniste édite cinq traités de médecine grecque dans des traductions latines d'humanistes contemporains : les *Aphorismes* d'Hippocrate et l'*Art médical* de Galien dans la traduction de Niccolò Leonicensi, le *Pronostic* et *Régime dans les maladies aiguës* d'Hippocrate dans la traduction de Guillaume Cop et *Nature de l'homme* d'Hippocrate dans la traduction d'Andrea Brenta¹⁵.

Si Rabelais suit l'édition parisienne publiée en 1524 chez Simon de Colines des cinq mêmes traités dans le même ordre et au même format, il ajoute cependant des manchettes en marge qui donnent à lire soit le passage correspondant dans l'original grec soit une version latine alternative de son cru ou d'un autre traducteur, selon une méthode d'annotation qu'il définit lui-même de « *veluti per transennam*¹⁶ », comme à travers un tamis. D'une manière générale, pour citer le texte grec ou proposer des traductions de son cru, Rabelais se reporte à l'édition aldine d'Hippocrate et aux lemmes des commentaires de Galien aux traités hippocratiques aussi dans l'édition aldine, auxquelles il combine d'autres sources selon les traités¹⁷.

Dans le cas des 39 manchettes ajoutées par Rabelais à *Nature de l'homme*, vingt sont inspirées en tout ou en partie du commentaire de Galien à la première partie de ce traité, dans la traduction d'Hermann Crusier, parue en 1531¹⁸. Ce travail éditorial éclaire aussi d'un jour nouveau l'œuvre vernaculaire de l'écrivain. Ainsi, la note imprimée *σφαγιτιδες* que Rabelais met en marge de la traduction de *Nature de l'homme* par Andrea Brenta, *jugularia*, annonce le massacre anatomique auquel se livre frère Jean au chap. XLIV de *Gargantua* et, en particulier, l'archer qu'il frappe de son braquemart, en lui coupant « les venes jugulaires, et arteres sphagitides du col » (p. 119).

Enfin, Rabelais innove en publiant le texte original des *Aphorismes* à la fin du volume des *Hippocratis ac Galeni libri aliquot*. Il s'agit d'une première en France, puisque jamais auparavant ce traité n'y avait été publié en grec ancien. Il y propose l'émendation du *textus receptus* de l'édition aldine d'Hippocrate grâce à l'édition aldine des lemmes du commentaire de Galien et à l'édition grecque que Janus Cornarius publia vers 1527¹⁹.

Le succès de ce travail éditorial fut international et Rabelais acquit la stature d'un philologue médical de première importance comme en témoigne le dialogue *Botanologicon* de l'Allemand Euricius

ægrotañtibz recte consulere nemo possit. Adjecto Indice latino et græco, utroque copiosissimo, Bâle, Michel Isengrin, 1540, p. 99 et b1, v^o.

¹⁴ *Hippocratis ac Galeni libri aliquot, ex recognitione Francisci Rabelæsi*, Lyon, Sébastien Gryphe, 1532.

¹⁵ À propos de l'édition de ce recueil, voir Roland Antonioli, *Rabelais et la médecine*, op. cit., p. 78-86 ; René Sturel, « Rabelais et Hippocrate », *Revue des études rabelaisiennes*, vol. VI (1908), p. 49-55 ; Robert R. Bolgar, « Rabelais's Edition of the "Aphorisms" of Hippocrates », *The Modern Language Review*, vol. 35, n^o 1 (janvier 1940), p. 62-66 ; et Caroline Magdelaine, « Rabelais éditeur d'Hippocrate », dans Véronique Boudon-Millot et Guy Cobolet (dir.), *Lire les médecins grecs à la Renaissance. Aux origines de l'édition médicale. Actes du colloque international de Paris (19-20 septembre 2003)*, Paris, De Boccard, coll. « Médic@ », 2004, p. 61-83.

¹⁶ Voir, à propos de cette méthode d'annotation propre à Rabelais, Claude La Charité, « *Veluti per transennam* : formes de l'annotation dans les travaux de philologie médicale de Rabelais », dans Martine Furno, Christiane Louette et Valérie Méot-Bourquin (dir.), *Apta compositio. Formes du texte latin au Moyen Âge et à la Renaissance*, Genève, Droz, 2017, p. 195-211.

¹⁷ À propos de la manière dont Rabelais édite ou restitue des passages omis dans le *textus receptus* du *Pronostic* et du *Régime dans les maladies aiguës*, voir Claude La Charité, « Rabelais traducteur d'Hippocrate. La restitution 'ex Græco codice' de passages du *Pronostic* et du *Régime dans les maladies aiguës* omis par Guillaume Cop », dans Isabelle Garnier, Vân Dung Le Flanchec, Véronique Montagne, Anne Réach-Ngô, Marie-Claire Thomine, Trung Tran et Nora Viet (dir.), *Paroles dégelées. Propos de l'Atelier xv^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 311-354 ; et *Id.*, « *Ut Galenus exponit* : Rabelais annotateur du *Régime dans les maladies aiguës* d'Hippocrate dans la traduction de Guillaume Cop », *L'Année rabelaisienne*, 2 (2018), p. 71-86.

¹⁸ Voir, à propos de la manière dont Rabelais édite ce traité, Claude La Charité, « "Venes jugulaires, et arteres sphagitides" : Rabelais annotateur de *Nature de l'homme* d'Hippocrate dans la traduction d'Andrea Brenta », *L'Année rabelaisienne*, 1 (2017), p. 203-227.

¹⁹ Voir, à propos de l'établissement par Rabelais du texte grec des *Aphorismes*, Marie-Laure Monfort, *Janus Cornarius et la redécouverte d'Hippocrate à la Renaissance*, Turnhout, Brepols, 2017, p. 103-112.

Cordus, publié en 1534 à Cologne²⁰. L'un des devisants y vante la rigueur philologique de Rabelais, en reprenant *verbatim* un passage de son épître dédicatoire dans lequel l'humaniste prétend qu'une seule syllabe ajoutée ou omise ou une seule faute d'esprit, dans les livres de médecine, a souvent provoqué la mort de plusieurs milliers d'hommes.

Le Testament de Cuspidius « imparfait » ou les dernières volontés d'un défunt intestat

Toujours en 1532, Rabelais publie de prétendues « reliques de la vénérable Antiquité²¹ ». Il s'agit du *Testament de Cuspidius* et du *Contrat de vente*, deux apocryphes publiés ensemble l'année auparavant à Bâle chez Andreas Cratander et que Rabelais reprend, en assortissant son édition d'une dédicace à Amaury Bouchard datée du 4 septembre 1532²².

Si Rabelais remet ces faux en circulation, c'est en connaissance de cause et de connivence avec son dédicataire Amaury Bouchard, philologue juridique accompli²³. La clef du canular est donnée dans l'épître dédicatoire où un passage grec décrit le testament comme un « acte notarié qui s'est fait tout seul et qui est, en vérité, dédaléen ou labyrinthique ». Du reste, ce canular est souligné par l'emploi de *ille* de notoriété à propos du testateur, « *Lucii illius Cuspidii testamentum* » : le testament de ce fameux Lucius Cuspidius. Or, Lucius Cuspidius, en dehors de ce texte apocryphe, est un illustre inconnu ! C'est assez dire l'emploi ironique que fait Rabelais de ce démonstratif emphatique qui montre, s'il en était besoin, qu'il est bien conscient que ce texte est un faux.

C'est que le *Testament de Cuspidius* pose problème en raison de l'institution de l'héritier. Amaury Bouchard avait été le premier en 1525 à éditer deux des plus anciens manuels de droit romain de Gaius et de Julius Paulus du II^e s. ap. J.-C. Un passage des *Sentences* (III, VII, 2) de Julius Paulus y est particulièrement éclairant : « Il n'est pas possible de léguer avant l'institution de l'héritier ». Or, dans le *Testament de Cuspidius*, l'institution de l'héritier intervient seulement à la toute fin, aux lignes 157 à 159 d'un acte notarié qui en compte 213 en tout : « Que Titius et Gneus fils de Cuspidius soient donc mes héritiers ». Ce détail n'a rien d'anodin, car ce vice d'institution de l'héritier, si l'acte avait été véritable, aurait entraîné une nullité partielle ou totale du testament qui aurait été de ce fait *imperfectum* en raison du vice de forme. Nullité partielle qui aurait rendu caducs tous les legs énumérés avant l'institution (ce sont les plus nombreux, entre autres tous les dons mirifiques aux quatre coins de l'Empire se retrouvent dans cette section invalide) ou encore nullité totale qui aurait fait de Lucius Cuspidius l'équivalent d'un défunt intestat, c'est-à-dire mort sans testament.

On comprend mieux du coup que le traitement philologique réservé par Rabelais aux deux textes ait été minimaliste et se soit limité à une seule manchette imprimée : ἀναγνωστῆς [*sic pro ἀναγνώστῆς*] *.i. lector* », qui constitue l'avant-texte gréco-latin d'une entrée de la « Briefve declaration » du *Quart livre* de 1552 : « *Anagnoste. Lecteur* » (p. 703).

²⁰ Voir, à propos de cette première réception, Raphaël Cappellen, « La coquille tue. Note sur un passage de l'épître à d'Estissac (1532) cité par Bigot dans le *Botanologicon* d'Euricius Cordus (1534) », *L'Année rabelaisienne*, 1 (2017), p. 387-390.

²¹ *Ex reliquiis venerandae antiquitatis Lucii Cuspidii testamentum. Item, contractus venditionis, antiquis Romanorum temporibus initus*, éd. Rabelais, Lyon, Sébastien Gryphe, 1532.

²² À propos de l'édition de ces textes, le consensus de la critique a longtemps été de considérer que Rabelais avait été dupe de leur caractère apocryphe : voir notamment Arthur Heulhard, *Rabelais légiste. Testament de Cuspidius et Contrat de vente de Culita, traduits avec des éclaircissements et des notes et publiés pour la première fois d'après l'édition de Rabelais*, Paris, A. Dupret, 1887 ; et Richard Cooper, Cooper, « Rabelais's Edition of the Will of Cuspidius and The Roman Contract of Sale », *Études rabelaisiennes*, t. XIV (1977), p. 59-60.

²³ Voir, à propos de l'hypothèse d'un canular délibéré de Rabelais, Claude La Charité, « L'édition rabelaisienne du *Testament de Cuspidius* et du *Contrat de vente*, une énigme en facétie », *Seizième Siècle*, 14 (2018), p. 241-255, où l'on trouvera les références et le texte original des citations tirées de l'épître dédicatoire de Rabelais, du *Testament de Cuspidius* et des *Sentences* de Julius Paulus, qui sont données dans la suite du texte.

Et là encore, le succès international a été au rendez-vous, puisque l'humaniste Henricus Glareanus republiera, lui aussi en toute connaissance de cause, l'édition rabelaisienne, en y substituant sa propre dédicace, en 1533, à Fribourg-en-Brisgau, en Allemagne²⁴.

Rabelais éditeur masqué

En plus de contributions dûment signées *Franciscus Rabelæsus*, il y a tout lieu de penser que le labeur d'« homme d'atelier²⁵ » qui fut celui de Rabelais a pu se prolonger sous la forme d'autres tâches moins importantes — et par conséquent restées anonymes. Une telle industrie de l'ombre nécessitait que son responsable demeurât *incognito*, que ce soit en raison de la nature limitée du travail effectué (rabattage de textes, indexation, ajout de manchettes, compilation éditoriale) ou pour répondre à une volonté de dissimulation propre à cet amateur de « masques » variés qu'était l'auteur de *Pantagruel*²⁶. Quel regard porter sur cette activité *grise* de Rabelais l'éditeur-correcteur ? Comment mesurer avec exactitude la responsabilité protéiforme de ce familier des protes ? L'obscurité qui entoure son travail anonyme relève-t-elle des banales habitudes de n'importe quel soldat de Typosine, ou doit-elle nourrir la légende d'un Rabelais l'Obscur en ses menées « scotines » ? De fait, en 1532, Rabelais est presque encore inconnu de la République des Lettres. Mais ce qui paraîtrait on ne peut plus anodin, voire trivial, pour n'importe quelle autre petite main de l'imprimerie lyonnaise se nimbe d'une aura de secret dès lors qu'il y va de ce cachotier au devenir illustre, lequel fit usage, dès 1532, d'un pseudonyme franco-arabisant et d'une devise grecque, avant de s'inventer quelque blason d'éditeur en 1533...

Cette activité seconde peut être reconstituée, au moins partiellement, à la faveur de déductions et d'hypothèses vraisemblables. De récents travaux critiques empruntent la voie d'une telle archéologie éditoriale²⁷ : les officines lyonnaises constituent leur terrain d'enquête, et la période qui va de 1532 à 1538 fait l'objet de la plupart des investigations. Il est tout à fait vraisemblable que l'année 1532, millésime qui marque l'arrivée de Rabelais dans l'atelier de Sébastien Gryphe, n'ait pas encore livré tous ses secrets.

1532 représente, pour les travaux grecs et néo-latins dûment signés par Rabelais — en l'état actuel de nos connaissances —, l'année²⁸ la plus faste dans la carrière de notre éditeur-correcteur. Nous inclinons à penser qu'il en fut de même dans le domaine des travaux discrets et anonymes dont la nouvelle recrue put et dut s'acquitter à l'enseigne au griffon. Quels furent-ils ? Comment, dans la trentaine de titres d'un catalogue de librairie²⁹ que Maître François connaissait sur le bout des doigts —

²⁴ La critique a aussi longtemps supposé que Glareanus, comme Rabelais, avait republié les textes sans s'aviser de leur nature apocryphe, par exemple Michael A. Screech, « Rabelais, Erasmus, Gilbertus Cognatus and Boniface Amerbach : A link through the *Lucii Cuspidii Testamentum* », *Études rabelaisiennes*, t. XIV (1977), p. 43-57. Il y a pourtant de nombreux indices qui donnent à penser qu'il s'agit là aussi d'un canular délibérément reconduit par l'éditeur, comme le montre l'étude mentionnée dans la note précédente.

²⁵ Voir Romain Menini, « Rabelais homme d'atelier(s) », art. cit.

²⁶ Sur ce thème, voir les pistes fournies par Olivier Pédeflous, « Rabelais incognito », *L'Année rabelaisienne*, 2 (2018), p. 197-212.

²⁷ Voir notamment — pour le *Macrobe* de 1538 : Mireille Huchon, « L'âme du V^e livre », dans Franco Giaccone (dir.), *Le Cinquiesme Livre*, Genève, Droz, coll. « Études rabelaisiennes », t. XL, 2001, p. 23-31 ; *Ead.*, « Pantagruelistes et mercuriens lyonnais », dans Gérard Defaux (dir.), avec la collab. de Bernard Colombat, *Lyon et l'illustration de la langue française*, Lyon, ENS éditions, 2003, p. 405-415 ; *Ead.*, « Rabelais éditeur et auteur chez Gryphe », dans *Quid novi ? Sébastien Gryphe à l'occasion du 450^e anniversaire de sa mort*, Lyon, Presses de l'Esssib, 2008, p. 201-218 ; — pour l'*Alphabetum græcum* de 1533 : Romain Menini, « Une nouvelle édition rabelaisienne : l'*Alphabetum græcum* publié par Gryphe en 1533 », *L'Année rabelaisienne*, n°2, 2018, p. 87-126 ; — pour l'*Aulu Gelle* de 1537 : *Id.*, « Rabelais et Aulu Gelle, de l'atelier de Gryphe aux fêtes en gousse », *Études rabelaisiennes*, t. LVII, Genève, Droz, 2019, p. 19-50. — Pour une vision synoptique de l'activité éditoriale de Rabelais, voir surtout le dossier « Rabelais éditeur des Anciens et des Modernes » dans *L'Année rabelaisienne*, 2 (2018), en particulier l'avant-propos de Claude La Charité, « Sous le signe de la Bonne Fortune. Chronologie et typologie du travail éditorial de Rabelais », p. 23-44.

²⁸ Ou plutôt un long *semestre* d'activité pour Rabelais, puisqu'on ne lui connaît point de rôle éditorial avant le mois de mai 1532, son épître-dédicace du second tome des *Lettres médicales* de Manardo portant la date du 3 juin.

²⁹ Quelque 30 éditions Gryphe nous sont connues pour 1532, si l'on excepte les in-folio de droit imprimés pour la Compagnie des Libraires.

quand il n'en possédait pas quelque exemplaire³⁰ ou que l'auteur publié ne faisait pas partie « de [s]es amys³¹ » —, faire le départ entre les ouvrages dont Rabelais fut seulement le lecteur-connaisseur et ceux dont il fut l'éditeur-correcteur (quelle que fût la réalité d'une telle dénomination) ? L'enquête doit ici redoubler de prudence, scruter les moindres détails (paratexte, variantes, manchettes, *orthographica*) d'éditions souvent avaries en indices et s'astreindre à n'émettre que des suppositions le plus souvent appelées à rester telles. De fait, particulièrement pour les auteurs classiques, les pratiques de copie et de remploi propres au xvi^e siècle ne sont pas sans rendre la tâche extrêmement périlleuse. Mais il vaut la peine de consentir à cette véritable chasse à l'homme d'atelier si l'on souhaite comprendre un peu mieux le quotidien de l'écrivain à l'époque de son entrée en littérature.

Qu'il nous soit permis de délaissier ici le domaine vernaculaire, qui n'échappe en rien au problème de l'*incognito* éditorial de Maître François³², en particulier dans le cas des *Grandes chroniques*, à propos desquelles on a supposé, sur des critères solides, que Rabelais en ait été l'éditeur en 1532 (et/ou le rééditeur en 1533) et qu'il ait même pu rédiger la curieuse table des matières qu'on y trouve³³. Mais ce serait ouvrir un autre chapitre, et des plus difficiles, dont la teneur excéderait les limites de cette contribution. Profitons-en seulement pour rappeler qu'il suffisait à Rabelais de faire quelques pas dans la rue Mercière pour gagner l'officine de Sébastien Gryphe quand il quittait les ateliers de la veuve de Barnabé Chaussard — s'il l'a bien fréquenté —, de François Juste ou de Pierre de Sainte-Lucie. Cela, afin de ne pas perpétuer l'idée (implicite, mais assez répandue dans l'histoire de la critique) selon laquelle il eût existé un Docteur Rabelais, savant en néo-latin, et un Mister François, farceur en vernaculaire. Schizophrénie (ou hémiplégie) propre à certains « rabelaisants », mais non à Rabelais lui-même, à la fois savant et farceur *utriusque linguae*.

Un traité de finances publiques : le *De Aerario* du juriste André d'Exea

À partir de l'été 1532, Rabelais a déjà joué d'une locution grecque qui deviendra ce qu'il faut bien nommer sa devise d'éditeur : Ἀγαθὴ Τύχη (*Agathè Tychè*), « À (la) Bonne Fortune ». Il fera bientôt graver à son usage propre — chose assez exceptionnelle — un bois de petite taille, emblème et/ou blason, portant le *motto* complet ΤΥΧΗ ΑΓΑΘΗ ΕΥΝ ΘΕΩ (*Tychè Agathè xyn Théô*), « À (la) Bonne Fortune, avec Dieu », dont l'utilisation semble cesser après 1537. La première occurrence connue de ce bois se trouve dans une *Adolescence clémentine* de Marot imprimée par François Juste, dont l'achèvement d'imprimerie est du 23 février 1533 (nouveau style). Avant 1533, Rabelais ne disposait peut-être pas encore, semble-t-il, de sa marque xylographique. Pour toutes les occurrences de ce blason éditorial, on se reportera avec profit au dossier « Rabelais éditeur des Anciens et des Modernes » accueilli récemment dans *L'Année rabelaisienne*³⁴.

Quoi qu'il en soit, on découvrirait déjà la devise partielle dans deux éditions susmentionnées : l'Hippocrate-Galien de juillet et le *Testament de Cuspidius* de septembre. Or, durant cette même année

³⁰ Il nous a été transmis un *Bembo* (Lyon, S. Gryphe, 1532) qui porte l'ex-libris de Rabelais : voir Claude La Charité, « Rabelais lecteur de Bembo, d'après l'exemplaire des *Opuscula* (Lyon, S. Gryphe, 1532) de la Bibliothèque universitaire de médecine de Montpellier », *Études rabelaisiennes*, t. LVII, Genève, Droz, 2019, p. 73-97.

³¹ C'est par exemple le cas d'Antoine du Saix — le « commandeur jambonnier de saint Antoine », « celluy de Bourg » qui « est trop de mes amys », comme le dit le narrateur de *Gargantua* (chap. XVII) —, auteur d'une *Oratio funebris in exequiis illustrissimæ principis Margaritæ Austriæ, Broaci sepultæ* (Lyon, S. Gryphe, ca 1532). — Sur ce personnage, voir William Kemp, « Lesperon de discipline d'Antoine du Saix (1532) et l'imprimeur de *Pantagruel*, Claude Nourry dit "Le Prince" », *Études rabelaisiennes*, t. XXXIX, Genève, Droz, 2000, p. 23-37 et Guillaume Berthon, « Le poète Antoine du Saix dans l'atelier du libraire lyonnais Guillaume Boullé ? », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, 78 (2014), p. 31-46.

³² Un cas d'école est offert par la publication des *Fantastiques batailles des grands Roys Rodilardus et Croacus* en 1534 : voir Romain Menini et Olivier Pédeflous, « Dans l'atelier de François Juste : Rabelais passeur de la *Batrachomyomachie* », art. cit. et *ibid.*, « "Æsopé le François" : autour de dix-sept fables ésopiques éditées par Rabelais », dans Frédéric Calas et Nora Viet (dir.), *Séductions de la fable*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 193-222.

³³ Voir en particulier Mireille Huchon, *Rabelais grammairien*, Genève, Droz, coll. « Études rabelaisiennes », t. XVI, 1981 ; ainsi que la récente réédition fac-similée des *Chroniques* de 1533 dans le recueil de Dresde-Moscou : *Chroniques du grant Roy Gargantua, Pantagruel, Pantagrueline prognostication* (Lyon, 1533). Édition fac-similée de l'exemplaire de la Bibliothèque d'État de Russie (Pal. 8. 1265), postface d'Olivier Pédeflous, Paris, Classiques Garnier, 2018.

³⁴ 2018, n° 2, en particulier l'introduction « Sous le signe de la Bonne Fortune », art. cit., p. 23-44.

1532, entrant aussi au catalogue de Gryphe un bref traité *Sur le Trésor (public), le Fisc et l'intendance des deux comptabilités* du juriste valentinois André d'Exea. Le titre en est :

Andreæ ab Exea juris utriusque Doctoris, ordinariè Monspessuli Cæsareas leges enarrantis, De Aerario, Fiscoque, ac utriusque ratiociniorum præfectura, Libellus nunc primùm in lucem editus.

« D'André d'Exea, docteur en l'un et l'autre droits, qui fait régulièrement cours à Montpellier sur les lois césariennes, *Sur le Trésor (public), le Fisc et l'intendance des deux comptabilités*. Ouvrage qui voit ici le jour pour la première fois. »

L'opuscule compte une quarantaine de pages et revient sur l'histoire (essentiellement romaine) des finances publiques et de leur gestion. On y sent à chaque page l'influence de la nouvelle pratique juridique « à la française », fondée, dans la droite ligne du *De Asse* et des *Annotationes in Pandectas* de Guillaume Budé, sur les notes érudites du Droit et de la Philologie. Adressée à François I^{er} — auquel un exemplaire sur vélin fut vraisemblablement offert —, l'épître dédicatoire d'Exea est datée du 15 mai. On peut imaginer que, au printemps 1532, Rabelais était arrivé de Montpellier avec ce texte dans ses bagages, ou bien qu'on lui envoya très vite, afin qu'il jouât rue Mercière le rôle de « passeur de textes³⁵ » une fois devenu familier de l'enseigne au Griffon. À peu près contemporaine, son épître-dédicace à Amaury Bouchard, en tête de l'édition des apocryphes *Testament de Cuspidius* et *Contrat de vente* (septembre 1532), évoque bien, en grec, « certaines affaires relatives à Gryphe, l'imprimeur si fameux (περὶ τῶν κατὰ τὸν Γρύφιον τυπόγραφον εὐδοκιμώτατον) ». C'est en homme de réseaux que Rabelais déploie son industrie dans l'officine.

Pourquoi cerner Rabelais derrière la publication de ce *De Aerario* apparemment anodin ? Parce qu'à la suite de l'épître liminaire figurent trois pages d'un avertissement au lecteur qui a de quoi intéresser les familiers d'Alcofribas. Dans ce texte anonyme, on retrouve deux mots grecs bien connus, non pas hors-texte, comme c'est le cas habituellement, mais intégrés à l'avertissement liminaire :

Prodit igitur ἀγαθῆ τύχῃ, faustoque sydere liber hic in communem studiosorum utilitatem...

« C'est donc à la bonne fortune, et sous une étoile favorable, que ce livre paraît pour le bien commun des savants... »

Signature furtive. Et la périphrase astrologisante ne laisse pas de retenir l'attention. La suite de l'extrait mentionne l'auteur du traité, André d'Exea, à la troisième personne. C'est ici l'éditeur qui parle en usant, comme sans y toucher, de ce qui est déjà devenu sa propre devise grecque³⁶. Tout se passe comme si Rabelais avait bel et bien signé, sauf son nom, cet avertissement — de sa propre devise, certes, mais plus discrètement que dans les autres cas cités ci-dessus.

Les deux mots grecs tiennent-ils lieu de preuve suffisante ? Il pourrait s'agir là d'une coïncidence ; néanmoins, la comparaison des trois épîtres néo-latines signées par Rabelais cette même année (dans les *Épîtres* de Manardo, les œuvres d'Hippocrate-Galien et le pseudo-*Testament de Cuspidius*) avec la teneur et le style de cet avertissement anonyme ne laisse aucune place au doute. Du seul point de vue lexical et linguistique, certains mots, des expressions, plusieurs tours leur sont communs ; mieux encore, des syntagmes y apparaissent rigoureusement identiques. La démonstration a été donnée ailleurs³⁷ ; à notre connaissance, aucune contestation ne s'est élevée contre la nécessité d'intégrer ces trois pages néo-latines aux *opera omnia* du Maître.

³⁵ Voir Christine Bénévent, Annie Charon, Isabelle Diu et Magali Vène (dir.), *Passeurs de textes. Imprimeurs et libraires à l'âge de l'humanisme*, Paris, École des chartes, 2012 ; et Christine Bénévent, Isabelle Diu et Chiara Lastraioli (dir.), *Passeurs de textes II. Gens du livre et gens de lettres à la Renaissance*, Turnhout, Brepols, 2014.

³⁶ Sur les significations possibles de cette devise, voir le dossier cité de *L'Année rabelaisienne*, 2, *passim*, ainsi que Romain Menini, « Rabelais homme d'atelier(s) », art. cit., p. 457 *sq.* et Claude La Charité, *Rabelais éditeur du Pronostic*. « *La voix véritable d'Hippocrate* », Paris, Classiques Garnier, en préparation.

³⁷ Voir Romain Menini, « *Franciscus Rabelæsus* — sauf son nom. Pour l'attribution de l'avertissement au lecteur anonyme du *De Aerario fiscoque* d'André d'Exea (Lyon, S. Gryphe, 1532) », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, 77 (décembre 2013), p. 215-246, désormais en ligne (sur perseus.fr).

Une telle découverte ouvre une série de questions. À l'évidence, toutes les interventions rabelaisiennes sur des livres de Gryphe n'ont pas été sanctionnées par un signalement immédiatement décelable : le cas du traité d'Exea dessine une limite floue entre les éditions signées, les éditions supervisées et marquées par devise ou emblème (le plus souvent hors-texte, à une position stratégique) ... et le reste ! Pourquoi donc Rabelais n'a-t-il pas signé ce bref liminaire ? Aurait-il été cavalier d'intercaler son nom, encore obscur, entre l'épître formelle à François I^{er} — soignée par un professeur de droit, Exea, alors soucieux que son nom ne fût plus inconnu du roi — et le corps du traité juridique ? On peut le penser. Il n'en reste pas moins que le Chinonais a tenu, semble-t-il, à apposer sa griffe subreptice à l'intérieur d'un volume dont il a vraisemblablement surveillé la réalisation (le double apparat marginal qui balise le traité est copieux et détaillé) — et sur lequel, jusque-là, nul n'avait jamais songé à voir planer son ombre d'érudit.

Les livres publiés par Gryphe, en particulier pour les auteurs classiques, se contentaient le plus souvent de reproduire un *textus receptus* emprunté à une ou deux éditions antérieures et éventuellement aménagé quant à la ponctuation et aux *orthographica* ; la seule véritable plus-value éditoriale, et parfois « philologique » — quand les livres gryphiens en comportaient une (ce qui est indéniablement le cas des éditions procurées par Rabelais) —, se trouvait dans les marges : de nouvelles manchettes imprimées y servaient de guide de lecture (*notabilia*) ou de relevé succinct de variantes textuelles. Rabelais, habitué à annoter les marges des livres de sa propre bibliothèque, dut se plier de bonne grâce à cette pratique du signalement marginal, qu'il commente en toutes lettres dans son épître-dédicace aux livres d'Hippocrate et Galien³⁸. Parmi les ouvrages qui paraissent ornés d'un griffon en 1532, plusieurs comportent de nouvelles manchettes. Nous laisserons de côté le cas des *Nuits attiques* d'Aulu Gelle — qui nécessite une nouvelle enquête³⁹ —, pour nous attacher à deux cas singuliers : les *Dialogues* de Leonico Tomeo et les *Douze Césars* de Suétone, qui firent peut-être eux aussi l'objet des soins du plus illustre des correcteurs anonymes.

Les Dialogues platoniciens de Leonico Tomeo

En 1532, Gryphe publie deux volumes de l'érudit Niccolò Leonico Tomeo (*Nicolaus Leonicus Thomæus*), à savoir ses trois livres d'*Histoire variée* et ses *Dialogues* :

Nicolai Leonici Thomæi De varia historia libri tres, nuper in lucem editi. Index insuper tum capitum, tum eorum quæ notatu digna sunt locupletissimus. Apud Gryphium, Lugduni, 1532.

« Trois livres d'histoire variée de Nicolas Léonique de Tomes, mis au jour récemment. Avec en outre un index des chapitres, et de ce qu'on y trouve de notable, index tout à fait copieux. »

Nicolai Leonici Thomæi Dialogi. Quorum nomina proxima pagella habentur. Seb. Gryphius excud. Lugd. Anno 1532.

« Dialogues de Nicolas Léonique de Tomes, dont on trouvera les titres à la page suivante. »

Ces deux parutions reprennent, à l'identique ou presque, le contenu de deux éditions étrangères : une vénitienne de 1524 pour les *Dialogi*, et une bâloise, plus récente (1531), pour le *De varia historia*⁴⁰. Mais les deux ouvrages ont fait l'objet d'un soin différent dans l'atelier de Gryphe. Pour l'*Histoire variée*, les *errata* de l'édition-source n'ont même pas été corrigés, bien qu'ils aient été signalés *in fine*

³⁸ Voir Claude La Charité, « *Veluti per transennam* : formes de l'annotation dans les travaux de philologie médicale de Rabelais », art. cit.

³⁹ Faute d'avoir identifié l'édition-source de cet Aulu Gelle de 1532, notre enquête sur les manchettes de cette édition (voir R. Menini, « Rabelais et Aulu Gelle... », art. cit., p. 24-25) est à reprendre : comme nous l'indique Raphaël Cappellen dans une recension parue dans la *RHLF* (2019, texte en ligne) l'atelier de Gryphe s'est bien fondé sur une édition de 1526 publiée à Cologne, mais sur celle de J. Soter et non d'E. Cervicornus. L'hypothèse principale d'un Rabelais éditeur d'Aulu Gelle en 1537 garde quant à elle toute sa pertinence.

⁴⁰ *Nicolai Leonici Thomæi Dialogi nunc primum in lucem editi quorum nomina proxima pagina habentur*, Venise, Gr. de Gregoriis, 1524 ; *Nicolai Leonici Thomæi De varia historia libri tres nuper in lucem editi. Index insuper tum capitum, tum eorum quæ notatu digna visa sunt locupletissimus*, Bâle, J. Froben, 1531. On trouve ces deux ouvrages reliés ensemble dans un recueil factice de la BnF coté G-6780.

dans la publication bâloise, à laquelle sont aussi repris index et manchettes. Ce *De varia historia gryphien* ne résulte pas d'un véritable travail éditorial ; c'est une copie assez servile. Pour les *Dialogues*, il en va différemment : les *errata* signalés dans l'édition vénitienne ont été reportés et 120 manchettes — imputables à l'un des correcteurs de l'atelier de Gryphe — font leur apparition. Ainsi que dans l'édition vénitienne de 1524, on ne trouve pas d'index dans ce volume. Le correcteur ne semble pas avoir tenu compte de l'édition des *Dialogi* parue à Paris chez Simon de Colines⁴¹. À qui imputer le travail d'annotation-correction effectué rue Mercière ?

Rabelais connaît dès 1532 les deux livres du philosophe padouan ; il les utilisera jusque dans le dernier *Quart livre*. Chose rare pour un quasi-contemporain (il est mort en 1531), « Leonicus » est mentionné en toutes lettres dans *Gargantua*. Quand l'air était pluvieux, nous dit Alcofribas au chapitre XXVIII, le jeune géant et son précepteur Ponocrates « revocquoient en usage l'antique jeu des tales [tables 1542], ainsi qu'en a écrit Leonicus ». Le *De ludo talario* de Leonico est le dernier dialogue publié dans le recueil de Gryphe.

Les trois livres *De varia historia* ressortissent au « genre » de ces miscellanées⁴² qu'affectionne plus que toute autre époque la Renaissance, qui collectionne remarques, notes et « commentaires brefs (*commentarioli*) » sur les auteurs latins et grecs de l'Antiquité. Le compilateur, dans son épître liminaire, insiste notamment sur le profit que pourront tirer les lecteurs non hellénistes de ce recueil varié, rempli d'« historiettes (*historiunculæ*) » racontées avec clarté.

Les dix *Dialogi* sont quant à eux présentés par leur auteur comme des textes rédigés « à la manière des Académiques (*Academicorum more*) », c'est-à-dire de Platon et de ses disciples. Ces dialogues embrassent des sujets variés de philosophie, d'histoire, de logique ou de « culture générale » (comme nous dirions aujourd'hui). Ils donnent une version très Renaissance du dialogue de Platon : plus didactique que dialectique. Leur intérêt principal réside aussi dans l'exposition de la doxographie antique, la *varietas* antiquaire, les rapprochements entre les sources grecques (que leur auteur ne révèle pas toujours explicitement) — en somme, dans leur capacité à donner une voix latine à certains matériaux parfois réservés aux hellénistes aguerris (ainsi de certains *Moralia* de Plutarque, par exemple⁴³).

Que relèvent les nouvelles manchettes lyonnaises ? On n'en donnera qu'un seul exemple : dans le dialogue *Trophonius*, particulièrement annoté, les *notabilia* en marge signalent les mentions de l'oracle de Lébadée en Béotie, de l'oracle de Trophonius, du thème de la divination, des Sibylles, de la folie platonicienne ou *mania*, de l'oracle de Delphes, des antipathies naturelles et du pouvoir de l'aimant, du lierre et du vin, ou encore du contenu et de la raison des songes prophétiques. On ne saurait trop insister sur l'importance suggestive de ce dialogue pour les travaux futurs de Rabelais. Contentons-nous de signaler la totalité de ces nouvelles manchettes en note⁴⁴, en soulignant la convergence saisissante

⁴¹ *Leonici Thomæi Dialogi...*, Paris, L. Blaubloom pour Simon de Colines, 1530.

⁴² Voir Jean-Marc Mandosio, « La miscellanée : histoire d'un genre », dans Dominique de Courcelles (dir.), *Ouvrages miscellanées et théories de la connaissance à la Renaissance*, Paris, École des chartes, 2003, p. 7-36. Dans cet article par ailleurs éclairant, Niccolò Leonico Tomeo, cité par Conrad Gesner, dans ses *Pandectæ*, comme auteur de miscellanées, se trouve malencontreusement confondu avec le médecin Niccolò Leonicensis (1428-1524) — confusion qui était peut-être courante, comme l'attesterait le recueil factice de la Bibl. Sainte-Geneviève coté FOL R 247 inv. 259 FA, dans lequel les œuvres de Leonico Tomeo se trouvent reliées avec des textes de Leonicensis.

⁴³ Voir Romain Menini, *Rabelais altérateur. « Gréciser en François »*, Paris, Classiques Garnier, 2014, *passim* pour le très grand nombre de *loci* (plutarquiens, en autres) communs aux fictions rabelaisiennes de la maturité et aux *Dialogi* de Leonico.

⁴⁴ Manchettes imprimées dans *Nicolai Leonici Thomæi Dialogi*, Lyon, S. Gryphe, 1532 : — dans le dialogue *Trophonius*, p. 9 : *Trophonius* ; *Agamedes* ; *Trophonii oraculum* ; p. 11 : *Pausanias* ; *Hyriei thesauri ærarium* ; p. 12 : *Oraculum Trophonii* ; p. 13 : *Ercyna flu.[vius]* ; p. 14 : *Fons oblivionis, et memoriæ* ; p. 16 : *Sedes memoriæ* ; p. 17 : *Trophonii oraculum quo modo inventum* ; *Saon* ; p. 18 : *Trophonii et Ercynæ imagines* ; p. 21 : *Delphicum oraculum* ; *Dodonæum* ; p. 22 : *De Cereris apud patras fonte et oraculo* ; p. 23 : *Mercurii oraculum Pharis* ; *Apollinis putei oraculum* ; *Herculis fanum* ; p. 24 : *Responsa ex talis et abaco* ; *Geryonis oraculum in agro Patavino* ; *Prænestinæ sortes* ; *Aegeriæ lucus* ; *Fauni* ; *Carmenta* ; *Pasiphae fanum* ; *Amphiarai fanum* ; p. 30 : *Divinationem esse* ; p. 31 : *Divinatio duplex* ; *Sibyllæ* ; *Bacchides* ; p. 32 : *Epimenides* ; *Euclus* ; *Musæus* ; *Licus* ; *Mania* ; *Mantia* ; p. 33 : *Mundus animal omnibus partibus absolutum* ; p. 37 : *Delphicum oraculum* ; p. 38 : *Coretus pastor* ; p. 39 : *Magnes ferrum attrahit, paleas respuit* ; *Electrum contra* ; p. 40 : *Hederæ folia inebriant* ; *Vini vis* ; p. 44 : *Somniorum fatidicorum ratio* ; p. 47 : *Tres somniorum fatidicorum causæ* ; — dans *Bembus*, p. 57 : *Peripatetici et Academicis in quibus dissentiant* ; p. 61 : *Animorum immortalitatem Platonice rationibus probat* ; p. 62 : *Corruptionis duplex modus* ; p. 63 : *Syllogismi duo platonici* ; p. 79 : *ὄλη* ; p. 81 : *Principium quid* ; — dans *Alverotus*, p. 97 : *De animorum apud*

des préoccupations de l'annotateur avec celles de l'auteur des *Tiers*, *Quart* et *Cinquième livre*. Il est frappant de remarquer que, comme dans les autres livres où Rabelais est vraisemblablement intervenu, les relevés marginaux sont erratiques et irréguliers : n'ont retenu l'attention du rééditeur que les lieux propres à stimuler sa curiosité et son imagination, sans que le moindre souci d'exhaustivité ne s'impose à son office marginal.

Une manchette en particulier se distingue. Dans le dialogue *Peripateticus*, les mots « *In sophistas nostri temporis* » (« contre les sophistes de notre temps ») prennent — une fois n'est pas coutume dans ce travail de cotation d'ordinaire sans relief — d'évidentes libertés avec le texte de Leonico Tomeo. Outre qu'elle n'est pas sans écho dans la geste pantagruéline, la saillie rappelle de près une note semblable dans l'édition rabelaisienne de Politien 1533, où l'annotateur — ici, Rabelais à *coup sûr*, blason oblige⁴⁵ — y va pareillement de son coup de patte « contre les franciscains » (« *In Franciscanos* ») dans un passage où l'humaniste florentin raille les hypocrites *qui Curios simulant*, sans que l'ordre de saint François ait un quelconque rapport avec la citation de Juvénal.

Les Vies des douze Césars de Suétone, avec ses commentateurs

Une constante de la pratique rabelaisienne de la manchette, donc, si l'on excepte ses éditions médicales, est sa discontinuité ; le Chinonais sélectionne les *notabilia* qui lui parlent. Rien d'un travail régulier où la totalité du texte se trouve cartographiée. C'est on ne peut plus frappant dans le Suétone gryphien de 1532, où l'annotateur s'est montré encore plus pressé — sinon dilettante — que dans les *Dialogi* de Leonico.

Dans ces *C. Suetonii Tranquilli XII Cæsares*⁴⁶, les manchettes visibles en marge du texte même de Suétone reprennent celles de l'édition-source : la grande édition in-folio *ex recognitione Erasmi*, livre qui réunit plusieurs historiens de l'Empire (dont ceux de l'*Histoire auguste*). Plutôt que la parution frobenienne originale de 1518, c'est certainement la réédition publiée en 1527 à Cologne par Hittorp et Cervicornus qui a servi de base à l'ouvrier gryphien⁴⁷, qui y a joint les vers du poète Ausone sur Suétone, lesquels accompagnaient traditionnellement le texte des *Douze Césars* depuis l'époque incunable. Mais en amaigrissant ce gros volume — pour le limiter au seul Suétone et à ses commentateurs modernes (Egnazio, Érasme) et passer ainsi à l'in-octavo —, l'éditeur-correcteur lyonnais a fait quelques ajouts fort discrets, absents de l'édition de Cologne. Il s'agit de certaines manchettes erratiques dans les deux textes de l'Italien Battista Egnazio qui servent d'accompagnement aux *Vies* suétoniennes : son *Abrégé*

inferos suppliciiis ; p. 98 : *Deus solus rerum omnium causa* ; *Deorum hominumque patrem* ; p. 99 : *Animus humanus* ; p. 102 : *Novitii et secundi dii* ; *Corpus mortale* ; *Ostraceum Platoni* ; p. 106 : *Homo triplex* ; *Dæmones* ; *Homo terrarum hospes* ; p. 107 : *Homo quid Platoni* ; p. 108 : *De animorum ad suum opificem reditu* ; p. 110 : *Ezechielis.1* ; p. 111 : *4.Reg.2* ; p. 114 : *Animorum ascensus et descensus quomodo intelligendi* ; p. 115 : *Varia Animorum genera* ; *Animi qui purgandi veniant* ; p. 125 : *Animos mille annos vagari* : *quid sibi velit numerus ille millenarius* ; — dans *Peripateticus*, p. 131 : *In sophistas nostri temporis* ; p. 134 : *Peripatetici quid dicantur* ; p. 135 : *Speusippus* ; *Peripateticorum duæ sectæ* ; *Lytium* ; *Academici* ; *Lytiaci* ; *Peripatetici* ; *Academici* ; p. 136 : *Heraclitus* ; *Heraclitici* ; *Parmenidæi* ; p. 137 : *Hermogenes* ; *Platoni præceptor* ; *Cratylus* ; p. 139 : *Aliis dii nominibus res ipsas vocant, aliis homines* ; p. 140 : *Zoroastis [sic] sapientia* ; p. 143 : *Aul. Gell. Noct. Att. li.10.ca.4.* [cf. éd. Gryphe, 1532] ; — dans *Sadoletus*, p. 157 : *Juppiter Elicius* ; *Egeria nympha* ; p. 158 : *Vide Sadoletum in psal.xciii.* [cf. éd. Gryphe, 1530] ; p. 159 : *Non quascumque a diis exaudiri preces* ; p. 160 : *Orpheus* ; p. 170 : *Superstitio cavenda* ; p. 173 : *Matth.7.* ; *Luc.11.* ; p. 174 : *Causæ precum* ; p. 175 : *Preces perfectivæ* ; *Opifices* ; *Expurgatoriæ* ; p. 176 : *Vitales* ; *Animabiles* ; — dans *Sannutus*, p. 190 : *Apologus de luctu* ; p. 203 : *Job.1* ; — dans *Phæbus*, p. 212 : *Juvenilis ætatis affectiones* ; p. 216 : *Senum mores* ; — dans *Severinus*, p. 224 : *Corelativa* ; — dans *Bonominus*, p. 250 : *Chondrus* ; p. 251 : *Triticum* ; *Tiphe* ; *Bromum* ; *Alica* ; *Chondrus* ; — dans *Sannutus*, p. 258 : *Lydi complurimum ludorum inventores* ; p. 262 : *Cubus* ; *Talus* ; *Cola* ; *Ischia* ; *Coa* ; *Chia* ; p. 264 : *Ancinus* ; *Theodori Gazæ error* ; *Venus* ; p. 266 : *Locus Martialis*.

⁴⁵ Voir Claude La Charité, « Rabelais lecteur de Politien dans le *Gargantua* », *Le Verger – Bouquet 1* (janvier 2012), texte en ligne ; et *Id.*, « Les *Angeli Politiani Opera* (Lyon, S. Gryphe, 1533) et ce que d'iceulx Rabelais a desrobé pour son *Gargantua* », *L'Année rabelaisienne*, n° 3, 2019, p. 57-69.

⁴⁶ Titre complet : *C. Suetonii Tranquilli XII. Cæsares. Ausonius poëta de XII. Cæsaribus per Suetonium Tranquillum scriptis. Ejusdem tetrasticha à Julio Cæsare usque ad tempora sua. Jo. Baptistæ Egnatii Veneti, de Romanis principibus, Libri III. Ejusdem Annotationes in Suetonium. Annotata in eundem, et loca aliquot restituta per D. Erasmum Roter.*, Lyon, S. Gryphe, 1532.

⁴⁷ Si l'on en croit quelques rares nouvelles manchettes qu'on trouve dans cette édition (USTC 655031) et qui sont reprises chez Gryphe.

de la vie des empereurs en trois livres et ses *Annotationes* sur les *Douze Césars*⁴⁸. Deux textes qui figuraient bien dans l'édition érasmienne, mais sans aucune manchette. Chez Gryphe, on trouve 21 manchettes dans l'*Abrégé*, et 50 dans les *Annotations*. Parmi ces notes marginales, plusieurs sont relatives aux Turcs et autres Mahométans — on pense aux contemporaines turqueries de Panurge dans *Pantagruel* — ; au lieu classique des perles de Cléopâtre, bien connu d'Epistemon en Enfer (et bientôt de l'éditeur de la *Topographia* de Marliano) ; aux lampes et lanternes antiques ; au navire Thalamège, comparé aux nefs thalamifères et au Bucentaure ; ou encore à un éloge de Guillaume Budé (« *Laus Budei* », sans diphtongue⁴⁹), le grand humaniste si important pour Rabelais, particulièrement en cette année 1532 où la republication de ses *Epistolæ* diffuse dans la République des Lettres le nom de l'ancien moine de Fontenay-le-Comte.

Dans le cas du *Leonico* comme du *Suétone*, les indices sont certainement trop ténus pour rendre obligatoire l'attribution à l'éditeur-correcteur Rabelais. Pour autant, les traces d'un travail éditorial y sont plus prononcées que dans certains autres ouvrages publiés par la maison Gryphe, qu'on pense au *Valère Maxime*, au *Perse-Juvénal*, au *Térence* ou encore à ce *Bellum grammaticale* d'Andrea Guarna, que n'ignorait point l'éditeur des *Fantastiques batailles*... Conservons donc à ces remarques leur caractère hypothétique, non sans répéter l'importance décisive que revêtit dans le devenir de Rabelais écrivain son travail de l'ombre à l'enseigne du Griffon.

1532 : entrée en littérature d'un géant des Lettres. Certes ; — mais contrairement à ce qu'a retenu une certaine histoire littéraire, c'est avant tout par ses travaux dits « savants », en (néo-)latin et en grec, que Rabelais partit d'abord à l'assaut de la *Res publica litterarum* européenne. À l'époque où se vend la prose du camelot « Alcofrybas Nasier », pseudonyme obscur, l'officine de Gryphe présente nommément le docte *Rabelæsus*, quand elle n'en diffuse pas aussi, *incognito*, les travaux d'atelier. Par la suite, le succès de l'auteur vernaculaire — qui, avec son titre de « docteur en médecine », ne signera de son nom qu'en 1546 — aura provoqué quelque illusion rétrospective. Car, à sa parution, c'est bien le chef-d'œuvre *Pantagruel* qui, si l'on mesure l'étendue du travail de Rabelais éditeur chez Gryphe, fait figure de fantaisie annexe, de passe-temps... marginal. Il était écrit qu'une telle marge vernaculaire deviendrait de plus en plus vaste, de plus en plus pleine, de plus en plus drôle — au point de contraindre Rabelais le marginal à ne plus se contenter de simples et discrètes manchettes. Mais l'historien devra retenir que l'« auteur » — et même l'« Auteur », comme écrira bientôt Rabelais — est né sinon après l'éditeur, du moins avec et derrière lui, par lui et grâce à lui. Ainsi faut-il considérer que l'entrée en littérature de Rabelais s'est faite par une porte dérobée, celle de l'« arrière-boutique⁵⁰ » que constitue l'atelier d'imprimerie. À toute grande scène, il faut une entrée des artistes.

⁴⁸ Manchettes imprimées face aux textes d'Egnazio dans *C. Suetonii Tranquilli XII. Cæsares*, Lyon, S.Gryphe, 1532 : — dans *De Romanis principibus*, lib. I, p. 402 : *Arsaces rex Parthorum* ; *Artabanus rex* ; *Artaxerxes rex Persarum* ; *Chosroës rex Persarum* ; *Hercalius imperator* ; *Maömethes* ; p. 403 : *Turcæ* ; *Tamberlanes* ; *Paizetes Turca victus et captus* ; p. 404 : *Usuncassanus* ; *Psophes* ; — lib. II, p. 426 : *Venetia in aquis condita* ; p. 427 : *Augustulus* ; p. 462 : *Constantinopolis à Turcis capta* ; p. 464 : *Lygos quondam nunc Byzantium, sive Constantinopolis* ; *Chalcedonii cæci* ; *Byzantium funditus eversum* ; p. 466 : *Hunni* ; *Ungari* ; *Muchumetius* ; *Tangrolipix* ; — dans *Annotat. in Suet.*, p. 499 : *Leonardus Portius* ; p. 501 : *Lychnuchi* ; *Peragere conventus* ; p. 502 : *Uniones* ; *Thalamegus* ; *Thalamiferæ naves* ; *Bucentaurus navis Veneta* ; *Vittata navis* ; *Aurum promerciale* ; p. 504 : *Attilius comicus poëta* ; p. 505 : *Budei laus* ; p. 506 : *famosi libelli* ; *Sub veteribus* ; *Sub novis* ; p. 509 : *Clemens servus Agrippæ* ; *Parcennius [sic ad « Percennius »]* ; p. 511 : *Libo Scribonius* ; *Q. Haterius* ; p. 512 : *Rhascupoles T[h]rax* ; *Maraboduus Suevus* ; p. 513 : *Cn. Lentulus Augur* ; *Cn. Piso* ; p. 514 : *L. Piso* ; *Sejanus* ; p. 515 : *Charicles* ; p. 516 : *Arminius Germanus* ; *Germanici laus* ; *Cremutii Cordi mors* ; p. 517 : *Cassius Chærea* ; p. 518 : *Diribitores* ; *Diribitorium* ; *Lex Papia Poppæa* ; p. 519 : *Sabinus Poppæus* ; p. 520 : *Aul. Plantius* ; *Nomos quid* ; *Terpander* ; *Clonas* ; *Polymnestus* ; p. 521 : *Suffertim* ; *Suffertum* ; *Differtum* ; *Proagogia* ; p. 522 : *Mazacæ* ; *Mazaca urbs* ; *Cæsarea urbs* ; p. 524 : *Cybius* ; *Cybiotates rex Alexandria* ; *Physcon Syria [r]ex* ; p. 525 : *Subsiccivus ager* ; p. 526 : *Ager subsiccivus*.

⁴⁹ *C. Suetonii Tranquilli XII. Cæsares...*, *op. cit.*, p. 505 (face à un texte qui mentionne « *Budæus* »). Graphie conforme à l'usage rabelaisien en 1532.

⁵⁰ Voir Edwige Keller-Rahbé (dir.), *Les Arrière-boutiques de la littérature. Auteurs et imprimeurs-libraires aux XVI^e et XVII^e siècles*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2010.

ÉDITER LES AUTORITÉS

CLAUDE COTEREAU, JEAN THIERRY, ROBERT ESTIENNE, JACQUES
KERVER, TRADUCTEUR(S), ÉDITEUR(S) ET IMPRIMEUR(S) DES *DOUZE*
LIVRES DE IUNIUS MODERATUS COLUMELLA DES CHOSES RUSTIQUES
(PARIS, 1555)

MARTINE FURNO

ENS Lyon

Le *Guide de la traduction littéraire* publié par le Centre National du Livre à l'intention des éditeurs et traducteurs note, dans son chapitre « Le traducteur comme partenaire » que « nombre de traducteurs sont à l'origine du désir de traduction d'un livre par un éditeur »¹. Cette remarque souligne qu'une traduction est toujours, du point de vue éditorial, un texte particulier : elle mobilise deux auteurs en deux langues différentes et suppose un travail de co-élaboration du livre qui engage parfois des volontés multiples, et cela aux premiers temps de l'imprimé comme aujourd'hui.

La première traduction intégrale en français du *De re rustica* de Columelle aurait ainsi pu ne jamais voir la presse, puisque son auteur, Claude Cotereau, meurt un an avant sa publication. Ce livre, ainsi que sa reprise avec corrections et notes par Jean Thierry quatre ans plus tard, présente la caractéristique de mobiliser autour de sa parution de nombreux personnages, tous co-élaborateurs du texte², dont il est à la fois difficile et passionnant de définir les rôles individuels. Au sens strict, aucun n'est auteur, puisque et l'auteur original et le traducteur sont disparus, mais tous sont des acteurs indispensables à l'existence du texte, et je tenterai de montrer quelles dynamiques sociales ont permis la prise de risque éditorial de la première parution. Un exemplaire particulier de l'édition de 1551, annoté de la main de Jean Thierry et conservé à la bibliothèque municipale de Lyon, permettra également de mieux comprendre le travail éditorial et l'élaboration intellectuelle de la seconde édition de 1555, tout en amenant de nouvelles questions sur certains de ses aspects matériels et commerciaux.

« Feu maistre Claude Cotereau » : l'édition de 1551 et ses acteurs.

Les Douze livres de Lucius Iunius Moderatus Columella des choses rustiques que Jacques Kerver imprime en 1551 ne sont pas une parution de hasard. Ce livre fait partie des nombreuses manifestations d'intérêt à cette période pour la littérature agronomique, la « maison rustique » et la gestion des domaines ruraux, à la propriété desquels accède une nouvelle noblesse, notamment de robe, ainsi qu'une bourgeoisie commerçante socialement ascendante sous les Valois. En parallèle, l'intérêt humaniste pour les textes antiques remet au jour les traités des agronomes latins, et la soif de les lire dépasse rapidement le cercle des personnes capables de le faire en latin : modèle et source des traités modernes en langue vernaculaire, les traités antiques deviennent aussi, pour ce lectorat non érudit, un objet majeur d'intérêt.

La première traduction de Columelle en français est partielle : réalisée par Louis Meigret, elle paraît en 1540 sur les presses de Vincent Sertenas à Paris, et ne comporte que les « tiers et quatriemes livre ..., touchant le labour »³. La préface « Loys Megret aux Francoys » justifie l'entreprise par le profit

¹ *Guide de la traduction littéraire*, CNL, p. 16. En ligne, https://www.centrenationaldulivre.fr/fr/ressources/guides-professionnels/guide_de_la_traduction_litteraire.

² J'ai utilisé cette expression à l'occasion d'un colloque tenu en 2006 et dans le livre qui en est issu en 2009, avec le plaisir de voir le terme repris et relayé par d'autres chercheurs depuis. Voir *Qui écrit ? figures de l'auteur et des co-élaborateurs du texte, XVI^e – XVII^e siècles*, éd. Martine Furno, ENS Editions, IHL, 2009.

³ Le tiers &|| quatriemes liures de Lucius || Moderatus Columella, tou||chant le labour, traductz || de langue latine en francoy||se par Loys Megret. || Auec priuilege || On les vend au Palais en la gallerie || par ou on va à la Chancellerie, en la || boutique de

que peut apporter un traité raisonné à la connaissance empirique, et espère que « Messieurs les François », quelque expérience qu'ils aient des vignes et du labour, trouveront dans le texte l'occasion « non seulement de l'[Columelle] ensuyure en ses inuentions mais aussi ... y adiouster & inuenter par aduerture mieulx »⁴. Le traducteur pose ainsi les attentes de son lectorat, désireux d'assurer une pratique agronomique dans des traités reconnus par les doctes, sans s'interdire de les adapter au monde moderne.

La première traduction intégrale du traité de Columelle est imprimée à Paris onze ans plus tard, chez Jacques Kerver, en 1551. Réalisée par Claude Cotereau, elle paraît posthume, son auteur étant mort l'année précédente, et cette circonstance explique que l'entreprise éditoriale comprenne des mains multiples, qui dessinent pour nous des réseaux entre érudits ou gens de cour, et révèlent une sociologie intellectuelle qui n'est pas sans rivalités ou tensions.

Jacques Kerver, qui prend en charge cette édition, signe depuis 1535 des impressions en son nom propre, à Paris, aux côtés et à la suite de sa mère, Yolande Bonhomme, qui faisait elle-même fonctionner l'atelier depuis la mort de son mari Thielmann Kerver. La production de Jacques Kerver peut paraître disparate, à première lecture, mais elle vise de manière assez cohérente un type de lecteur, savant mais non pur philologue, lettré mais non pur érudit, que l'on pourrait dire « curieux cultivé ». Essentiellement latine, construite autour d'auteurs philosophiques comme Aristote ou de textes religieux de source catholique (extraits du texte sacré et pères de l'église, livres de piété en général), la production de Kerver comprend cependant dès le début quelques titres en français, livres de piété encore ou romans pour les mondains et l'homme de cour, comme *Les triomphes de la noble dame amoureuse* de Jean Bouchet⁵. En français, Kerver vise donc un lectorat de nobles ou grands bourgeois qui se piquent de culture, et plus particulièrement de culture antique, mais non tout à fait aptes à lire les textes dans leur langue originale : avant la traduction de Columelle, Kerver imprime en 1543 la traduction française du traité hiéroglyphique de Horus Apollo, en 1546 celle de l'*Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna, puis en 1553 le traité d'architecture de Leon Battista Alberti, tous textes traduits du latin ou de l'italien par Jean Martin⁶. Ces impressions forment en quelque sorte un ensemble d'outils savants à destination de ce qu'on peut déjà appeler l'honnête homme, bourgeoisie de cour ou noblesse de robe qui s'intéresse à la construction et à la marche de ses propres domaines. Comme Cotereau, traducteur de Columelle, Jean Martin, traducteur de Colonna, d'Alberti, mais aussi de Serlio ou Vitruve, est un érudit que l'on peut dire non académique, secrétaire d'ambassade et procureur au parlement de Paris : il est issu du même milieu de gens de robe ou de cour auquel ses traductions s'adressent et le lectorat des livres de Kerver fournit aussi au libraire les principaux artisans de ces publications.

Claude Cotereau, né à Tours en 1499, fait des études de droit à Poitiers et Toulouse avant de devenir prêtre et chanoine de Notre Dame de Paris, et secrétaire du cardinal Jean du Bellay. Cette position dans le milieu ecclésiastique et politique lui permet de rester en contact avec un réseau de juristes dont il a connu certains pendant ses études, et qui ont parfois atteint des positions d'importance dans la marche du royaume. Jugé par tous comme docte en latin, grec, et peut-être hébreu, il est aussi l'ami d'Etienne Dolet, chez qui il publie en 1539 sa propre et unique œuvre latine d'envergure, le *De*

Vincent Sertenas. La date de 1540 s'induit du privilège. Voir l'exemplaire de la Bibliothèque municipale de Lyon en ligne sur <https://books.google.fr/books?vid=BML37001100808620>, et USTC 24263.

⁴ F^o Aiii v – Aiiii r : « Vous ne trouerez donc pas estrange, Messieurs les François, quoy que l'experience du labour & des facons des uignes vous soyt en main, attendu le long temps & la grande quantité du vignoble dont abonde la France : si i'ay bien osé presenter ceste translation du troysiesme et quatriesme liures de Columelle touchant le mesme labour, d'autan que i'espere bien, que son ordre, ses raysons & moyens, vons donneront occasion, non seulement de l'ensuyure en ses inuentions mais aussi pour selon la nature de nostre contrée y adiouster & inuenter par aduerture mieulx. »

⁵ [L]Es Triumphes de || La Noble et amoureuse Dame: Et lart de honneste= || ment aymer/ Compose par le Trauerseur || des Voyes perilleuses/ Nouvelle= || ment Jmprime || a Paris. || [fleur de lys] || ¶ On les vend a Paris en la grant rue saint Jacques aux || deux Cochetz en la maison de Jaques kerver Libraire || iure de Luniuersite. || ¶ Mil. D. xxxv. Voir USTC 73480.

⁶ Orus Apollo, *De la signification des notes hiéroglyphiques des Anciens Egyptiens*, Paris, 1543 (USTC 37805) ; Francesco Colonna, *Hypnerotomachie ou discours du Songe de Poliphile*, Paris, 1546 (USTC 12610 et 57215) ; Leon Battista Alberti, *L'architecture et arts de bien bastir*, 1543 (USTC 243330).

jure et privilegiis militum, un traité en trois livres sur le droit des armées. On lui doit aussi des vers latins et français à l'occasion de la naissance de Claude Dolet, fils d'Etienne, dont il est le parrain⁷.

Il nous est difficile de savoir en quel état exactement il laisse sa traduction au moment de sa mort en 1550⁸. Si elle était inachevée, sans doute était-ce sur des détails, dans la mesure où il avait déjà songé à lui trouver un dédicataire et protecteur, Jean du Bellay, à qui il avait rédigé une épître – si du moins elle est bien de lui, ce que nous n'avons pas de raison réelle de mettre en doute. Le choix du cardinal est évidemment lié à la position de Cotereau auprès de lui, mais on sait aussi que celui-ci s'intéressait à l'agronomie, et il n'est pas impossible qu'il ait accompagné, voire suscité, l'entreprise de son secrétaire. Pour cette impression, Jacques Kerver reçoit un double privilège pour six ans, par arrêt du Parlement le 18 août 1551, et par signature royale le 8 septembre, et l'impression, faite par Guillaume Morel pour Kerver, est achevée le 25 septembre selon le colophon. Cette chronologie montre que l'arrêt du Parlement n'est pas une simple confirmation des lettres royales, et il est probable que le privilège ait été demandé aux deux instances, du Parlement et de la Chancellerie. En effet, si comme le dit L. Pfister « les relations plus ou moins étroites du requérant avec l'autorité dispensatrice du privilège »⁹ facilitent l'obtention de celui-ci, on peut comprendre que le livre ait obtenu ce double parrainage : les personnages autres que le traducteur et le libraire qui gravitent autour de cette édition sont pour la plupart liés au Parlement royal.

Le paratexte qui entoure la traduction s'ouvre, aux f^o a[2]r à aiiijv¹⁰, par une première adresse « à Monseigneur le Reuerendissime Cardinal du Bellay » signée de Jacques Verjus, « conseiller du Roy en sa cour de Parlement ». Ce personnage a laissé peu de traces : conseiller au parlement en 1541, on ne sait ni quand il est né ni exactement quand il est mort, si ce n'est qu'il est remplacé dans sa fonction de conseiller par Pierre Segnier en 1564¹¹. Il signe ce premier texte dans l'édition de Columelle en tant qu'ami et exécuteur testamentaire de Cotereau, dont il vante la bibliothèque, fournie de « bons auteurs Hebreux Grecs et Latins » soigneusement annotés. Il y a également trouvé de « doctes & elaborées translations ... par luy faictes, & serrées à part » parmi lesquelles il donne la priorité à celle de Columelle, dont il a suivi l'élaboration et parce que le sujet est à mettre au nombre des choses « les plus belles, elegantes, & profitables, a l'oeil, a la bourse, & au corps »¹². Il annonce enfin l'épître dédicatoire que Cotereau avait préparée pour le cardinal du Bellay, et imprimée aux f^o a iiiijr à a [9]r.

Cette épître repose sur une organisation rhétorique et des *topoi* attendus : après avoir fait l'éloge de son dédicataire, le traducteur passe longuement à celui de son sujet, commençant par l'éloge de la Nature et de la création divine, avant d'aborder celui de l'agriculture, qui « seule est la science plus certaine, necessaire, & commode pour la uie de l'homme ». Les trois dernières pages en viennent plus précisément à son texte : après avoir loué Columelle qui « a si proprement et Latinement escript qu'il

⁷ Voir Catherine Langlois - Pézeret, « Cottereau, Claude », dans *Ecrivains juristes et juristes écrivains du Moyen Age au Siècle des Lumières*, éd. Bruno Méniel, Paris, Garnier, 2015, p. 322 – 323. Le nom de Cotereau est orthographié par les modernes Cottereau ou Cotereau ou Cothereau ; même si la notice d'autorité de la BnF choisit Cottereau, je l'écrirai Cotereau, qui est l'orthographe employée par Kerver dans ses éditions, et qui correspond plus exactement à la forme latine *Coteraeus* dont il signe son traité *De iure et privilegiis militum*.

⁸ LES DOVZE || LIVRES DE LVCIVS || Iunius Moderatus Columella || des choses Rusticques. || Traduits de Latin en Francoys, par feu mai-||stre Claude Cotereau Chanoine de Paris. || A PARIS, || *Par Jacques Kerver Libraire iuré, || demourant rue Saint Jacques || aux deux Cochets. || Avec priuilege du Roy & de la Court. || M. D. LI. (Dorénavant : Les douze livres 1551). Le livre est un in 4° ; consultable en ligne dans une numérisation de bonne qualité sur : http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ200519001.*

⁹ Laurent Pfister, « Les conditions d'octroi des privilèges d'imprimerie de 1500 à 1630 », dans *Privilèges de librairie en France et en Europe*, éd. Edwige Keller-Rahbé, Paris, Garnier, 2017, p. 56. Voir aussi plus généralement Elisabeth Armstrong, *Before Copyright : The French Book-Privilege System, 1498 – 1526*, Cambridge University Press, 1990, p. 33 – 38 pour l'origine des privilèges parlementaires.

¹⁰ L'édition de 1551 comporte au moins deux états : dans l'un, représenté par l'exemplaire de la bibliothèque municipale de Lyon dont nous parlerons plus loin, le f^o a[2]r est par erreur signé aiiij (comme le réel f^o aiiij), et les f^o a5 et a6 ont été inversés à l'impression. Cette dernière erreur est corrigée dans l'état représenté sur l'exemplaire numérisé de la Bibliothèque nationale d'Autriche (http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ200519001), mais l'erreur de signature du f^o a[2] est maintenue.

¹¹ Voir Edouard Maugis, *Histoire du parlement de Paris de l'avènement des rois Valois à la mort de Henri IV*, Paris, Picard, 1913 – 1916, vol. 1, p. 219.

¹² *Les douze livres 1551*, f^o a[2]v – aiiijr.

est mis au nombre & premier ranc des auteurs Latins »¹³, il justifie quelques principes de traduction, notamment pour le lexique français. Il a tenté de rendre au plus près le texte, mais ne voulant pas créer de néologismes, il a gardé quelques termes latins pour des objets ou espèces inconnus en France et donc en français¹⁴. Sa traduction se veut un moyen de faire apprendre des pratiques nouvelles, ou au moins raisonnées, en matière d'agriculture, et de faire progresser ceux qui s'y adonnent et qui sauront transposer au terroir français les conseils donnés par Columelle pour l'Italie, quels que soient les « opiniâtres » qui s'en tiendront à leurs habitudes. Cotereau relaie ici non seulement son propre discours de lecteur de l'Antiquité, mais peut-être plus sûrement encore celui du cardinal Jean du Bellay, dont la position est plus à même de susciter les réflexions et d'engager, par l'exemple, des changements dans le gouvernement des « maisons rustiques ».

Un risque éditorial ?

Après cette épître toute rhétorique, le lecteur qui va s'engager dans le texte antique est retenu en chemin par un autre texte extrêmement intéressant pour la fabrication du livre, f° a[9]v – a[10]r. Cette adresse « Au Lecteur, » non signée, précise et en même temps publicitaire, est due, selon toute vraisemblance, au libraire lui-même :

F° a[9]v AV LECTEUR

Tu pourras aysement coignoistre (ô amy lecteur) la grande prudence & erudition dont estoit remply feu maistre Claude Cotereau translateur de ce present oeuvre de Columelle par sa seule prefation en icelluy. Combien qu'aparauant par son aultre, & du tout a luy propre oeuvre en Latin intitulé De iure et priuilegiis militum, il l'eust assez démontré. Estant donc de son uiuant requis de plusieurs grands et notables personnages de publier et mettre en lumiere cette presente translation, luy qui de sa naturelle bonté estoit enuers tous facile & liberal, neantmoins s'en seroit touiours excusé, pour ce comme ie croy qu'il n'ya uoit encore mis la derniere main. Ce qu'il eust fait s'il eust pleu a nostre seigneur le nous laisser encore. Mais l'ayant pris en sa part en la fleur de son aage, & lors qu'il estoit pour ses louables actions de plus en plus cheri & désiré d'vng chacun, Monsieur maistre Barthelemy Faye conseiller du Roy en sa court de Parlement, tant pour l'honneur dudict defunct, que pour le bien public, auroit obtenu de monsieur maistre Jacques Verius aussi conseiller en ladicte court & executeur testamentaire dudict defunct, ce dict oeuvre ainsi translaté estre publié. Et pour ce faire plus fidelement & soigneusement ont iceulx conseillers prié & donné charge a maistre Jehan Bre-[f° a[10]r]che aduocat au baillage de Touraine leur amy, & iadis discipline et familier dudict Coterau, auoir sur ce l'oeil et y prendre garde. Laquelle charge ledict Breche a voluntiers acceptée, & encore mieux executée. Combien qu'il ait tant uoulu deferer au iugement dudict defunct, qu'ores qu'il congneust bien ledict oeuvre n'auoir esté poly ne receu la derniere main, toutesfois le voyant fidelement translaté, n'a voulu en iceluy immuer que le moins qu'il luy a esté possible. Parquoi lecteur, ladicte translation venant de tel auteur estant mise en lumiere par l'aduis et iugements desdicts conseillers desquels les noms ne te sont obscurs, & obseruée par la docte vigilance dudict Breche, tu ne te dois aucunement defier de la suffisance & fidelité d'icelle.

Un tel texte nous éclaire, implicitement et explicitement, sur le contexte de cette impression, et le risque éditorial pris par Kerver. La traduction de Columelle est née dans le milieu des gens de robe auprès de la cour, tant du fait du traducteur, resté juriste avant d'être clerc, que du fait de ceux qui la rendent matériellement possible, c'est à dire les deux conseillers du parlement, Jacques Verjus et Barthélémy Faye¹⁵, qui l'autorisent et, peut-être, financent tout ou partie de la publication. Mais tous ces personnages ne sont pas pour autant des philologues reconnus, et en 1550 Kerver sait bien que cela

¹³ *Les douze livres* 1551 f° a[8]r.

¹⁴ *Les douze livres* 1551 f° a[8]v : « toutesfois que pour n'estre dict inuenteur de mots nouueaulx, ie n'ay vsé de noms Latins que bien peu, & ou il ne s'en trouuoit point de Francoys, mesmement quand les choses nous sont incogneues, & ne se trouuent en ce pays ».

¹⁵ Ce dernier a laissé plus de traces que J. Verjus : conseiller aux enquêtes en 1542, il passe aux requêtes en 1564, et revient aux enquêtes en 1570 par permutation avec son fils Jacques, d'ailleurs plus connu et documenté que lui. B. Faye est fréquemment cité dans des édits royaux de toutes sortes, avec J. Viole, et a également été président de la chambre des requêtes. Voir Edouard Maugis, *op. cit.*, vol. 1, p. 218.

est une faiblesse pour son produit : le recours à Jean Brèche¹⁶, sorte de « conseiller scientifique », est une prise de garantie, sans certitude cependant, le personnage n'étant pas lui-même un docte célèbre. D'où une insistance certaine, et un peu troublante, sur la « suffisance et fidélité » de la traduction, qu'il faut de fait rendre légitime aux yeux de l'acheteur lecteur¹⁷. Celui-là même n'étant pas assez érudit pour lire le texte latin directement, peut craindre, en ne voyant aucun grand nom académique penché sur le berceau de cette traduction, qu'elle ne soit pas de bon niveau, et qu'il y perde son argent.

Pourtant, on ne peut pas dire que la traduction de Cotereau soit de mauvais aloi : elle ne suit pas les règles d'une traduction scientifique moderne qui se tiendrait strictement à la lettre antique, mais comme le dit J. Verjus dans son épître, Cotereau a cherché à « tirer le vray sens de l'auteur, & iceluy declarer et exprimer par mots et termes propres et naïfs de la langue Francoyse »¹⁸. Une lecture du texte de Cotereau en regard du texte latin montre qu'il semble avoir surtout voulu être clair, et lisible en français : sa traduction n'est pas fidèle, au sens où elle n'est pas scolaire, elle allège parfois la *copia* du latin dont Columelle fait preuve, mais elle cherche à donner au lecteur une représentation nette des activités évoquées. Cotereau, sans nier la littéarité de son auteur, a choisi de le traiter principalement comme un texte technique, ce qui est cohérent avec le projet éditorial et le lectorat visé. Mais le libraire, au fait des rivalités d'atelier et des prétentions des doctes plus officiellement reconnus que Claude Cotereau, sait bien qu'il a pris un risque, et tente de le désamorcer dans son adresse au lecteur, même si les arguments fournis révèlent les ambiguïtés d'une publication que l'édition de 1555 ne fera que prolonger¹⁹.

L'édition de 1555 et sa préparation

En 1555, Jacques Kerver imprime une nouvelle édition de Columelle, vendue sous le même titre, mais considérablement modifiée. Un nouveau personnage apparaît, « maistre Jean Thierry de Beauvoisis », qui a « soigneusement revu » et « corrigé » la traduction de Cotereau, et l'a « illustrée de doctes annotations »²⁰. De fait, le texte, sa composition et sa mise en page, ont été entièrement repris, et le projet a pris forme rapidement après la seconde émission parue en 1552 : le privilège, accordé cette fois par le roi seul, et placé en fin de volume p. [575], est octroyé pour dix ans, et a été signé le 12 février 1553. Il nous informe que la révision du texte et son annotation par Jean Thierry étaient bien prévues dès cette date : il est difficile cependant de savoir si le délai de deux ans entre la demande du privilège,

¹⁶ Jean Breche, tourangeau, avocat et ami de Cotereau, est l'auteur de deux opuscules français sur la condition du prince (*Manuel Royal ou opuscules de la condition du prince*, Paris, Mathieu Cherclé, 1541 et *Premier livre de l'honneste exercice du prince*, Paris, Vascosan, 1544) et de deux ouvrages de droit en latin (*Aphorismi iurisprudentialia*, Paris, Ponset Le Preux, 1552 et un commentaire aux *Pandectes*, Lyon, Temporal, 1556). Brèche est également disciple de Cotereau en ce qu'il est traducteur de textes médicaux du latin vers le français (traduction des *Aphorismes* de Jean de Damas, Lyon, Tournes, 1555), tout en étant juriste, et non médecin. Dans *Les douze livres* 1551, il signe au f° a[10]v une « vie de Columelle extraicte & recueillie de son present oeuvre par M. Jehan Breche de Tours. ».

¹⁷ Ce défaut de légitimité d'un « écrivain juriste », et de Cotereau en particulier, au regard des doctes académiques, avait peut-être déjà été perçu par Dolet, qui lorsqu'il imprime le *De Iure et priuilegiis militum* fait précéder le texte d'une dédicace au même cardinal Jean du Bellay, où il loue son ami Cotereau à l'instar des Budé, Alciat, Chansonnette et Hegendorff, dans une forme de plaidoyer *pro domo* qui fleurit le parti-pris autant qu'il peut dénoter l'inquiétude. Pour la traduction de Columelle, un dernier personnage, François Tartaret, apparaît à la toute fin du livre, et complète les louanges du traducteur par un sonnet placé au f° x[5]v, c'est-à-dire entre la fin des tables et le colophon. À cet endroit, ces quelques vers semblent être utiles plutôt à remplir le ternion final qu'à capter la bienveillance de l'acheteur, même si les clients du XVI^e siècle avaient déjà peut-être l'habitude de feuilleter un livre au début et à la fin avant de l'acheter. Le texte n'est pas d'une haute tenue littéraire, et son auteur, membre d'un cercle de lettrés autour de Pontus de Tyard, à qui il donne des poèmes d'escorte, est bien peu documenté. Il semble toutefois avoir joui d'un certain crédit dans les milieux de Bourgogne et du Lyonnais.

¹⁸ *Les douze livres* 1551, f° a iii v.

¹⁹ Kerver donne une nouvelle édition du texte de 1551 en 1552, sans qu'il soit possible de savoir si ce nouveau tirage (qui reprend les erreurs de la précédente, y compris sur la signature du f° a[2]r) est dû à l'épuisement du précédent, ou à son rafraîchissement du fait d'une mévente. A priori, le contexte d'intérêt pour les textes agronomiques et le fait que Kerver se lance dans une autre édition trois ans après, portent à croire qu'il s'agit de la première raison.

²⁰ LES DOVZE || LIVRES DE LVCIVS || Iunius Moderatus Columella || des choses Rusticques. || Traduits de Latin en Francoys, par feu mai-||stre Claude Cotereau Chanoine de Paris. || *La traduction duquel ha esté soingneusement reueue* || & *en la pluspart corrigée, & illustrée de doctes An-|| notations par maistre Jean Thierry de Beauuoisis* || A PARIS, || Par Jacques Kerver Libraire iuré, de-||mourant rue Saint Iaques aus || deus Cochets. || Avec priuilege du Roy. || M. D. LV. (Dorénavant : *Les douze livres* 1555)

et la réalisation de l'impression, est dû à la lourdeur de la tâche et à la lenteur d'exécution du réviseur, ou à d'autres tensions commerciales.

Matériellement, cette édition présente, au verso de la page de titre, une adresse « Jean Thierry de Beauvoisis au Lecteur, salut », épître qui n'est en rien amène, prévenant par là de la tonalité des notes que l'on trouvera au fil du texte :

Ami lecteur, pour ne te faire long discours, ie t'advertiray seulement, que voiant la translation des douze liures de Columelle faicte par feu maistre Claude Cotereau, estre en la plupart vicieuse, me suis en faueur de toy deliberé de reueoir entierement toute la dicte translation, la conferant avec le Latin. Chose laborieuse, & odieuse. Laborieuse : nul ne le sçait mieuls que moy. Odieuse : reprehension des fautes d'autrui, est souuent peu faorable. Ce neantmoins me suis mis au hasard, esperant te faire plaisir, & me confiant que tu prendras ce mien labeur en bonne part. Oultre ce, i'ay faict certaines annotations, en partie pour restituer en leur entier plusieurs lieux qui sont corrompus es Columelles Latins, en partie pour monstrer combien estoit necessaire d'emender la susdicte translation de Cotereau. De tout ie te laisse le iugement, te priant neantmoins ne rien blasmer temerairement, & sans preallablement auoir le tout bien examiné. Autrement, tu sçais que la controuersie bien debattue par deuant dame Raison, tu perdrois ta cause. Contente - toy de cest impoli Laconisme, car le fardé babil Asiatique me desplait.

Ce texte est suivi d'un distique latin donnant la parole au réviseur lui-même :

Idem Ioannes Theodoricus Bellouacus ad Lectorem.

Verterat haec olim Coteraeus : at omnia multo

Integriora tibi, Lector amice, damus²¹.

Malgré ces déclarations sur le peu d'estime que mérite la traduction de Cotereau, les pages suivantes reprennent, exactement à l'identique hormis des corrections orthographiques, le texte des deux épîtres au cardinal Jean du Bellay qui étaient déjà dans l'édition précédente, celle de Jacques Verjus et celle de Cotereau lui-même. À leur suite, f° e[iij]v, nous retrouvons la « Vie de Columelle extraicte de son present oeuvre », également reprise à l'identique de l'édition précédente pour le texte, mais où a disparu le nom de Jean Breche. Les folios qui suivent (e[4]r - o[4]r) portent les « Tables de plus notables choses contenues en ces douze livres de Columelle », et se terminent sur la liste des « Lieux du Columelle Latin corrigés », « examinés », « exposés », et sur la référence des pages de quelques passages jugés notables, sur Columelle et Pline, et sur des erreurs commises par Ruellius, Raffaele da Volterra, Calepin et un *Lexicon Graecum* dont se serait imprudemment servi Cotereau²².

À la suite de ces pièces liminaires, le texte de Columelle est exposé chapitre par chapitre, dans une version qui, pour suivre la trame de celle de Cotereau, en modifie souvent des mots, des tournures, des expressions, quand elle ne reprend pas le sens complet d'une phrase. Il ne s'agit donc pas d'une nouvelle traduction, mais il ne s'agit pas non plus de la même que précédemment. Un exemplaire particulier de l'édition de 1551, conservé à la bibliothèque municipale de Lyon sous la cote 398292, nous renseigne plus précisément sur le travail fourni entre les deux éditions. Couvert de notes attribuées à Jean Thierry, cet exemplaire est visiblement son exemplaire de travail, utilisé pour préparer la nouvelle impression, et non l'exemplaire d'imprimerie lui-même. En effet, toutes les annotations ne sont pas prêtes, certaines ne sont qu'ébauchées en latin, et pour la traduction même l'impression de 1555 comporte encore des variantes par rapport aux modifications notées dans cet exemplaire. Il porte également, sur la page de titre, l'ex-libris de Robert Estienne, que des raisons paléographiques m'incitent

²¹ « Le même Jean Thierry de Beauvais au Lecteur. Cotereau jadis a traduit ce texte ; mais nous te l'offrons, ami Lecteur, beaucoup plus complet en tout point ». La première version de ce distique, telle que nous pouvons la voir sur la page de titre de l'exemplaire annoté de 1551 conservé à la Bibliothèque Municipale de Lyon Part Dieu (*cf. infra*) porte *commodiora* barré et corrigé en *integriora*.

²² D'après le texte cité p. 567 dans l'annotation au chapitre 51 du livre XII à propos du mot Γλευκνός, il s'agit d'une des éditions du *Lexicon Graeco Latinum* élaboré par Conrad Gesner pour Walder ou Curion à Bâle entre 1541 et 1550.

à penser être Robert Estienne I²³. La rognure que le livre a subi à la reliure nous fait perdre parfois de précieux éléments de lecture, mais la structure du travail est reconstituable sur plusieurs points.

Le travail des modifications typographiques entre les deux éditions a dû naturellement être de la responsabilité de l'imprimeur. Si l'édition de 1551 avait été imprimée sur les presses de Guillaume Morel pour vente en tant que libraire par Kerver, celle de 1555 ne porte aucune mention d'une délégation de l'impression, que Kerver a dû donc assumer entièrement. L'impression est assez soignée, avec peu de coquilles, dans un in 4^o caractéristique pour ce type de textes, qui veut un objet complet, lisible, mais aussi agréable à manipuler ou transporter. La fonte utilisée est un romain de corps moyen pour le texte et inférieur pour les annotations; chaque livre se finit par un cul-de-lampe, et le suivant commence en belle page, avec un bandeau floral, un titre en capitales et une lettrine. A l'intérieur des livres chaque chapitre a son titre en capitales et italiques sur la seconde ligne si nécessaire, et les annotations sont placées à la fin de chaque chapitre, annoncées par le titre « ANNOTATION SUR le ... [xx]esme chapitre ». Comme dans les volumes de commentaire érudit de cette période, la citation du texte commenté est présentée dans le même corps que le texte, sa fin signalée par un crochet fermant (]), et le commentaire qui vient ensuite est ici dans un corps plus petit. Le passage qui sera commenté est signalé, au fil du texte, dans la marge extérieure par un astérisque *, non sans oublis toutefois²⁴; la même marge extérieure comporte des manchettes de repérage et résumé du texte, ce qui en facilite la lecture, le corps des chapitres étant présenté avec peu de retours à la ligne.

Si les décors, notamment au début de chaque livre, et la mise en valeur des changements de chapitre, étaient déjà présents dans l'édition de 1551, les manchettes ne l'étaient pas, et sont un travail concerté entre l'imprimeur, pour la mise en page, et l'éditeur scientifique Jean Thierry, comme le montre l'exemplaire de Lyon où ces manchettes sont préparées dans les marges par la même main qui corrige la traduction et l'orthographe²⁵. Sur ce dernier point on peut également penser que le travail est fait en collaboration entre l'imprimeur et le docte : les corrections par rapport au texte de 1551 vont dans le sens d'une modernisation de la langue, qui ne peut pas être une décision de l'éditeur scientifique seul. En effet, lorsqu'on compare en diachronie quelques impressions de Jacques Kerver, sur le même type de textes c'est-à-dire des traductions du latin vers le français, et faites avec le traducteur Jean Martin, on peut constater ce même procédé de simplification vers une orthographe moins étymologisante. Par exemple, l'article indéfini masculin singulier est orthographié « vng » en 1543 dans la traduction d'Orus Apollo par Jean Martin, et dans la traduction de Columelle de 1551, mais « vn » dans la traduction d'Alberti imprimée en 1553, et dans l'édition de Columelle de 1555. On pourrait multiplier les exemples sur des mots – outils de cette sorte, et même si toutes les corrections des *Douze livres* 1555 ne sont pas systématisées dans toutes les impressions ultérieures de Kerver en français, celles qui le sont permettent de penser que ce parti-pris de modernisation de l'écriture est un choix d'officine qui revient autant au maître d'atelier qu'au traducteur ou correcteur scientifique²⁶.

²³ L'exemplaire est consultable en ligne : <https://books.google.fr/books?vid=BML37001101511959>.

²⁴ Sans être extrêmement nombreux, ces oublis ou dissonances sont réguliers, et de deux sortes. Le plus souvent, des astérisques dans la marge annoncent des notes qui ne viennent jamais : par exemple, dans le livre IV, p. 169 – 210, les astérisques des p. 170 et 189 devraient annoncer des annotations qui n'existent pas à la fin du chapitre. Mais l'oubli inverse est possible aussi, bien que plus rare : pour le chapitre 2 du livre 6, p. 259 – 263, aucun astérisque n'annonce les deux annotations données p. 263, et qui auraient dû être signalées au bas de la p. 260 et sur la p. 262. Il est difficile de savoir exactement d'où viennent ces erreurs, mais leur nature semble dire qu'il y a peut-être eu désaccord ou dissension au moins entre les moments de la préparation de l'annotation, et de son impression, si ce n'est entre les hommes qui en sont responsables, c'est-à-dire Jean Thierry et Jacques Kerver, l'imprimeur ayant peut-être demandé à son auteur de diminuer le nombre de ses notes par rapport à une première version.

²⁵ Ces manchettes sont majoritairement en français, mais quelques-unes sont en latin, lorsqu'il s'agit de redoubler des termes techniques ou des noms de plantes : par exemple livre 5 chapitre 7 p. 239, des noms d'arbres sont donnés dans les deux langues pour assurer l'identification des espèces : « Arbuste gallique Rumpotines Obier Opalus Cornolier Cornus Charme Carpinus Fresne sauuage Ornus » ; livre 5 chapitre 5 p. 228 « Sautelles » est doublé par Mergi. Candosocci. » qui en sont synonymes. Il arrive parfois aussi, mais rarement, que certains noms de plantes ne soient donnés en marge qu'en latin, sans le français.

²⁶ On trouve par exemple dans l'*Horapollo* traduit par Jean Martin en 1543 la forme « ilz » pour le pronom personnel de 3^e personne du pluriel, et une orthographe en -icque des adjectifs comme « rusticque, anticque » ; ces graphies sont aussi celles des *Douze Livres* 1551, mais elles disparaissent au profit de « ils » ou « -ique » dans la traduction d'Alberti par Jean Martin imprimée en 1553 et dans les *Douze Livres* 1555. De même, « a » verbe et « a » préposition ne sont pas différenciées en 1543, mais « à » préposition est accentué à partir de 1551, et les finales des mots en -é comme « beauté » ne sont pas accentuées en

« Maistre Jean Thierry de Beauvois » : un autre risque éditorial ?

La personnalité du réviseur est cependant centrale pour l'édition de 1555 et les questions qui l'accompagnent. Jean Thierry de Beauvais est en effet un docte, reconnu comme tel en son temps, même s'il n'a pas acquis une place de premier plan dans l'histoire intellectuelle du XVI^e siècle hors de France. Les bibliothèques de Du Verdier et La Croix du Maine le qualifient ainsi et retiennent particulièrement à ce titre les annotations à Columelle ; mais on peut mettre à son crédit également un ouvrage pédagogique et néanmoins polémique et érudit, sans doute à l'intention des maîtres plus que des élèves, le *De mihi et nihil pronuntiatione assertio*, paru chez Robert Estienne en 1540, des *Annotationes aux Elegantiae* de Lorenzo Valla imprimées à Bâle chez Lazius en 1541, et la révision et augmentation du *Dictionnaire François Latin* de Robert Estienne, parue chez Jacques Dupuy en 1564, et plusieurs fois ensuite jusqu'en 1572 chez divers éditeurs²⁷. Hormis cela, Jean Thierry a collaboré dans l'atelier de Robert Estienne au *Thesaurus Linguae latinae* de 1543, dont il a relu le texte, ce dont l'auteur-imprimeur le remercie dans sa préface en le qualifiant de *doctissimus* et *acri iudicio praeditus*, et ce qu'il ne manque pas de rappeler lui-même à l'occasion dans les annotations à Columelle²⁸.

L'observation de la p. 13 (fig. 1 et 2) qui porte le texte du début du chapitre 1 du livre I et ses corrections, donne par exemple une idée des différentes étapes de la correction.

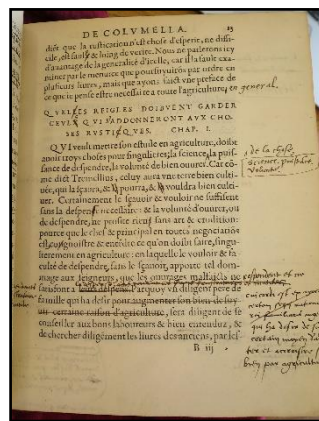


Figure 1. Les Douze livres de Lucius Junius Moderatus Columella des choses rustiques, Paris, Jacques Kerver, 1551, Bibliothèque Municipale de Lyon, cote Res 398292, p. 13

1543, mais elles le deviennent en 1551, et le restent en 1553 et 1555. À l'inverse, la graphie « ceuls » pour « ceux », et le « -x » pluriel systématiquement remplacé par « -s » que l'on lit dans les *Douze Livres* 1555 ne s'impose pas dans les impressions ultérieures de Kerver.

²⁷ Sur ces dictionnaires, voir Sabine Lardon, « Les préfaces des continuations du *Dictionnaire François Latin* de Robert Estienne : les épîtres préfacielles des éditions augmentées par Jean Thierry (1564 et 1572) », Corpus Eve [En ligne], Éditions de textes ou présentations de documents liés au vernaculaire, mis en ligne le 20 décembre 2016, consulté le 11 septembre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/eve/1346> ; DOI : 10.4000/eve.1346.

²⁸ Voir par exemple p. 567 dans l'annotation au chapitre 51 du livre XII : « Bien sçay qu'aucunes fois musteus signifie autant que nouellus et recens ... I'en ay mis les exemples au grand Thesaurus Linguae latinae et au Dictionarium Latinogallicum » ; et Robert Estienne, *Thesaurus Linguae Latinae*, Paris, 1543, préface (éditée dans B. Boudou, J. Kecskemeti, *Robert et Charles Estienne, des imprimeurs pédagogues*, Brepols, 2009, p. 173) : *Qua in re praecipua sane laus debetur Ioanni Theodorico Bellouaco, viro doctissimo, et in optimis quibusque authoribus valde exercitato, ac quod omnium est maximum, acri iudicio praedito : qui nisi nobis auxilio fuisset, et quasi Hercules quidam fesso Atlanti in partem laboris successisset, nunquam profecto tantam operis molem sustinere potuissemus. Is igitur iam inde ab initio instituti laboris ita nobis, vel Reipublicae potius, cuius est sane amatissimus, operam dedit, vt omnia quae a nobis congesta erant, ipse relegeret, eaque tanquam supremus artifex inchoata et adhuc rudia perpoliret.* « Sur ce point, une louange particulière est due à Jean Thierry de Beauvais, homme très savant et bien exercé dans tous les meilleurs auteurs, et, ce qui est le mieux de tout, pourvu d'un jugement aiguisé. Sans son aide, tel un Hercule soutenant un Atlas fatigué pour une partie de son labeur, jamais nous n'aurions pu venir à bout d'une si lourde charge. Déjà, dès le début de notre projet, il a travaillé pour nous, ou plutôt pour la République des Lettres, à laquelle il est très attaché : il a relu lui-même tout ce que nous avons rassemblé, et tel un maître d'œuvre, il a poli ce qui était commencé et encore rugueux. » Jean Thierry a visiblement une carrière de savant très longue : certains le font naître en 1525, mais il semble bien qu'il soit le même Jean Thierry qui, en 1516, et sans doute très jeune, procure chez Bade une édition des *Grammatici Latini* et en signe la préface. Ses liens avec Robert Estienne, gendre de Bade, datent peut-être de ces années.

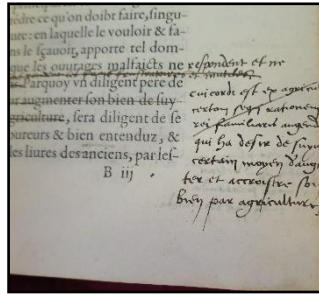


Figure 2. *Les Douze livres de Lucius Iunius Moderatus Columella des choses rustiques*, Paris, Jacques Kerver, 1551, Bibliothèque Municipale de Lyon, cote Res 398292, p. 13 détail.

On y trouve la préparation des manchettes (« Science, puissance volonté »), les corrections orthographiques (« rustiques » vs « rustiques », « depence » vs « dépense », « riens » vs « rien »...), les corrections de ponctuation (ajout de deux-points, de virgules), et des corrections auctoriales sur le contenu même de la traduction, parfois confrontée avec le texte latin comme le montre le passage noté dans le coin en bas à droite de la page. Thierry a biffé la traduction de Cotereau « pour augmenter son bien de suyvir certaine raison d'agriculture », a recopié dans la marge le texte latin correspondant (*cui cordi est ex agricultura certam sequi rationem rei familiaris augendæ*²⁹), puis en a donné sa propre traduction, « qui a desir de suyvre certain moyen d'augmenter et accroistre son bien par agriculture », laquelle d'ailleurs est encore revue dans la version finale imprimée p. 16 de l'édition de 1555, puisque celle-ci porte « certain et asseuré moien », avec un adjectif supplémentaire et l'orthographe modifiée du mot « moyen ».

Nous pouvons aussi voir dans cet exemplaire que les annotations sont préparées en latin, avant d'être mises en forme de manière plus détaillée en français. Par exemple, sur la p. 26 de l'exemplaire lyonnais, on trouve en marge, en latin, le commentaire suivant :

Eleganter igitur aedificet agricola, nec sit tamen aedificator [= Columelle, I, 4, 8]. Simile est illud infra cap. 8. Villicus ambulator esse non debet. Aedificator igitur hîc, aedificandi nimis studiosus. Vide Iuuenalem Saty. 14. 8.

Cette remarque est le squelette de l'annotation correspondante, p. 31 de l'édition de 1555 : on y retrouve le texte latin de Columelle, puis Jean Thierry donne la traduction de Cotereau qu'il critique, cite à l'appui de sa propre interprétation dix vers latins de la satire de Juvénal dont il donne la référence dans la préparation de la note³⁰.

Ces éléments de travail nous montrent que Jean Thierry n'est pas un homme du même univers intellectuel que Claude Cotereau, et son jugement sans bienveillance sur le travail de son prédécesseur n'est pas nécessairement attendu dans l'atelier même qui a imprimé le texte qu'il corrige. Son adresse « au Lecteur », au verso de la page de titre, confirme toute la valeur qu'il accorde à sa propre science, et le peu de cas qu'il fait de celle de Cotereau. Le ton hautain de cette pièce se retrouve dans tout le livre quand il prend la parole : même si quelques passages sont plus pondérés, il rappelle presque toujours sa qualité de savant, qui comprend correctement le texte latin et est en mesure de le corriger autant que de corriger la traduction d'un Cotereau « abusé » par de mauvais dictionnaires, et dont l'incompétence « l'esbahit ». Les nombreuses remarques acides qui émaillent les annotations, comme « Telles lourderies ne sont supportables » (p. 23), « mais un peu au-dessus il ha tout gasté » (p. 27), « Je ne sçay qui peust auoir meu Cotereau de traduire ainsi » (p. 34), ne laissent aucun doute sur l'écart de compétence que Jean Thierry met entre lui et le chanoine juriste. De même, ces annotations sont pleines de doctrine philologique, plus que strictement agronomique : Thierry y multiplie les références à d'autres auteurs latins sur des points de *realia*, produisant en de nombreux passages un pur commentaire d'érudition qui aurait sa place dans les marges d'une édition latine, plus que dans celles d'une traduction

²⁹ Columelle, I, 1, 3 dans l'édition de Lundström, Göteborg, 1917.

³⁰ *Les Douze livres* 1555, Annotations sur le quatrième chapitre, p. 31 : « Semble qu'il n'ai entendu la signification de ce mot aedificator, lequel en ce lieu signifie celui qui bastit oultre mesure et plus que de raison, y consumant son bien. Iuuenal en la quatorziesme satyre descript naïfument ce prodigue bastisseur : [suit la citation de Juvénal, 14, 86 – 95.] »

française. Lorsqu'il justifie ses corrections en citant le texte latin, ou en y renvoyant sans même le citer, l'annotation devient de fait opaque à qui lit la traduction pour le texte français. Par exemple, dans l'annotation au livre I, chapitre 2, il formule ainsi sa correction :

« Je ne me puis assés esbahir comment vn homme se ose donner telle licence que de traduire à volonté, contre le sens & le texte de son autheur : Columella dict : *terrenisque aliis cultis, aliis syluestribus et asperis*. Iuge maintenant le lecteur. »³¹

Une telle remarque ne peut que poser la question de savoir à quel lecteur s'adresse le commentateur, puisque ceux qui ne peuvent lire le latin ne pourront pas juger de la valeur de l'argument, et ceux qui le peuvent ne liront pas la traduction comme un moyen de connaître Columelle, mais d'évaluer la compétence du traducteur. Or, l'écart entre les deux traductions se mesure plus en termes de conception stylistique de l'exercice qu'en termes d'exactitude ou de rigueur des contenus. Cotereau, on l'a vu, veut être clair et compris par des lecteurs modernes, et il cherche le sens du texte non seulement par rapport au latin, mais aussi dans des référents pratiques contemporains ; Thierry est un savant et traduit avant tout Columelle comme un texte antique dont l'appréciation auctoriale est à chercher dans son contexte passé. Cotereau traduit pour le temps présent, et fait peu de rhétorique ; Thierry traduit pour l'érudit, donc suit la périodicité des phrases au plus près, et joue de la *copia verborum* du français sur le modèle de la rhétorique latine.

Par la présence et le travail du docte, le livre change donc de registre et ne semble plus viser le lectorat de curieux cultivés mais non spécialistes qui étaient les clients potentiels de la première édition, et un nouveau risque éditorial se profile pour l'imprimeur. À la lecture des commentaires de J. Thierry, les amis juristes et humanistes de Claude Cotereau avaient matière à se sentir désavoués et attaqués, et pouvaient trouver des raisons de ne pas acheter cette « mise à jour » du Columelle français. C'est peut-être pour les ménager et se ménager leur chalandise que l'on trouve encore, de façon assez incohérente avec le travail philologique de Jean Thierry et ses remarques, l'épître de Jacques Verjus et celle de Cotereau dans les pièces liminaires. Leur maintien est sans doute du fait de Kerver, qui n'a aucun intérêt à supprimer le lien avec le cardinal Du Bellay tissé par ces deux textes, et avec des conseillers du Roi au parlement comme Jacques Verjus et Barthelemy Faye. S'il peut se permettre de faire disparaître Jean Breche, dont le nom n'apparaît plus dans le titre de la « Vie de Columelle », il était sans doute diplomatiquement très maladroit de gommer les autres grands personnages qui avaient présidé à la première impression, et le risque éditorial de la seconde édition est d'y perdre la clientèle de la première³².

Conclure la présentation de ces deux éditions ne peut que se résumer par de nombreuses questions. Que s'est-il donc passé entre 1553, date de l'obtention par Kerver du privilège pour une reprise de la traduction par J. Thierry, et 1555, date de l'impression ? Que s'est-il passé également entre le moment du travail que représente l'exemplaire lyonnais, et l'imprimé fini ? Et quelle a été la part, dans ce temps, du dernier personnage qui apparaît sur la page de titre de l'exemplaire lyonnais, c'est à dire Robert Estienne ?

Les comparaisons paléographiques que j'ai pu faire avec des notes manuscrites de Robert Estienne I me laissent penser que l'*exlibris* porté sur la page de titre est le sien, et ce livre serait à ce jour le seul témoin que nous avons de sa bibliothèque française. En 1551 lors de la parution de la traduction de Cotereau, Estienne est déjà exilé à Genève, mais les liens avec l'atelier parisien continué par son frère

³¹ *Les Douze livres* 1555 p. 23. La traduction de Cotereau, dont Jean Thierry reprend tout de même la structuration de la phrase, semble plutôt omettre de traduire *aliis syluestribus et asperis* que de traduire véritablement à contre-sens, et le trait est un peu forcé par Thierry. Le texte correspond à Columelle I, 2, 3 dans l'édition Lundström.

³² L'exemplaire de Lyon montre aussi que l'adresse au lecteur de Jean Thierry était prévue sous une forme moins développée que dans la version imprimée. La rognure et une tâche d'humidité empêchent de tout lire correctement, mais la main qui a rédigé cette première version parle de Jean Thierry à la troisième personne, sans s'appesantir sur les erreurs de Cotereau : « Ami Lecteur, a la [fin] des chapitres [tu] trouveras certaines annotations dudict Thierry declaratiues d[es] principales diffi[i]cultés estant [en †] chapitres, et de plusieurs passages du Columelle Latin [† †] qui auparauant en toutes [†] corrompus. ». L'impression de malaise qui se dégage à la lecture de l'adresse vindicative de 1555 est d'autant plus grande que la dernière phrase, qui fustige « le fardé babil asiatique », semble bien viser la lettre de Cotereau qui suit, dont Thierry fusille tout le contenu avant même que le lecteur y ait eu accès.

restent nombreux et étroits. Dans les marges de l'exemplaire lyonnais, la main qui donne le texte des manchettes et des corrections françaises n'est pas la sienne, mais je serais moins affirmative pour certaines notes latines qui montrent la recherche sous-jacente à une annotation, et pour le texte à la troisième personne qui présente le travail de Thierry sur la page de titre. Robert Estienne a-t-il, pour lui-même en érudit et curieux, travaillé sur la traduction de Cotereau, sur un exemplaire lui appartenant ? Que cet exemplaire soit revenu à Jean Thierry après le départ à Genève est tout à fait plausible, puisque le même Thierry, dans sa préface au *Dictionnaire François Latin* qu'il révisé en 1564, affirme avoir travaillé avec l'exemplaire même d'Estienne que celui-ci avait laissé à Paris après son exil. Estienne a imprimé Columelle une seule fois dans sa carrière en 1543, avec les annotations de Petro Vettori déjà imprimées par Gryphe avant lui ; avait-il un projet de reprise d'une édition latine, cette fois avec Thierry comme annotateur ? L'exil a-t-il interrompu tous ces projets, et Jean Thierry, pour ne pas perdre le travail peut-être déjà accompli, a-t-il accepté de travailler pour Kerver, lequel de toutes les façons avait la main sur la traduction de Columelle jusqu'en 1556 par le premier privilège obtenu ? Les deux hommes se sont-ils ensuite plus ou moins bien entendus, pour arriver à l'édition de 1555 et à ses dissonances ?

L'état de la documentation ne permet pas de l'affirmer avec une certitude absolue, mais on peut supposer que l'attitude de Jean Thierry n'a pas été appréciée par tous dans l'atelier de Jacques Kerver. En 1559 en effet, Robert Estienne II fait paraître à Paris un libelle intitulé *Response de M. Jehan Thierry Beauuaisien aux mensonges & calomnies contenues en vn Almanach Champestre, n'aguerez publié par I. G. P qu'on dit signifier Iaques Gohorri Parisien : en laquelle Response sont expliquez plusieurs passages de Columelle*³³. Le belliqueux Thierry s'en prend à belles dents à Jacques Gohorry, qui a donc attaqué, anonymement mais pas tout à fait, dans son *Almanach*, plusieurs de ses corrections à la traduction de Cotereau sur Columelle. De l'*Almanach Champestre*, aujourd'hui, aucune trace ; mais Jacques Gohorry est un familier de l'atelier de Kerver, sorte de directeur scientifique ou directeur de collection qui y a suivi les traductions architecturales d'Alberti et Colonna. À la lumière de cet épisode *a posteriori*, il semble bien que tout n'ait donc pas été irénique entre l'atelier de Kerver et Jean Thierry. La collaboration entre les deux parties n'a d'ailleurs jamais été renouvelée, et pour sa *Response* en 1559, Thierry est revenu dans l'atelier Estienne, retrouvant en quelque sorte son « camp de base ». Il est impossible de dire si ces tensions ont été uniquement dues à la rencontre de personnalités incompatibles, ou s'il s'agissait plutôt de rivalités d'officines, commerciales et religieuses. Mais il est certain que par deux fois, en 1551 et 1555, Kerver a pris, pour des raisons différentes, un risque éditorial : risque calculé peut-être, gagnant sans aucun doute, puisque par deux fois il donne une seconde émission de son livre en 1552 et 1556. Si nous voulons bien considérer que le monde pré-moderne est aussi le monde moderne, faut-il alors s'étonner que le succès de Kerver sur ce point ait pu déplaire, que de grands savants soient de sévères relecteurs pour leurs collègues moins armés et que déjà alors l'érudition doive composer avec le commerce ?

³³ Response de M. || Jehan Thierry || Beauuaisien aux mensonges & calomnies || contenues en vn Almanach hæmpestre, || n'aguerez publié par I. G. P qu'on dit si-||gnifier Iaques Gohorri Parisien : en la-||quelle Response sont expliquez plusieurs || passages de Columelle.|| [marque] || A PARIS || De l'imprimerie de Robert Estienne. || M. D. LIX. || AVEC PRIVILEGE.

VOIR SÉCHER CE PRINTEMPS ? VIE ET DESTIN D'UN RECUEIL D'AUBIGNÉ

JULIEN GOEURY

Université de Picardie

Après la publication imprimée des *Tragiques* en 1616, les (très rares) lecteurs du fracassant poème d'Agrippa d'Aubigné peuvent avoir gardé en tête quelques passages de la longue Préface en vers intitulée « L'auteur à son livre », des passages qui trouvent un écho dans les exordes des livres I et II. D'Aubigné, tout en dissimulant son identité sous un acronyme biblique connu de certains contemporains (L.B.D.D., soit Le Bouc Du Désert, soit le bouc émissaire de l'Ancien Testament), y met en scène son renoncement à la poésie amoureuse profane. Entre posture d'auteur et confidence personnelle, ces vers ont pu susciter une curiosité légitime chez leurs lecteurs : ceux de 1616, mais également ceux des siècles suivants. Pour développer son propos, le poète reprend une trame allégorique depuis longtemps en usage, mais qui n'en est pas moins difficile à interpréter sous certains aspects contextuels. Il oppose les *Tragiques*, présentés métaphoriquement comme un fils cadet (ce nouveau-né que le poète porte sur les fonts baptismaux en 1616), à « Un pire et plus heureux aîné / Plus beau et moins plein de sagesse » (Préface, v. 56-57), qu'il désigne plus loin comme un « enfant bouffon » (v. 70) qui lui aurait causé bien des soucis, et dont le sort fait l'objet d'obscures considérations. Il s'agit là d'un « ouvrage » – le terme est problématique, on y reviendra –, qu'il aurait lui-même longtemps hésité à « mettre à mort » (v. 68) afin de « tuer [s]a folie » (v. 69), soit un autodafé aux allures d'infanticide, mais auquel il aurait finalement laissé la vie sauve par faiblesse paternelle, ne lui trouvant plus alors qu'un seul mérite, celui d'« enseveli[r] [s]a folie / Dedans un oublieux tombeau » (v. 83-84), soit une sépulture destinée à être oubliée de tous, ce qui peut supposer une absence de pierre tombale et/ou le choix d'un lieu inaccessible au public (on y reviendra). Le raisonnement est plutôt acrobatique (d'aucuns diraient baroque), puisque d'Aubigné fait ici d'un mort en sursis (cet enfant/« ouvrage » menacé de mort, en même temps que la « folie » qu'il prenait en charge) un vivant tombeau (le même enfant/« ouvrage », finalement gracié, mais devenu la sépulture inaccessible d'une folie passée).

Mais revenons à ce fauteur de trouble. D'abord, de quel type de folie s'agit-il ? Une folie amoureuse, cela va dans dire, puisque cet aîné dépossédé par *Les Tragiques* de son droit d'aînesse (comme Caïn par Abel), a « son partage (...) en amours » (Pr., v. 60), au sens où il a reçu comme seul héritage paternel cette folie amoureuse propre à la jeunesse. D'Aubigné réaffirme même un peu plus loin, cette fois-ci au début du livre I, qu'il « n'escr[it] plus les feux d'un amour inconnu » (I, v. 55) ou bien encore, au début du Livre II, qu'il n'avait jusque-là « jamais faict babiller à [s]es vers / Que les folles ardeurs d'une prompte jeunesse » (II, v. 36-37). On reconnaît là facilement le grand air de la conversion, entonné par de nombreux poètes chrétiens (réformés et catholiques) au cours de la période, tous passés par conviction ou par intérêt d'une inspiration à l'autre. Revenu de ses « erreurs de jeunesse », le vieux poète (il a soixante-quatre ans en 1616) entend faire ses preuves autrement, sans pour autant renoncer à la poésie. Mais contrairement à Pétrarque, D'Aubigné n'opère pas cette vigoureuse torsion didactique permettant à sa poésie amoureuse d'être donnée à lire telle quelle (avec un avertissement liminaire), pour que les lecteurs puissent en tirer une leçon bénéfique sur le plan moral. Il désigne pour sa part un « ouvrage » absent, désormais tenu à bonne distance des lecteurs.

Deux questions restent alors en suspens : quelle forme a bien pu prendre cette poésie amoureuse profane avant d'être ainsi reléguée aux oubliettes ? Et, surtout, où se cache ce « tombeau oublieux » ? Le parallélisme avec les *Tragiques*, fils cadet, moins « heureux » (et pour cause...) et moins « beau » (on pense au surgissement d'une Melpomène « échevelée, affreuse, et bramant » [I, v. 82], annonçant une esthétique de la laideur) que le lecteur est en mesure de tenir dans ses mains, vient d'abord renforcer l'hypothèse d'un objet achevé, et cela quelle que soit la forme qu'il ait pu prendre (recueil manuscrit, voire imprimé). Mais un « ouvrage », ce n'est pas forcément un recueil constitué, cela peut être aussi un

ensemble (indéfini) de textes, dont la réunion (effective ou non) forme une totalité signifiante. Et tant qu'il n'y a ni imprimé, ni manuscrit venant concrètement mettre au jour cette inspiration amoureuse profane, son existence même est susceptible d'être mise en doute, ou plutôt entièrement fantasmée par les commentateurs.

Or cette absence tenace va précisément susciter une enquête bio-bibliographique, qui ne débute pas en 1616, mais deux siècles plus tard, au cours du XVIII^e siècle, lorsqu'on recommence (timidement) à s'intéresser à la vie d'Aubigné¹ et que de nouveaux éléments matériels commencent à voir le jour. Cette enquête ne débouchera que beaucoup plus tard, en 1874, sur la publication de ce qu'on appelle désormais couramment *Le Printemps*, un recueil dont l'évidence trompeuse a fini par s'imposer dans l'histoire littéraire, non sans créer un certain nombre de faux-semblants et d'approximations. Cette enquête au long cours, dont on se propose de retracer ici l'histoire, a tout bonnement conduit à inventer cet « ouvrage », dont d'Aubigné ne donne pas le nom en 1616 dans *Les Tragiques*, et pour cause. Il va donc s'agir pour certains d'inventer un recueil, au double sens que revêt le terme : faire en sorte de retrouver ce qui serait là quelque part, mais dissimulé, caché, voire perdu, comme on invente un trésor enseveli, mais aussi – et les deux sens ne sont pas exclusifs l'un de l'autre –, créer quelque chose de nouveau, pas forcément *ex nihilo*, mais sous une forme entièrement nouvelle. Et c'est bien en cela que l'histoire de ce recueil fantôme et de tous ses inventeurs à travers les siècles, archéologues ou apprentis-sorciers, offre un cas de figure très particulier d'économie du texte placée sous la responsabilité scientifique (et donc morale) de ses éditeurs successifs.

Nom de recueil : le nom (1729-1731)

« *Ce fut comme une apparition...* »

Jusqu'en 1729, seuls les quelques vers tirés des *Tragiques* cités plus haut, assortis d'une poignée de pièces amoureuses dans des recueils collectifs, sont susceptibles d'alimenter une quelconque réflexion consacrée à la poésie profane d'Aubigné. Certes, ce dernier a bien publié peu de temps avant de mourir en 1630 un recueil de poésie lyrique intitulé *Petites Œuvres meslées*², mais ce dernier exclut toute production profane, *a fortiori* amoureuse, et d'Aubigné ne fait aucune allusion dans sa courte préface en prose à cet « ouvrage » fantôme pourtant évoqués dès 1616 dans *Les Tragiques*. Et cela même alors que la troisième section du recueil genevois prend comme titre « L'hyver du sieur d'Aubigné » et s'ouvre sur un poème lui-même intitulé : « Allusion des Ironnelles, qui changent de demeure pour l'hyver, aux desirs lassifs qui s'esloignent pour la vieillesse », un poème qui réinscrit au sein même du recueil la polarité amour profane/amour sacré, appliquée aux âges de la vie. Mais ces « desirs lassifs » ne sont pas ici, comme dans *Les Tragiques*, associés à des vers de jeunesse. On n'en saura pas plus.

Un siècle plus tard, en 1729³, puis dans la foulée en 1731, un inédit d'Aubigné est cependant publié aux Pays-Bas en annexe du *Baron de Fæneste*, sous le titre apocryphe (et vendeur) d'*Histoire secrète*. Il s'agit des mémoires privés rédigés par le poète quelques années avant sa mort afin d'entretenir la mémoire du grand homme (lui-même) au sein de sa famille. Et dans ce court récit autobiographique, aujourd'hui connu sous son titre original de *Sa vie à ses enfants*⁴, d'Aubigné évoque très précisément un amour de jeunesse, celui de Diane Salviati, qu'il situe en 1571-1572 et qu'il associe à des écrits en vers d'inspiration profane. Mais plus que cela, un nom apparaît soudain, qui a valeur de titre, et qui va créer un « effet recueil » retentissant, dont les conséquences se mesureront beaucoup plus tard. Cet « ouvrage », celui dont il était apparemment question en 1616, semble en effet bien trouver une forme de concrétisation sous le titre de *Printemps*, un titre pour le moins topique et que Du Bellay avait déjà

¹ Voir Gilbert Schrenck, *La réception d'Agrippa d'Aubigné (XVI^e-XX^e siècles)*, Paris, Champion, 1995, et en particulier le chapitre 3 : « XVIII^e siècle, le témoin et le conteur », p. 39-52.

² Agrippa d'Aubigné, *Petites Œuvres meslées*, éd. Véronique Ferrer, Paris, Champion, 2004 [Genève, 1630].

³ *Les aventures du baron de Fæneste, par Theodore Agrippa d'Aubigné. Edition Nouvelle, Augmentée de plusieurs Remarques historiques, de l'Histoire secrète de l'Auteur, écrite par lui-même, et de la Bibliothèque de Maître Guillaume, enrichie de Notes par Mr. ****, Cologne, Chez les héritiers de Pierre Marteau, 1729.

⁴ Agrippa d'Aubigné, *Sa vie à ses enfants*, éd. Gilbert Schrenck, Paris, Nizet, 1986.

sévèrement moqué dans un célèbre chapitre de la *Deffence et Illustration de la Langue françoise* en 1549⁵, parce qu'il relevait précisément de cette poésie de jeunesse souvent publiée trop tôt et trop vite.

Mais afin de mieux apprécier la trajectoire historiographique en question, il est utile de comparer le travail de restitution philologique du passage en question :

– Le voici d'abord sous la forme canonique qu'il prendra beaucoup plus tard, d'abord en 1854, puis en 1874, lorsque les éditeurs reviendront aux manuscrits originaux sans les réécrire :

Cet amour [i.e. celui de Diane Salviati] luy mit en teste la poësie françoise, et lors il composa ce que nous apelons son *Printems*, où il y a plusieurs choses moins polies, mais quelque fureur qui sera au gré de plusieurs.⁶

– Le voici maintenant dans les versions légèrement tronquées publiée en 1729, puis à nouveau en 1731 :

Cette passion lui mit en tête la Poesie Françoise, et ce fut alors qu'il composa ce qu'on a depuis appelé le Printemps de d'Aubigné, où il y a à la verité plusieurs choses peu polies, mais en recompense une certaine fureur poetique, que les gens du mestier louerent.⁷

Cet amour me mit en tête la Poësie Françoise, et ce fut alors que pour plaire à ma maitresse, je composai ce que l'on a depuis appelé *Le Printems d'Aubigné*, où, pour dire la verité, il y a plusieurs endroits peu liez, mais en recompense une certaine fureur poëtique que les Gens du métier loueront toujours.⁸

On observe au passage la liberté que prend le second éditeur sur le plan énonciatif, puisqu'il convertit à la première personne le récit afin de lui redonner une plus grande dynamique narrative, susceptible de séduire les lecteurs gênés par cet usage archaïque de la troisième personne. Mais l'essentiel n'est pas là, car le texte, qui est non seulement modernisé, mais plus largement réécrit, selon les mœurs éditoriales de l'époque, apporte une modification essentielle sur le point qui nous intéresse. En ajoutant un adverbe de temps (« depuis »), mais surtout en inventant de toute pièce le jugement favorable des « gens du métier » (les poètes), les éditeurs faussent en effet le sens, ou du moins le modifient, en laissant croire que ce recueil, intitulé par d'Aubigné *Le Printemps* (majuscules et italiques de rigueur) aurait bien une réalité matérielle (ce que le poète semble d'ailleurs attester lui-même), mais surtout une réalité attestée par d'autres que lui (ses lecteurs). Dès lors, d'Aubigné n'en est plus le seul garant (l'auteur), puisque d'autres que lui pourraient venir en confirmer l'existence. On doit alors comprendre que ce *Printemps* aurait bien été publié, que ce soit sous forme manuscrite et/ou imprimée, et qu'il aurait même été lu par un groupe indéterminé de lecteurs, ce qui plaide plutôt pour une diffusion imprimée.

On a là affaire à une première forme de co-auctorialité, puisque ce sont d'Aubigné et ces éditeurs interventionnistes du XVIII^e siècle qui imposent l'existence d'un *Printemps* toujours introuvable et donc largement fantasmé et qui lui donnent une réalité entièrement virtuelle à ce stade. Mais il faut également relever un élément prépondérant pour la suite : en associant lui-même dans ses mémoires *Le Printemps* à son aventure sentimentale avec Diane Salviati, d'Aubigné tend à faire de ce recueil de jeunesse un recueil de poésie amoureuse, ce qui d'ailleurs cadre parfaitement avec ce que semble vouloir dire la Préface des *Tragiques*. Or cela va créer un malentendu durable.

Entretenir l'illusion (un recueil fantasmé)

On peut ensuite assez facilement observer l'effet produit par la réception de cette *Histoire secrète* devenue publique sur la gent moutonnaire des faiseurs de notices biographiques, qui commencent à s'intéresser au cas d'Aubigné, moins en tant que grand-poète-auteur-des-*Tragiques* (le

⁵ « O combien je desire veoir secher ces *Printems*, chatier ces *Petites jeunesses*, rabattre ces *Coups d'essay*, tarir ces Fontaines, bref abolir tous ces beaux tiltres assez suffisans pour degouter tout Lecteur sçavant d'en lire d'avantaige ! » (*Deffence et Illustration de la Langue françoise*, éd. Jean-Charles Monferran, Genève, Droz, 2007, II, 12).

⁶ Agrippa d'Aubigné, *Sa vie à ses enfans* : ms du Louvre, éd. Ludovic Lalanne, 1854, p. 22 ; ms Tronchin, éd. Eugène Réaume et François de Caussade, 1874, p. 18.

⁷ *Histoire secreete de l'Auteur* (1729), édition citée, tome premier, p. XXIII.

⁸ *Ibid.* (1731), p. 31.

plus souvent jugés illisibles, ou encore bien trop scandaleux pour l'époque) qu'en tant que valet de chambre d'Henri de Navarre, grand témoin des guerres de religion, mémorialiste comme on les aime (et les invente) au XVIII^e siècle. Inutile cependant de trop s'attarder sur le siècle des Lumières, où l'on se contente le plus souvent, comme par exemple Jean-Pierre Nicéron en 1754, de copier tel quel ce passage des mémoires sans rien ajouter⁹, quand on ne se contente pas, comme Claude-Pierre Goujet en 1753¹⁰, des vers tirés des *Tragiques* sans même tirer parti des nouveaux documents désormais en circulation. Mais ce qu'on observe déjà par exemple chez Laurent Angliviel de La Beaumelle en 1755¹¹, ou bien encore dans l'*Almanach des muses* en 1779¹², c'est une tendance, qui va se généraliser au cours du XIX^e siècle, quand débute le processus de « classicisation » du poète, à entretenir l'illusion, à faire comme si on pouvait lire, voire comme si on avait effectivement lu, ce recueil pourtant encore introuvable. On peut à cet égard aller voir du côté de Charles-Augustin Bassompierre (Sewrin) en 1805¹³, de Charles-Augustin Sainte-Beuve (celui de 1828¹⁴, comme de 1854¹⁵, qui ne change pas sur ce point), d'Eugène Gerusez en 1839¹⁶, ou bien encore du duc de Noilles en 1848¹⁷. Dans tous ces ouvrages, qui ont beau être de natures très différentes, c'est à chaque fois la même démarche intellectuelle : le *nom* conduit à la *chose* et les propositions relatives (« le *Printemps* où... » ; « quelques poésies d'amour *qui*... », etc.) vont souvent donner l'illusion que le recueil a bien été lu, qu'on pourrait même en détailler le contenu, ou plutôt en apprécier les qualités ou les défauts qu'on rapporte en dilettante cultivé. Légèreté de critiques qui n'ont pas lu l'ouvrage dont ils parlent (une époque révolue cela va sans dire), mais de critiques pris à leur propre piège avec le recul historique, puisque dans les faits, le recueil n'a encore pu être lu par personne.

Dissiper l'illusion (un recueil perdu ou (encore) inédit...)

Les choses vont néanmoins évoluer dans la seconde moitié du XIX^e siècle, car le soin qu'on met alors à traquer les imprimés ou les manuscrits fait naître un doute légitime chez certains commentateurs. Ces derniers, plus circonspects, vont même parfois essayer de dissiper l'illusion entretenue par leurs prédécesseurs. Désormais, plus de vaticinations sur le contenu d'un recueil qu'on n'a pas lu, mais une plus grande prudence, voire un excès de zèle. On continue de partir du principe que le recueil a bien existé, mais un constat s'impose brutalement : ces poèmes amoureux ont été « perdus », comme

⁹ « Cette passion lui mit en tête la Poésie Française, et ce fut alors qu'il composa ce qu'on appella depuis le *Printemps de d'Aubigné*... » (Jean-Pierre Nicéron, *Mémoires*, Paris, Briasson, tome XVIII, p. 210-211).

¹⁰ « On voit par le premier livre que d'Aubigné avoit aussi chanté l'Amour, puisqu'il y dit : 'Je n'escris plus les feux d'un amour inconnu ; / Mais par l'affliction plus sage devenu, / J'entreprends bien plus haut...' » (Claude Pierre Goujet, *Bibliothèque française*, Paris, Hippolyte-Louis Guérin et P. G. Le Mercier, 1753, tome XV, p. 238-239).

¹¹ « Ce fut alors qu'il composa le Recueil, appelé le *Printemps d'Aubigné*, ouvrage où le sentiment, l'esprit et la délicatesse se trouvent réunis » (Laurent Angliviel de La Beaumelle, *Mémoire pour servir à l'histoire de Madame de Maintenon* (...), Amsterdam, Aux depens de l'Auteur, 1755, p. 14).

¹² Dans cet ouvrage, il est d'abord mentionné dans une courte notice biographique que d'Aubigné « avoit fait dans sa jeunesse des Poésies amoureuses... » (*Annales poétiques, ou Almanach des muses, Depuis l'origine de la poésie française*, Paris, Delalain, 1779, tome XII, p. 6). Puis, le texte de la Préface donné *in extenso*, est agrémenté d'une note précisant que « L'auteur avoit fait dans sa jeunesse un Recueil de vers amoureux » (*ibid.*, p. 18), sans plus de précisions.

¹³ « Ce fut alors qu'il composa le *Printemps d'Aubigné*, ouvrage où le sentiment, l'esprit et la délicatesse se trouvent réunis » (Charles-Augustin Sewrin, *Les amis de Henry IV, Nouvelles historiques ; suivies du Journal d'un moine de Saint-Denis* (...), Paris, Barba, 1805, p. 45).

¹⁴ « On sait qu'il débuta, suivant la mode, par célébrer ses amours, mais il n'y réussit guère mieux apparemment que beaucoup de talents de sa trempe, et ses vers tendres durent ressembler à ceux d'Etienne de la Boétie... » (Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Tableau historique et critique de la poésie française*, Paris, A. Sautelet, 1828, p. 178).

¹⁵ « D'Aubigné n'avait pas vingt ans qu'il fut saisi du démon de la poésie, de cette poésie française qui était alors en vogue, et qui régnait par Ronsard et ses amis. Il y paya tribut par des sonnets jetés dans le même moule ; amoureux, il composa ce qu'on appelle son *Printemps* » (Charles-Augustin Sainte-Beuve, « Agrippa d'Aubigné », *Causeries du lundi* [17 juillet 1854], tome X, p. 315).

¹⁶ « Je me dispenserai d'exhumer quelques poésies d'amour qui datent de la jeunesse d'Aubigné, et attestent seulement de la grâce de son esprit et la fougue de son cœur. » (Eugène Gerusez, *Essais d'histoire littéraire*, Paris, 1840, p. 140).

¹⁷ « L'amour alors le fit poète. Nourri de poésies antiques, qu'il avait étudiées avec ardeur, et enflammé par une imagination de vingt ans, il composa un recueil de vers qu'on appelle dans ses œuvres : *Le Printemps de d'Aubigné* » (Duc de Noilles, *Histoire de Madame de Maintenon et des principaux événements du règne de Louis XIV*, Paris, Comptoir des Imprimeurs, 1849, p. 13-14).

l'écrivent Pierre-André Sayous en 1841¹⁸ et Marc Dufraisse en 1860¹⁹ ; ou bien ils n'ont pas « été conservés », selon Léon Feugère en 1865²⁰, voire – autre version – ils n'ont sans doute jamais été imprimés et seraient alors restés à l'état manuscrit, formant un *unicum* introuvable selon Ludovic Lalanne en 1857²¹. On pourra noter au passage que ce dernier passe curieusement de l'hypothèse de l'imprimé (1853) à l'hypothèse du manuscrit (1857), sans pour autant montrer le même pessimisme, ce qui pourrait paraître paradoxal. Mais on assiste justement au même moment à ce qu'Eugène Réaume et François de Caussade appelleront, dans l'introduction du premier volume des *Œuvres complètes* d'Aubigné publié vingt ans plus tard en 1874, à une véritable « chasse aux manuscrits » albinéens qui va entièrement changer la donne.

Il apparaît en effet de plus en plus manifeste au milieu du XIX^e siècle d'une part que la majorité des œuvres d'Aubigné n'ont pas été publiées de son vivant sous forme imprimée, et d'autre part qu'elles n'ont pas été pour la plupart perdues ou bien détruites, comme certains en ont fait l'hypothèse, mais bien conservées quelque part. Le trésor existe et il a même un dépositaire principal, le colonel Louis Tronchin, qui est le descendant direct du pasteur genevois auquel Aubigné a en effet légué ses nombreux volumes manuscrits à sa mort en 1630. La famille Tronchin a précieusement conservé ces volumes manuscrits de génération en génération, non sans quelques interventions parfois malencontreuses (tris, classements, nouvelles reliures, etc.), et va progressivement les mettre la disposition de ceux qui font le pèlerinage jusqu'à Bessinges, près de Genève, ou bien font en sorte d'en obtenir des copies : Lalanne, Read et puis la paire Réaume et Caussade, qui lancent donc le projet des *Œuvres complètes* sur nouveaux frais.

Le nom et la chose : Les *Printemps* d'Aubigné (1874-2010)

De ce fonds manuscrit, en cours d'exploitation à partir du dernier tiers du XIX^e siècle, ressortent donc plusieurs éditions d'un recueil intitulé *Le Printemps*, dont on peut ensuite suivre la trace jusqu'au début du XXI^e siècle. Tout commence en 1874, avec la publication, à quelques mois d'intervalle, des deux premières éditions. On doit la première à Charles Read²², qui n'ignore rien des trésors manuscrits conservés près de Genève²³ et qui possède une connaissance même très sûre de la diffusion imprimée et de la réception des œuvres d'Aubigné. Sachant que l'entreprise des *Œuvres complètes*, lancée depuis 1873, offrira bientôt un *Printemps* à partir des seuls manuscrits conservés à Genève, Read profite en réalité d'une autre découverte, celle d'un recueil manuscrit (entièrement constitué celui-ci), l'Album de poésie de Marguerite de Valois, désigné sous le nom de manuscrit Monmerqué (du nom de son

¹⁸ « D'Aubigné eut son printemps de poète ; alors il chanta ses amours dans des pièces oubliées et devenues si rares, qu'autant vaut les dire perdues. Cet enfant bouffon, comme il appelle ce premier fruit de sa verve poétique, était sans doute façonné sur les œuvres de la pléiade alors dans son grand triomphe, car notre écrivain admira toujours Ronsard avec la ferveur d'un disciple... » (Pierre-André Sayous, *Études littéraires sur les écrivains français de la Réformation*, Paris, L.-R. Delais-A. Cherbuliez, 1841, tome II, p. 219).

¹⁹ « Le caractère général de ses œuvres, c'est que toutes, sauf les essais de sa jeunesse, son *Printemps* amoureux, sa *Circé*, perdus d'ailleurs, toutes se proposent le service de sa cause que son bras a défendue. » (Marc Dufraisse, *Sur la vie et les écrits d'Agrippa d'Aubigné*, Bruxelles, E. Guyot, 1860, p. 39).

²⁰ « L'amour, cette inspiration un peu uniforme de presque tous les vers de cette époque, lui en suggéra qui avaient paru, comme il nous le faut connaître, sous le titre de « *Printemps* d'Aubigné », mais qui n'ont pas été conservés » (Léon Feugère, *Étude sur les œuvres d'Agrippa d'Aubigné*, Paris, Au bureau de la revue contemporaine, 1865, p. 39).

²¹ « Cet ouvrage n'a jamais été imprimé, ou du moins on n'en connaît aucune exemplaire » (*Mémoires d'Aubigné publiés pour la première fois d'après le manuscrit de la Bibliothèque du Louvre*, éd. Ludovic Lalanne, Paris, Charpentier, 1854, note p. 22) ; « ... il avait écrit, vers 1571, un petit poème, encore inédit, le *Printemps*, qu'il paraît affectionner singulièrement, car il y fait de fréquentes allusions » (*Les Tragiques*, Paris, P. Jannet, Introduction, 1857, n. 2, p. XII).

²² Agrippa d'Aubigné, *Le Printemps « Poème de ses amours »*. *Stances et Odes. Publiées pour la première fois d'après un manuscrit de l'Auteur ayant appartenu à Mme de Maintenon. Avec une notice préliminaire*, éd. Charles Read, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1874.

²³ Charles Read fait d'ailleurs un récit savoureux de sa propre chasse au trésor, qui commence avec la lecture de la notice du lot 4069, intitulé « Recueil de poésie du XVI^e siècle », au moment de la vente de la collection de Monmerqué : « Affriandé par cet avis j'eus comme un heureux pressentiment que le *Printemps* était peut-être là, et j'attendis avec impatience le jour de la vacation (samedi 6 avril [1861]) pour aller compiler le volume. Cet examen ne me permit pas le doute. Le *Printemps* était évidemment contenu dans ce manuscrit, il y était en tout ou en partie... Je devins, le soir même, l'heureux possesseur du trésor. » (*Ibid.*, Notice préliminaire p. X).

possesseur). Il y repère un certain nombre de pièces profanes attribuées à d'Aubigné par une main plus tardive (notations marginales), des pièces dont la présence dans les manuscrits de Genève qu'il a pu consulter, confirme l'authenticité²⁴. Bref, Read publie là en réalité, sous un titre totalement trompeur, un avatar du *Printemps*, qu'il appelle d'ailleurs non sans ironie à la fin de sa longue notice introductive son « bouquet du *Printemps* », soit le florilège d'un recueil qu'il faut encore aller chercher ailleurs dans les manuscrits genevois. À noter également le sous-titre incongru qu'il ajoute sur la page de titre, « Poème de ses Amours », une formule utilisée par La Croix du Maine dans sa *Bibliothèque* pour désigner l'*Olive* de Du Bellay, et que Read reprend donc pour qualifier le recueil en l'inscrivant dans la tradition néopétrarquiste fondée en France par Du Bellay... alors que l'Album en question ne comprend aucun sonnet amoureux. Ces ajustements de l'histoire littéraire afin de trouver une place (décente) au *Printemps* sont significatifs et encore une fois lourds de conséquences : *Le Printemps* sera amoureux ou ne sera pas.

Puisque l'édition de Read est en réalité un trompe-l'œil, on doit donc considérer que ceux qui inventent *Le Printemps*, ce sont bien Réaume et Caussade, qui avaient d'ailleurs annoncé dès l'introduction du tome I des *Œuvres complètes* datée de juillet 1873 la prochaine publication de plusieurs « œuvres inédites », et en particulier de « deux grands poèmes » : « le *Printemps* (trois livres) » et « la *Creation* (quinze chants) ». L'effet de *teasing* est assuré et ils tiennent parole, puisque dans le tome III, publié donc en 1874²⁵, on trouve bien, sous le titre *Le Printemps du sieur d'Aubigné* (la graphie ancienne d'un titre emprunté aux manuscrits étant là pour en garantir l'authenticité), un recueil composé d'une longue préface en vers (comparable à celle des *Tragiques*) et de trois livres de poèmes reclassés par genre d'écrire (sonnets, stances et odes), des livres dont seul le premier possède un titre singulier « Hécatombe à Diane », en accord avec la centaine de sonnets réunis. Il a fallu attendre plus de deux-cents cinquante ans pour enfin pouvoir faire la connaissance du frère aîné des *Tragiques*, mais il est apparemment bien là, sorti des oubliettes et plutôt fringant pour son âge. Et tout semble bien concorder, car à condition de ne pas regarder de trop près certaines odes, il n'y est en effet presque question que d'amour.

On pourrait alors croire que tout est définitivement réglé et que ce recueil, soustrait par d'Aubigné lui-même à la curiosité de ses lecteurs, est désormais disponible tel que son auteur l'avait conçu, avant de le garder au secret jusqu'à sa mort. Mais si l'on regarde de plus près le volume de 1874, on peut lire une note en bas de page des éditeurs, qui précise, au moment où l'on s'apprête à lire le « Deuxième livre » (celui des stances), qu'ils n'ont pas pu, comme le lecteur pourrait encore le croire à ce stade, restituer un recueil prêt pour l'impression ou du moins achevé, mais qu'ils ont joué en réalité un rôle beaucoup plus important dans ce travail de restitution. Cette note mérite à ce titre d'être citée *in extenso* :

Le ms portant le titre de *Printemps* referme : 1° L'*Hécatombe à Diane* préparée par Aubigné pour l'impression ; 2° des Stances & des odes qui, d'après une table de la main d'Aubigné semblaient devoir composer un deuxième et troisième livre.²⁶

On a là un demi-aveu, qui relève de la casuistique. D'une part, parce que la place de ces deux livres (réunissant des stances et des odes) au sein du recueil n'est en réalité accréditée que par un document annexe (cette « table de la main d'Aubigné », sur laquelle on reviendra plus loin), où figure un autre titre que celui de *Printemps* (d'où la modalisation « devaient » ?) ; d'autre part, parce que la restitution de ces stances et de ces odes (nombre et ordre) pose des problèmes innombrables, sur lesquels la note ne s'appesantit pas. Mais rien de plus à ce stade sur les choix qui ont conduit les éditeurs à publier *Le Printemps* sous cette forme au sein des *Œuvres complètes*.

On dispose là en tout cas de la première version imprimée du *Printemps*, dont on ne détaillera, ni ne discutera le contenu exact dans ces pages. C'est elle qui va servir de référence exclusive jusqu'à l'édition en deux volumes publiée à la librairie Droz après-guerre par deux équipes éditoriales distinctes : d'abord la préface en vers et le premier livre de L'*Hécatombe à Diane* par Bernard Gagnebin

²⁴ Voir Marguerite de Valois, *Album de poésies*, éd. Colette Winn et François Rouget, Paris, Classiques Garnier, 2009.

²⁵ Agrippa d'Aubigné, *Le Printemps du sieur d'Aubigné. Poésies inédites* [Publiées d'après les mss. originaux de la collection Tronchin], *Œuvres complètes*, éd. Eugène Réaume et François de Caussade, tome III, 1874.

²⁶ Agrippa d'Aubigné, *Œuvres complètes*, Paris, Alphonse Lemerre, 1874, tome III, n. p. 67.

en 1948²⁷ ; puis, dans un deuxième temps les deux autres livres de stances et d'odes par Eugénie Droz en 1952²⁸. On a là affaire à une seconde version du *Printemps*, qui va ensuite servir de référence à deux autres éditions, celle d'Henri Weber, partielle, en 1960²⁹, ainsi que celle d'Albert-Marie Schmidt en 1963³⁰, dont l'intérêt est secondaire. Le titre ne change pas, mais cette seconde série d'énonciation imprimée offre pourtant un certain nombre de différences vis-à-vis de la première. Quant à ma propre édition, republiée en 2010³¹, elle aussi partielle, qui reprend la préface et l'*Hécatombe à Diane*, sans se référer au *Printemps* sur la page de titre, elle ne fait qu'initier (timidement) un examen critique des sources manuscrites qui ne remet en cause que très ponctuellement les choix opérés auparavant. Il faut dire que le premier livre, « préparé par Aubigné pour l'impression », pour reprendre les termes de Réaume et Caussade, est en effet le seul à être à peu près stabilisé dans les manuscrits. Mais il s'agit bien néanmoins (de l'ébauche) d'une troisième série d'énonciation imprimée³², d'un troisième *Printemps*³³.

Voir sécher ce *Printemps* ?

Cette trajectoire éditoriale une fois restituée, revenons maintenant aux manuscrits, afin de mieux comprendre les difficultés qui se posent aux éditeurs quand ils font le choix de publier *Le Printemps* d'Aubigné. Ce qu'on trouve dans ces volumes (deux en particuliers, aujourd'hui cotés 157 et 159 à la Bibliothèque universitaire de Genève, où ils sont conservés), c'est d'abord un massif (plus ou moins) disparate de vers profanes, copiés ou recopiés par différentes mains (celle d'Aubigné lui-même, et celles d'au moins trois autres secrétaires), dans des états très divers. Griffonnés dans les marges d'une écriture à peine lisible (pour quelques-uns d'entre eux), la plupart ont été recopiés de la main d'un secrétaire avant d'être relus et corrigés par d'Aubigné (pour la majorité) et même (pour un fragment conséquent) recopiés par un autre secrétaire une fois ces corrections intégrées et sans doute prêts pour l'impression (sans préjuger en cela des intentions d'Aubigné). Quel que soit leur mode d'actualisation dans les manuscrits, l'écrasante majorité de ces poèmes sont inédits à la mort d'Aubigné en 1630.

Si *Le Printemps* est quelque part, il est bien là. Mais le fait de pouvoir pénétrer dans ces oubliettes manuscrites ne permet pas forcément d'y voir beaucoup plus clair sur la nature de cet « ouvrage », s'il s'agit du même. On peut néanmoins partir du constat qu'il existe bien sous le nom de *Printemps*, puisque le terme revient par deux fois avec la même acception méta-poétique que celle qu'on trouve dans les mémoires cités plus haut. La première occurrence se trouve dans le ms 159. Elle est marginale, au sens propre et au sens figuré. Alors qu'il est entrain de relire et de corriger de sa propre main ses poèmes, d'Aubigné ajoute en effet en marge du f 140 v°, en face du sonnet « Amadis quant Vatel au chasteau nous rencontre », cette note autographe : « Faudroit mettre cela à la fin du printens ». La deuxième occurrence se trouve pour sa part dans le ms 157 et elle est déterminante. À partir du f. 75, on trouve en effet une série de cent sonnets amoureux, issus du ms 159, mais mis au propre (après l'intégration de nombreuses corrections) et numérotés. Or ces sonnets sont précédés du titrage suivant : « Le Printemps du S^r Daubigne / premier Livre / Hecatombe à Diane » (f° 76). C'est d'ailleurs ce premier titre que reprennent à dessein Réaume et Caussade en 1874 (voir plus haut), car il apporte à leurs yeux la preuve que d'Aubigné a bien entrepris, un demi-siècle après avoir écrit la plupart de ces poèmes – d'en faire un recueil intitulé *Le Printemps*, un recueil dont il n'aurait cependant eu le temps de mettre au propre que le premier livre de sonnets amoureux, intitulé *Hécatombe à Diane*.

²⁷ Agrippa d'Aubigné, *Le Printemps. L'Hécatombe à Diane*, éd. Bernard Gagnebin, Giard-Droz, Lille-Genève, 1948.

²⁸ Agrippa d'Aubigné, *Le Printemps. Stances et Odes*, éd. Eugène Droz, Genève, Droz, 1973 [1952].

²⁹ Agrippa d'Aubigné, *Le Printemps. L'Hécatombe à Diane et les Stances*, éd. Henri Weber, Montpellier, Publications de la Faculté des lettres de l'université de Montpellier-Presses Universitaire de France, s.d. [1960].

³⁰ Agrippa d'Aubigné, *Œuvres lyriques. Le Printemps I. L'Hécatombe à Diane. Le Printemps II. Stances et Odes. Vers mesurés. Prières*, éd. Albert-Marie Schmidt, Paris, L. Mazenod, 1963.

³¹ Agrippa d'Aubigné, *Hécatombe à Diane*, éd. Julien Goëury, Saint-Etienne, Presses de l'université de Saint-Etienne, 2010.

³² Ce travail restreint n'avait pas pour objectif d'être la première étape de la publication d'un « nouveau » *Printemps*. En redonnant à lire l'*Hécatombe à Diane* dans une version de poche annotée, il s'agissait plutôt de renouveler les supports d'enseignement.

³³ Une nouvelle édition (Genève, Droz, 2019), préparée par V. Ferrer, est sous presse au moment où nous écrivons.

Le raisonnement est cohérent, mais la prudence est néanmoins de mise, car ce « premier Livre », laissé seul, ne fait pas automatiquement du *Printemps* un recueil, si l'on considère par exemple le sort réservé à « L'hyver du sieur d'Aubigné » qui, avant de devenir la troisième section des *Petites Œuvres meslées* (voir plus haut) publiées en 1630 apparaît en effet dans le même ms 157 au f. 135 r° avec un titrage apparenté (« L'Hyver du S. d'Aubigné / Livre Premier / Allusion aux arondelles... »), mais plus difficile à interpréter, car on doit alors considérer soit que cette mention de « Livre premier » n'a pas de titre spécifique, puisque l'« Allusion aux arondelles... » n'est ici que le titre du premier poème d'une série à suivre, soit qu'elle désigne « L'Hyver », alors conçu comme le premier livre d'un recueil en gestation. Bref, on se rend bien compte que D'Aubigné expérimente différents modes de regroupements et de titrages dans ses manuscrits et que s'il a bien cherché à articuler printemps et hiver, c'est-à-dire jeunesse et vieillesse, c'est au prix de plusieurs tentatives non concluantes ou plutôt non conclusives. On pourrait à cet égard faire l'hypothèse que « L'Hyver » aurait été « rétrogradé » ou bien maintenu à un rang inférieur (de recueil possible, il devient, ou demeure, section d'un recueil qui échappe au cadre métaphorique pseudo-biographique), alors que le *Printemps* aurait pour sa part été promu (de section possible, il devient recueil inscrit dans un cadre pseudo-biographique, celui des *Juvenilia*). Mais ce qui est certain, c'est que contrairement à celui des mémoires, *Le Printemps* des recueils manuscrits ne semble pas avoir eu comme vocation de rassembler des pièces d'inspiration exclusivement amoureuse, comme en témoigne d'ailleurs la référence au sonnet « Amadis quant Vatel... » cité plus haut, que d'Aubigné entend bien faire figurer « à la fin du printens », alors qu'il relève d'une inspiration épigrammatique sans rapport avec la passion amoureuse.

On trouve également à Genève un autre document très précieux, afin de mettre au jour ce recueil de poésie profane pour l'instant muni d'un titre et d'un premier Livre de sonnets amoureux. Il s'agit d'une table des matières autographe, ajoutée tardivement au début du ms 159, qui éclaire et obscurcit à la fois le projet d'Aubigné, parce qu'il ne s'agit pas d'une table définitive, recopiée au propre, mais plutôt d'un brouillon exécuté rapidement, raturé par endroit, et dans un état de conservation très médiocre. Prospective plutôt que rétrospective, cette table témoigne des hésitations du poète au travail. Elle décrit pour sa part un recueil intitulé *La Jeunesse d'A[ubigné]* et composé de quatre éléments : une « Preface » (sans incipit permettant de l'identifier à coup sûr), un « Premier Livre » intitulé « L'Hécatombe » (qu'on connaît par ailleurs), des « Stances » qui composent un deuxième livre, et enfin des « Odes » composant le « Li[vre] 3 ». Or tout ceci ne coïncide qu'en partie avec ce que le ms 157 offrait de son côté, c'est-à-dire ce *Printemps* composé d'un premier livre de sonnets amoureux intitulé « L'Hécatombe à Diane ». Et on a surtout affaire à deux titres différents, même s'ils désignent apparemment le même recueil, envisagé à deux moments de sa conception. Quant à la Préface, qu'on trouve bien dans le ms 159, elle voit le poète s'adresser à « [s]on petit livre », comme il le fait dans celle des *Tragiques*, mais sans jamais lui donner de nom et sans en spécifier le contenu exact. En ce qui concerne maintenant le travail d'indexation opéré par cette table, il donne bien à lire une série d'incipit reclassés par ordre alphabétique, mais d'une part il offre une version tronquée du premier Livre (81 sonnets sont seulement recensés dans cette table, alors que l'*Hécatombe* en réclame par définition une centaine), et d'autre part il indexe 38 stances et 72 odes (avec une légère marge d'erreur), dont un certain nombre sont tout bonnement introuvables dans les recueils manuscrits à partir de leur seul incipit, alors que dans le même temps d'autres pièces d'inspiration amoureuse figurant dans les manuscrits ne sont tout simplement pas indexées. Bref, cette table, dont la date de composition est impossible à déterminer, prouve à la fois que d'Aubigné a bien travaillé à la composition d'un vaste recueil de vers constituant sans doute à ses yeux le pendant des *Petites Œuvres meslées*, un recueil ayant tour à tour pris les titres topiques et synonymes de *Jeunesse* et de *Printemps*, un recueil de *Juvenilia* devant aller au-delà des trois livres ébauchés dans la table afin d'accueillir des pièces d'une autre nature sur le plan formel et/ou thématique.

Agrippa d'Aubigné laisse derrière lui en 1630 un véritable jeu de construction, composé de deux titres concurrents (*Le Printemps* et *La Jeunesse*), d'une série d'éléments préfabriqués (tous les poèmes pour peu qu'ils soient complets), dont certains ont déjà été regroupés en séries (numérotées ou non) et la plupart simplement recopiés à la suite sans véritable souci d'agencement. À cela le poète ajoute (peut-être par mégarde) un cahier de modèles, qui se limite à un plan inachevé et/ou incomplet impossible à dater, mais sans doute obsolète au vu d'interventions plus tardives au sein des manuscrits. Les éditeurs

se retrouvent alors devant une alternative : soit ils reproduisent intégralement tous ces poèmes inédits dans l'ordre de présentation des volumes manuscrits (tout en ayant conscience que ces derniers ont parfois été modifiés après 1630 par d'autres intervenants) et ils soustraient le(s) recueil(s) à la postérité en trahissant la logique des *Œuvres* ; soit ils publient non pas *Le Printemps* d'Aubigné, mais plutôt leur *Printemps* d'Aubigné, ce qui n'est pas la même chose. Ce qu'ont fait pour la première fois Réaume et Caussade en 1874, puis Gagnebin et Droz en 1948-1951, chacun d'entre eux tentant d'être les plus fidèles possible à l'ordre albinéen, comme d'autres ont essayé de l'être à l'ordre pascalien, quand il s'est agi d'éditer les *Pensées*. Or les lecteurs doivent bien prendre conscience d'une chose : *Le Printemps* n'est ni un recueil manuscrit achevé, dont il ne nous resterait qu'une version corrompue pour des raisons extérieures à la volonté de l'auteur, ni même un recueil manuscrit inachevé, dont on pourrait reproduire la dernière version laissée par le poète à sa mort. C'est plutôt un vaste *corpus* de poèmes manuscrits, répartis dans plusieurs volumes distincts, et soumis à un travail de mise en recueil, dont les indices, de nature différentes et parfois même contradictoires, ne permettent pas de rétablir une chaîne d'opérations textuelles successives inscrites dans une chronologie, voire dans un calendrier. Dès lors, c'est l'économie du texte imprimé qui s'en trouve bouleversée, ou plutôt prise à son propre piège matériel. Toute édition papier faisant figurer comme titre « Le-Printemps-d'Aubigné » suivi de trois livres de sonnets, de stances et d'odes, voire d'autres livres si l'on pousse la logique du recueil à son terme, n'est rien d'autre qu'une proposition d'achèvement du recueil. On peut certes imaginer offrir un *Printemps* qui soit le plus fidèle possible au projet d'Aubigné, mais cette illusion scientifique qui donne à chaque éditeur une légitimité nouvelle parce qu'il aurait déplacé un sonnet, ajouté des stances, soustrait des odes, ou bien conçu un quatrième livre, ne doit pas dissimuler le fait qu'il s'agit à chaque fois de publier un *Printemps* parmi une infinité de *Printemps* possibles. C'est au fond peut-être Charles Read qui était le plus proche de la vérité éditoriale en proposant en 1874 son « bouquet du *Printemps* », comme l'ont fait à leur façon tous ses successeurs, sans toujours l'avouer. On peut évidemment tenir compte du fait qu'Aubigné a lui-même cautionné une telle entreprise, puisqu'il s'attribue dans ses mémoires la paternité d'un recueil achevé, qui n'existe pas encore. On a là au passage un bel exemple de prophétie auto-réalisatrice ! Publier *Le Printemps*, ce n'est dès lors pas trahir d'Aubigné, mais le temps est peut-être venu néanmoins de dissiper l'illusion et de faire sécher ce *Printemps* en étant fidèle à la réalité des volumes manuscrits et sans être la dupe éditoriale de la fonction-recueil.

UN CAS D'ÉDITION SAVANTE : BEUCHOT ÉDITEUR DE VOLTAIRE SOUS LA RESTAURATION

NICOLAS MOREL

Université de Berne

Le monde de l'édition subit de nombreux bouleversements au début du XIX^e siècle, au moment où sont réédités les auteurs classiques auxquels on ajoute désormais les œuvres des grands philosophes du Siècle des Lumières¹. D'abord techniques, ces changements conduisent dans le même temps à une réorientation des activités de l'éditeur, et témoignent de la complexité du terme et de la pratique qu'elle décrit. Complexité sémantique, d'abord, puisqu'en français, un seul terme se compose à la fois d'un volet littéraire (l'*editor* en anglais) et d'un volet commercial et technique (le *publisher*). Complexité sociale et historique ensuite, puisque la figure de l'éditeur qui émerge au XIX^e siècle, celle que l'on rattache fréquemment à l'advocat, l'éditeur des romantiques, oriente dès cette époque la compréhension du terme d'éditeur vers la production matérielle du livre et, surtout, sa diffusion commerciale. Pourtant, de nombreux exemples démontrent l'existence d'une pratique éditoriale parallèle, que l'on n'hésitera pas à qualifier de critique, et au sein de laquelle la méthodologie éditoriale des œuvres posthumes est notamment repensée. C'est ce que Jean-Alexis Néret a appelé la « librairie des Œuvres complètes »², vaste mouvement de rééditions posthumes des auteurs classiques et véritable succès commercial sous la Restauration également décrit par Martyn Lyons³. Si la plupart de ces éditions sont d'abord des stéréotypes, d'autres soutiennent un véritable travail sur le texte, assumé par des personnalités littéraires et savantes de l'époque. L'édition des *Œuvres de Voltaire* dirigée par Adrien Jean Quentin Beuchot et publiée chez le libraire Lefèvre entre 1828 et 1834 en 70 volumes in-8° en est un exemple tout à fait éloquent.

Au croisement de l'histoire de l'édition et de l'histoire de la réception de Voltaire, cet article s'interroge sur la nature littéraire du discours éditorial. Il met en évidence le lien entre un changement de paradigmes éditoriaux mis en place par l'éditeur Beuchot, l'image de Voltaire qu'elle suggère et le contexte tant politique que culturel de la Restauration. En marge des nombreuses éditions polémiques de son temps⁴, le *Voltaire de Beuchot* influence durablement la réception de Voltaire et de son œuvre⁵. Il affiche une intention éditoriale inédite pour l'époque, laquelle a pour principe de chercher à replacer chaque texte dans le contexte historique et historiographique qui l'a vu naître. Avec son renouvellement du classement de l'imposant *corpus* voltairien, son tri des œuvres et des variantes, et son paratexte inédit, le travail de Beuchot se comprend également à part de celui de l'éditeur commercial. Ne déborde-t-il pas vers une forme d'auctorialité qui s'ajoute à celle de Voltaire lui-même ? Éditeur d'une collection posthume à laquelle il refuse sciemment d'accoler l'épithète de « complète », Beuchot n'assume-t-il pas, dès la page de titre, la dimension construite et, en partie du moins, partielle de son travail éditorial ?

¹ Cette communication rejoint la problématique générale décrite dans mon travail de thèse, *Le Voltaire de Beuchot : une édition savante sous la Restauration*, Chêne-Bourg, Georg, 2020.

² Jean-Alexis NÉRET, *Histoire illustrée de la librairie et du livre français des origines à nos jours*, Paris, Lamarre, 1953, p. 139-142.

³ Martyn LYONS, *Le Triomphe du livre : une histoire sociologique de la lecture dans la France du XIX^e siècle*, Paris, Promodis, Éditions du cercle de la librairie, 1987.

⁴ Les nombreuses éditions des *Œuvres complètes de Voltaire* parues sous la Restauration ont été étudiées sous cet aspect polémique, par exemple par François BESSIRE, « 'Un vaste incendie qui va dévorer des cités et des provinces' les éditions d'œuvres complètes de Voltaire sous la Restauration », dans *Repenser la Restauration*, éd. Jean-Yves MOLLIER, Martine REID, Jean-Claude YON, Paris, Nouveau Monde éditions, 2005, p. 185-195.

⁵ Son édition n'est qu'augmentée par celui que l'on considère comme successeur, Louis Moland, entre 1870 et 1877. Cette dernière édition a ensuite servi de référence à la recherche voltairiste jusqu'à la fin du XX^e siècle et la publication de l'édition d'Oxford, en voie d'être achevée.

Éditeur : une notion en plein renouvellement

Le terme « Éditeur » n'apparaît dans les dictionnaires qu'en 1732⁶, dans la troisième édition du *Dictionnaire de Trévoux* : à la fois « auteur, homme d'étude qui a soin de l'édition de l'ouvrage de l'autre », il paraît bien à l'origine attribuer une qualité auctoriale davantage que commerciale à celui qui met en livre les textes d'autrui. Le *Dictionnaire de l'Académie* atténue cette attribution et renvoie la pratique du côté de la technique : dès 1762, le même éditeur est réduit, du point de vue littéraire, à une fonction de correcteur et devient « celui qui prend soin de revoir et de faire imprimer l'ouvrage d'autrui »⁷. La fonction d'éditeur semble progressivement se débarrasser de sa dimension auctoriale. Ainsi dans la version de 1771 du *Dictionnaire de Trévoux* n'est-il plus qu'un « homme de lettre ». L'édition, de son côté, est entièrement rattachée à l'impression⁸. Si le rôle de l'éditeur se conçoit à la limite de plusieurs activités – savant, artisan, homme de lettres ou homme d'affaire, il s'occupe de la correction d'un ouvrage à la vente en librairie, en passant par la composition du texte ou l'achat d'un manuscrit – la fonction s'oriente avec Panckoucke⁹, dès la fin du XVIII^e siècle, vers une dimension commerciale, caricaturée dans les *Illusions perdues* de Balzac par le personnage de Dauriat, derrière lequel on retrouve les traits du célèbre Ladvocat, homme d'affaires et éditeur des écrivains romantiques. Si le terme « éditeur » tend alors à recouvrir le versant économique du travail éditorial, comment qualifier, à la même époque, l'activité éditoriale de Beuchot ? L'histoire du livre, quand elle ne l'oublie pas complètement, paraît hésiter : héritier des correcteurs ?¹⁰ Annotateur ?¹¹ Préfacier, philologue ou bibliographe ? En 1821, peu après une première participation avortée à une édition des *Œuvres complètes de Voltaire*, Beuchot lui-même se récrie pourtant contre un usage du terme tel qu'il tend à se développer à son époque et qu'il juge restrictif :

Madame Perronneau et M. Hunout me contestent aujourd'hui le titre d'éditeur des *Œuvres de Voltaire* en cinquante volumes in-12. Si par éditeur, on entend le chef commercial, le propriétaire de l'entreprise, ce n'est pas moi qui le suis. Mais si ce mot désigne le chef littéraire, le directeur, l'ordonnateur, l'auteur du travail littéraire à faire pour l'édition, personne ne peut me disputer cette qualité. L'éditeur, dit le *Dictionnaire de l'académie*, est celui qui prend soin de revoir et de faire imprimer l'ouvrage d'autrui. Ce titre appartient donc à l'homme de lettres¹².

« Chef littéraire » ou « chef commercial » : l'opposition mise en place par Beuchot démontre bien l'existence d'une approche éditoriale qui se comprend à part des activités économiques et techniques de la librairie. Beuchot s'affiche en authentique homme de lettres, qui vit de sa plume et de son érudition. Derrière cette définition – où apparaît d'ailleurs le terme d'« auteur » – c'est déjà, la question de l'auctorialité de l'éditeur des *Œuvres de Voltaire* qui se pose. Beuchot revendique autant la nécessité que l'originalité de son travail comme source du succès de l'entreprise. Peut-on pourtant, sans commettre d'anachronisme, aller jusqu'à parler de lui comme d'un *éditeur critique* ?

De Voltairomane à Voltairographe

Figure typique de l'homme de lettres, bourgeois aisé mais qui doit travailler, proche des cercles libéraux, Beuchot fait partie intégrante du milieu de la librairie parisienne, de la Restauration au Second Empire. Sa carrière se décline en quatre temps : bibliographe officiel dès l'Empire (il rédige le *Journal de la librairie* de 1811 à 1850), virulent pamphlétaire sous la première Restauration, éditeur savant et voltairiste reconnu sous la seconde Restauration (il édite le *Dictionnaire de Bayle* et, surtout, deux

⁶ José-Michel MOUREAUX retrace l'histoire du terme « éditeur » dans le volume « Voltaire éditeur », *Revue Voltaire* 4 (2004).

⁷ *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Veuve Bernard Brunet, 1762, p. 591.

⁸ « Édition : impression, publication d'un ouvrage, d'un livre ». *Dictionnaire de Trévoux*, article « Edition », Paris, par la compagnie des libraires associés, 1771, p. 580.

⁹ Jean-Yves MOLLIER, *Une Autre histoire de l'édition française*, Paris, La Fabrique, 2015, p. 106.

¹⁰ Roger CHARTIER, *La Main de l'auteur et l'esprit de l'imprimeur*, Paris, Gallimard, 2015, p. 228-231.

¹¹ Jean-Yves MOLLIER, *op. cit.*, p. 171.

¹² Adrien Jean Quentin BEUCHOT, *Encore quatre pages sur les Œuvres complètes de Voltaire annoncées en cinquante volumes in-12*, Paris, Fain, 22 juillet 1821, p. 4.

éditions des *Œuvres de Voltaire*¹³), puis, enfin, bibliothécaire à la Chambre des députés à partir de la monarchie de Juillet. Plus intéressant, Beuchot est aussi un bibliophile et constitue, pendant près de 25 ans, une impressionnante collection d'ouvrages de et sur Voltaire qu'il nomme fièrement ses « Cent-pieds »¹⁴. Amateur éclairé¹⁵ de Voltaire, collectionneur frénétique de ses œuvres, il développe en parallèle une méthodologie éditoriale moins orientée vers une perspective militante que soucieuse de « faire voir la marche de l'esprit de Voltaire »¹⁶.

Peut-on comprendre le renouveau méthodologique, le nouveau classement des œuvres et le tri opéré par Beuchot comme un défi bibliographique ? Si la bibliophilie de Beuchot se comprend, on s'en doute, à part de celle d'un Nodier, par exemple, en ceci qu'elle mêle au goût exclusif, presque aristocratique, pour les traces manuscrites et inédites de Voltaire un travail de mise à plat de ses œuvres que suggère le classement chronologique, elle doit aussi beaucoup au contexte intellectuel et aux pratiques d'écriture qui se développent au XVIII^e siècle. La méthodologie de Beuchot, empreinte de positivisme, se fonde sur les nombreuses traces manuscrites laissées par Voltaire et redécouvertes progressivement, au gré des dépouillements d'archives. Ainsi les précisions historiographiques, bibliographiques et philologiques qui caractérisent son travail et qu'il intègre à son édition sont justement le fruit de ses recherches frénétiques¹⁷. La quête de Beuchot s'oriente vers la recherche et l'explicitation de sources qui permettent de donner et de justifier le contexte des écrits de Voltaire d'une part, et d'essayer de remonter à une hypothétique origine des œuvres d'autre part. Journaux de l'époque, manuscrits de Voltaire et éditions diverses forment la matière qui nourrit un travail qui vise à reconstituer le texte tel que Voltaire l'a conçu.

Cette dimension, Beuchot la confirme dans une lettre qu'il envoie à son correspondant Cayrol : « En tête ou au bas de chaque pièce, j'expliquerai quand je le pourrai et le plus laconiquement que possible ce qui a fait naître chaque opuscule et ce qu'il a fait naître à son tour »¹⁸. Le terme de « naissance » semble bien renvoyer à une dimension génétique et témoigne d'un travail critique inédit pour l'époque, sur ce *corpus* du moins. Ce d'autant plus que les éditeurs contemporains de Beuchot choisissent presque tous de reproduire le plan de Kehl – lui-même inspiré du plan Decroix-Panckoucke et signé par Voltaire – et s'appuient sur les œuvres telles que l'auteur les a corrigées dans les dernières années de sa vie¹⁹. L'intention éditoriale de Beuchot n'indique alors rien de moins qu'un renversement de ce paradigme éditorial, puisqu'il supplée jusqu'à la correction de Voltaire, du moins là où il le peut, pour privilégier une démarche qui retrace la progression de sa pensée dans le temps, au fil de ses écrits. Paradoxalement, n'est-ce pas là le signe d'un effacement de la figure de Voltaire ? C'est en passant outre la volonté de Voltaire que Beuchot fonde l'originalité auctoriale de son propre travail.

¹³ L'édition du *Dictionnaire de Bayle* date de 1824. L'édition de *Œuvres complètes de Voltaire* en 52 volumes in-32, à Paris, chez la Veuve Perronneau, n'a été que partiellement l'œuvre de Beuchot, puisqu'il est chassé de cette entreprise en 1821. Enfin, sa grande édition est publiée entre 1828 et 1834, en 70 volumes in-8°, chez le libraire Lefèvre.

¹⁴ Beuchot, l.a.s. à Cayrol, Dijon, « 12 octobre 1826. BGE Musée Voltaire, MS 34-01 « Ce philosophe de Ferney est donc inépuisable. J'ai ramassé autant que je l'ai pu les éditions originales de tous ses ouvrages, les critiques, défenses, apologies de chacun d'eux, etc., etc., enfin tout ce que j'ai rencontré en pièces détachées sur, pour ou contre lui. Tout cela prend 100 pieds dans ma bibliothèque. ».

¹⁵ Alain VIALA, *Naissance de l'écrivain : sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1985, p. 178.

¹⁶ Adrien Jean Quentin BEUCHOT, « Préface du nouvel éditeur », tome I, p. xxxi.

¹⁷ « J'avais plus que jamais pris goût à Voltaire ; j'avais commencé à voir tout ce qu'il y avait à faire pour une édition de ce fécond auteur. Je me mis à rechercher, à acquérir les diverses éditions, surtout les premières, de chacun de ses écrits, sans en dédaigner aucun. J'y joignis tout ce que je pouvais me procurer de brochures du temps sur ces écrits. Ce n'était pas encore assez. J'achetai les collections de journaux du temps [...] C'était plume à la main que je lisais ou feuilletais ces collections, en ayant soin de noter tout ce qui concernait les productions de Voltaire. Je classais chaque note près de l'ouvrage qu'elle regardait. Je collationnais les différentes éditions que j'avais des écrits de Voltaire, en relevant les variantes, non seulement des ouvrages en vers, mais même des ouvrages en prose [...]. Ce moyen était le seul qui pût me procurer de bons matériaux pour une édition [...] » (BEUCHOT, « Préface générale du nouvel éditeur », tome I, p. xxx).

¹⁸ Beuchot, l.a.s. à Cayrol, Auteuil, 7 septembre 1828. MS 34-23.

¹⁹ Andrew BROWN et André MAGNAN, « Aux origines de l'édition de Kehl. Le *Plan* Decroix-Panckoucke de 1777 », *Cahiers Voltaire* 4, Ferney-Voltaire, Centre international d'étude du XVIII^e siècle (2005), p. 83-124.

Individualisation du travail de l'éditeur

Conscient de la valeur de sa collection comme de l'originalité de son travail, Beuchot annonce son projet, explicite sa méthode et signe lui-même tout le paratexte qu'il ajoute à l'édition. Cette signature, au moins par la propriété juridique des textes qu'elle revendique, ne contribue-t-elle pas à brouiller la distinction entre auteur et éditeur ? Plus précisément, si l'on regarde le contenu du travail de Beuchot, tant l'annotation, que les préfaces qu'il rédige viennent se superposer au paratexte précédent, celui de l'édition de Kehl, sans le remplacer. Beuchot instaure ainsi un véritable dialogue avec ses prédécesseurs. C'est le cas notamment du système de notes proposé, dont il nous explique le fonctionnement dans sa « préface du nouvel éditeur » : « J'ai indiqué par des chiffres les notes d'éditeurs. J'ai mis un K aux notes des éditeurs de Kehl ; un B aux miennes »²⁰. Beuchot ne fait pas que réorganiser le *corpus* hérité de Kehl : en gardant également une trace de ce premier jalon de l'édition posthume de Voltaire, il décortique minutieusement la trajectoire éditoriale de l'œuvre de Voltaire pour s'en présenter comme le dernier échelon. Dans le même esprit, il retrace l'histoire de chacune des éditions des *Œuvres complètes de Voltaire* parues, depuis leur origine jusqu'à lui. Par sa démarche – résolument positiviste – Beuchot paraît bien vouloir dessiner une ligne de progression des éditions voltairiennes.

Surtout, son geste a pour effet d'individualiser la réception éditoriale de Voltaire. Mais ce procédé n'a-t-il pas une valeur plus fondamentalement juridique ? Par sa signature, Beuchot distingue ce qui lui appartient dans la collection. Cette notion paraît bien indiquer une ambition d'auctorialité chez l'éditeur. Pour trouver une confirmation sur le plan juridique, l'auctorialité que cherche à faire reconnaître Beuchot doit croiser la notion d'autorité. Un premier exemple se trouve dans le contrat que Beuchot signe avec ses éditeurs commerciaux, dont nous possédons les brouillons. Ce document pose à ce propos les bases juridiques d'une reconnaissance de l'originalité de son travail.

1.- M. Beuchot promet de fournir aux sieurs ... qui veulent faire imprimer une nouvelle édition des œuvres complètes de Voltaire, toute la copie pour les 70 vol. in-8° dont doit se composer cette édition : cette copie sera revue et collationnée par M. Beuchot sur les meilleures éditions tant anciennes que nouvelles : elle sera augmentée de pièces inédites et de variantes qu'il a recueillies ou qu'il recueillera, de Préfaces, avertissements et notes historiques que M. Beuchot jugera nécessaire pour l'intelligence des textes et pour motiver la correction ou changement de leçon.²¹

L'édition des *Œuvres de Voltaire* par Beuchot est bien une collection originale, dont l'éditeur assume la direction. En outre, Beuchot signe un contrat de concession et non de cession : il ne renonce donc pas à ses droits sur les textes qu'il prépare. C'est ce qu'indique la nuance qu'il fait apposer sur le contrat : « Art. 3. Les honoraires de M. Beuchot pour son travail sur les *Œuvres de Voltaire* sont fixées à la somme de trois cent quarante francs pour chacun des volumes de la nouvelle édition »²². Ce n'est pas un détail, puisqu'il s'agit bien, de fait, de reconnaître Beuchot comme l'auteur d'un travail original. Compte-tenu de la législation en vigueur pour ce qui concerne les droits d'auteur, Beuchot empêche tout éditeur de se servir de son travail jusqu'à 20 ans après sa mort. Conformément à cette idée, Beuchot ira jusqu'au tribunal pour défendre et faire reconnaître ses droits d'auteurs, dans un conflit qui l'oppose à un certain Furne, libraire-imprimeur qui commence une réédition du travail de Beuchot en 1835²³. Derrière cette démarche se cache bien l'idée que Beuchot défend ses droits d'auteurs en attaquant en contrefaçon un libraire-éditeur qui a reproduit textuellement ses notes, sans son consentement et sans le dédommager. Beuchot dit à ce propos :

Pendant dix-sept ans je me suis occupé de travaux littéraires sur Voltaire. Pendant les sept dernières années, j'y étais livré dix et plus souvent quatorze heures par jour. Quelquefois même j'allais au-delà,

²⁰ BEUCHOT, « Préface générale du nouvel éditeur », *Œuvres de Voltaire*, édition citée, tome I, p. xxxvii.

²¹ [Contrat de Beuchot], Msc. anon., [septembre 1828]. BnF, n.a.fr. 25136, f°141.

²² *Ibid.*

²³ BENGESCO, t. IV, n°2172.

sans prendre relâche ni fêtes ni dimanche. Bon ou mauvais, le résultat de ce travail immense est ma chose, et doit m'appartenir.²⁴

L'enjeu pour Beuchot est multiple : il s'agit d'abord d'empêcher de voir son travail tronqué, ou partiellement effacé par la copie de Furne. Il s'agit en outre de conserver la possibilité de reprendre son édition au cas où des matériaux nouveaux viendraient à sa connaissance. Il s'agit aussi de s'assurer de la bonne vente de son entreprise, et de garder la main en cas de réédition future. Mais il s'agit surtout de faire reconnaître son travail comme « littéraire ». Ainsi, Beuchot verrouille littéralement le champ des rééditions voltairiennes. Qui, en effet, risquerait de publier un travail moins complet que ne l'est le sien ? Ce n'est sans doute pas un hasard – qui coïncide d'ailleurs avec le centenaire de la mort de Voltaire – si la principale réédition des *Œuvres de Voltaire* intervient au tournant des années 1870, soit 20 ans après la mort de Beuchot.

Un corpus incomplet

La position de l'éditeur rappelle des éléments décrits par Roger Chartier, comme l'ingérence de l'éditeur dans le processus de création d'abord, mais surtout le rapport entre édition critique et la recherche d'une version originelle du texte, que Chartier qualifie de « œuvre immatérielle »²⁵ – d'ailleurs, chercher à la retrouver, n'est-ce pas un projet tout aussi illusoire que celui de « faire voir l'esprit de l'auteur » ? Que penser en effet de cette individualisation de l'écriture de l'éditeur au sein d'un travail de mise en livre qui se présente dans le même temps comme un monument en hommage à Voltaire ? Allons plus loin. Beuchot affirme en effet vouloir « montrer la marche de l'esprit de Voltaire », tout en sachant ne pas posséder ni même pouvoir publier tous les documents existants. Une première difficulté se trouve du côté technique de l'édition : comment publier davantage de texte dans un format – 70 volumes in-8° – prédéfini par les éditeurs commerciaux ? Ceux-ci s'effraient d'ailleurs de l'accroissement sans fin que Beuchot paraît vouloir faire subir à la collection : « Donnera-t-on toutes les variantes, il faudra donc lire toutes les éditions tant des œuvres partielles que des œuvres complètes ? »²⁶ L'ajout des variantes pour la prose est en effet une des innovations apportées par Beuchot. Loin de chercher l'exhaustivité, l'éditeur affirme à ce propos qu'il « est impossible de recueillir toutes les variantes de tous les ouvrages en prose ; mais il en est qu'on ne peut se dispenser de reproduire comme le véritable texte de l'auteur »²⁷.

À la difficulté technique s'en rajoute une bien plus problématique : comment recueillir tous les écrits voltairiens ? S'il paraît déjà illusoire à Beuchot de chercher à recueillir toutes les variantes et brouillons laissés par Voltaire, il est également conscient que le problème se pose pour une partie amenée à devenir toujours plus substantielle du *corpus* voltairien : la *Correspondance*. D'ailleurs, n'est-ce pas là aussi contradictoire que d'intégrer une partie intrinsèquement incomplète à une collection d'*œuvres* prétendument complète ?²⁸ Beuchot ne revendique-t-il pas au contraire d'emblée la dimension fondamentalement construite de tout projet éditorial, à commencer par le sien ? Concernant la *Correspondance*, il avoue ainsi à l'un de ses collègues : « Je pense comme vous que la *Correspondance* de Voltaire est la partie la plus curieuse de ses œuvres. N'est-ce pas aussi la plus étonnante ? Surtout si l'on songe qu'on n'a peut-être pas les deux tiers de ce qu'il a écrit ? »²⁹ Malgré la richesse de sa collection et la conscience affirmée de produire un travail original, Beuchot va même plus loin. Dans un

²⁴ *Exposé pour A. J. Q. Beuchot, plaignant en contrefaçon et partie civile, contre M. Furne, libraire à Paris, prononcé devant la 6^e chambre du tribunal civil de la Seine, le 20 juin 1835*, Paris, Pillet aîné, p. 4.

²⁵ « Devenu le signe visible d'une œuvre immatérielle, le manuscrit de l'auteur doit être conservé, respecté et révérend. » (Roger CHARTIER, « Qu'est-ce qu'un livre ? Métaphores anciennes, concepts des lumières et réalités numériques », *Le français aujourd'hui* 178 (2012), p. 11-26).

²⁶ [Pour le contrat de Beuchot], Msc anon., 4 septembre 1828. BnF, n.a.fr. 25136, f° 137-138.

²⁷ Adrien Jean Quentin BEUCHOT, *Prospectus*, BnF, n.a.fr. 14300, « Papiers Beuchot », f° 50.

²⁸ L'intégration de la *Correspondance* est le fait des éditeurs de Kehl, dont l'édition cherche à présenter un Voltaire militant, apôtre de la philosophie des Lumières. La *Correspondance* a pour but de faire voir l'homme derrière l'œuvre. Voir à ce sujet la thèse de Linda GIL, *L'Édition Kehl de Voltaire : une aventure éditoriale et littéraire au tournant des Lumières*, Paris, Champion, 2018.

²⁹ Beuchot, l.a.s. à Cayrol, 19 octobre 1826. BGE, Musée Voltaire, MS 34-02.

scrupule de dernière minute, il décide d'ôter le qualificatif de *complètes* à son édition des *Œuvres de Voltaire*.

J'aurais pu, sans doute, donner le titre d'*Œuvres complètes* à l'édition qui est incontestablement la plus ample de toutes les éditions de Voltaire. Le devais-je, convaincu que je suis de l'existence d'ouvrages de Voltaire que je n'ai pu me procurer, sans parler de sa correspondance, dont je ne serais point étonné qu'il ne nous soit parvenu que la moitié ?³⁰

Préciosité excessive ou authentique marque de sincérité, ce geste paraît contradictoire : au vu des moyens déployés par Beuchot, son travail n'était-il pas destiné à durer ? Ne voue-t-il pas, dès la page de titre, son propre travail à être dépassé ? En amputant l'édition de son ambition d'intégralité, l'éditeur gagne cependant en intégrité. Il renforce surtout une forme de légitimité auctoriale sur le texte. D'ailleurs, si le *Voltaire de Beuchot* peut exister, n'est-ce pas précisément que parce que *tout* Voltaire ne s'y trouve pas ? Mais surtout, l'enjeu rejoint une problématique plus générale, qui touche à l'essence même du travail d'éditeur, ainsi que le montre cette lettre de l'un des concurrents de Beuchot, Louis Dubois.

Si jamais, ce dont je dois douter à 63 ans, je pouvais donner une nouvelle édition de Voltaire, je pense et crois pouvoir vous dire qu'elle vaudrait un peu mieux encore que ses devanciers : *Car ce champ ne se peut tellement moissonner / Que les derniers venus n'y trouvent à glaner.*³¹

Travail d'accumulation, l'édition se nourrit toujours des découvertes précédentes. Le procédé est d'autant plus inachevable concernant Voltaire que les brouillons, épigrammes, lettres sortis de la main du Patriarche de Ferney dorment nombreux dans des archives privées, que ce soit au moment où Beuchot prépare son travail mais aussi, sans doute, encore aujourd'hui. Derrière le geste de Beuchot, il y aurait alors l'idée que l'éditeur, par ses choix ne participe pas seulement à forger en partie le sens de l'œuvre. Il prépare également des outils qu'il met à la disposition de ses successeurs et dont seul un travail sérieux, fondé sur des sources et authentiquement savant, peut garantir la valeur.

En conclusion, le travail de Beuchot témoigne d'une approche de l'édition qui se conçoit à part des questions techniques et commerciales, pour se concentrer sur la construction littéraire d'un *corpus* à éditer de manière posthume. L'intention éditoriale qui soutient le projet, l'ampleur des nouveautés qu'il contient et les signatures de l'éditeur fondent l'originalité de cette édition et nous autorisent à la considérer comme un cas d'édition critique. Jamais orientée vers une approche politique de l'édition, elle s'attache au contraire à traiter Voltaire en objet d'histoire littéraire. Ni acteur vivant des politiques de son temps, ni philosophe militant, Voltaire apparaît chez Beuchot comme un auteur du siècle passé. C'est une fois ce décrochement initial accompli que Beuchot peut mettre à profit le résultat de sa recherche. Ce qui se présente de prime abord comme un paradoxe forme en réalité les deux faces d'un même geste chez Beuchot. La « voltaïromanie » et la « voltaïrographie » s'enrichissent mutuellement pour servir de base à un renversement de la méthodologie de l'édition des *Œuvres de Voltaire* désormais pensée à partir d'un retour vers l'édition *princeps* du texte. La sélection parmi les variantes ou la conscience de ne pas posséder l'intégralité de la *Correspondance* est emblématique d'un rapport à l'édition qui déborde largement sur des pratiques actoriales. C'est bien le fait d'assumer la dimension construite de son projet qui fait de Beuchot un acteur essentiel dans la construction de la postérité du Patriarche de Ferney.

³⁰ BEUCHOT « Préface générale du nouvel éditeur », *Œuvres de Voltaire*, édition citée, tome 1, p. xxxvii.

³¹ Dubois, l.a.s. à Cayrol, Vitré, 20 novembre 1836. BnF, n.a.fr. 12948, f°240.

ENTRE L'AUTEUR « CLASSIQUE » ET L'ÉDITEUR COMMERCIAL, QUELLE PLACE POUR L'ÉDITEUR SCIENTIFIQUE ?

QUELQUES RÉFLEXIONS À PARTIR DE FLAUBERT

STÉPHANIE DORD-CROUSLÉ

CRNS

En ce qui concerne les œuvres de Flaubert, les rapports entretenus par l'auteur et l'éditeur commercial ont profondément évolué. En effet, l'écrivain a produit à une époque nouvellement régie par le droit d'auteur, un droit institué par les diverses lois révolutionnaires adoptées entre 1791 et 1793. Cette période historique se caractérise par la contractualisation et la pratique liée du « bon à tirer » : contrairement à Rousseau¹, par exemple, Flaubert avait donc la main sur la lettre de ses textes. Mais les œuvres de l'écrivain sont ensuite entrées dans le domaine public. Depuis 1950, tout éditeur peut publier ses romans comme bon lui semble – et, en l'absence d'héritiers, il n'y a même plus personne qui soit susceptible de faire respecter l'inextinguible droit moral de l'écrivain.

Néanmoins, Flaubert fait aussi partie de ces « classiques » dont l'édition requiert maintenant – ou du moins entraîne généralement – l'introduction d'un tiers, l'éditeur scientifique², qui vient interagir entre le texte de l'auteur décédé et l'éditeur commercial. Mais, à la différence de ses collègues médiévistes ou seiziémistes pour qui la matérialité du texte (l'objet-livre) est un sujet d'interrogations constant et le questionnement du texte imprimé une évidence, l'éditeur scientifique dix-neuviémiste découvre souvent seulement à ce moment-là que l'établissement d'un texte de « sa période » ne consiste pas à produire un « reprint ». Il apprend alors son travail sur le tas et dans l'urgence, en réponse à la commande passée par un éditeur commercial. Aussi se voit-il contraint de chercher – en conscience mais trop souvent sans théorisation ni réflexion d'ensemble³ – des solutions aux problèmes particuliers que pose le texte à éditer.

Pour pouvoir prétendre faire œuvre de science, mais sans que sa formation universitaire ne l'y ait jamais vraiment préparé, l'éditeur scientifique est censé d'abord effectuer un énorme travail qui consiste à collationner toutes les éditions parues du vivant de l'auteur. Or les résultats de ce labeur se trouvent en grande partie rendus invisibles voire réduits à néant par les prescriptions étouffantes que la tradition fait peser sur lui : toute modification apparaissant dans une édition autorisée est d'emblée réputée correction d'auteur ; seul importe donc le texte de la dernière et il est finalement peu utile de savoir à quel moment exact la transformation a eu lieu – d'autant que la place accordée dans les éditions contemporaines au relevé des variantes se trouve de plus en plus restreinte. Ces règles, perpétuées par certains éditeurs commerciaux, s'appliquent en dépit de l'expertise déterminante qui devrait être reconnue à l'éditeur scientifique, au détriment de l'auteur (qui n'a pas toujours voulu écrire ce qu'on lit dans la dernière édition de son texte, quand bien même il l'a effectivement revue) et surtout au préjudice d'un quatrième acteur, le lecteur, qui imagine prendre connaissance d'un texte établi sous l'égide d'un éditeur scientifique alors que la liberté d'action de ce dernier s'est trouvée en réalité largement bridée

¹ Voir à ce sujet les travaux de Philip Stewart, *Éditer Rousseau : enjeux d'un corpus, 1750-2012*, Lyon, ENS éditions / Institut d'histoire du livre, 2012 (Métamorphoses du livre) ; en ligne : <http://books.openedition.org/enseditions/1964>.

² On ne s'intéressera ici qu'à une partie du travail de l'*editor*, celle qui consiste à établir un texte (la seule dimension ecdotique, donc), en laissant de côté la question de l'annotation et le reste de l'apparat critique.

³ Frédéric Duval regrette ainsi que « chaque communauté scientifique apporte [...] des réponses différentes aux mêmes problèmes, sans tenter d'ouvrir le débat à ses voisins : les seiziémistes ont fait un effort d'uniformisation de leurs normes (Giraud 1997) que les dix-septiémistes n'ont pas cherché à suivre. Quant aux dix-huitiémistes, ils sont davantage sensibles à la tradition anglo-saxonne de la *Textual Bibliography*, grâce aux éditions aussi monumentales qu'exemplaires de Voltaire et de Bayle conduites par la Voltaire Foundation, mais aussi grâce aux travaux de Roger Laufer » (« Les éditions de textes du XVII^e siècle », dans *Manuel de la philologie de l'édition*, éd. David Trotter, Berlin, De Gruyter, 2015 (Manuals of Romance Linguistics), p. 370).

dans ce domaine. Pour mettre en lumière cette situation paradoxale, on s'intéressera aussi à l'édition des textes que Flaubert n'a pas publiés de son vivant car ils sont révélateurs de la diversité des problèmes qui se posent et que l'on rencontre également dans les textes revus et édités sous l'autorité de l'auteur. Le parcours proposé permettra ainsi de souligner le rôle primordial de l'éditeur scientifique qui se doit d'être un véritable « médi-auteur »⁴, voire un « remédi-auteur ».

Le carcan de la tradition textologique

Le labeur d'établissement que nécessitent les textes de Flaubert pourra sembler léger à ceux qui doivent comparer des dizaines d'exemplaires pour leurs textes du seizième siècle. Effectivement, l'œuvre que Flaubert a le plus rééditée est la première qu'il a publiée, *Madame Bovary*, et elle n'a pas dépassé les six éditions (publication pré-originale dans *La Revue de Paris* comprise) ; on en compte simplement deux pour *L'Éducation sentimentale* et une seule⁵ pour *Trois contes*. La tâche peut donc paraître facile, d'autant que les éditeurs scientifiques qui se sont succédé semblent avoir partagé la même certitude : ils ont tous⁶ choisi comme texte de base celui de la dernière édition parue du vivant de l'auteur. Effectivement, pour *Madame Bovary* et *L'Éducation sentimentale*, Flaubert a accordé une indéniable attention à la dernière publication : il a volontairement accolé la mention « édition définitive » à la première (Charpentier, 1873) et « nouvelle édition » à la seconde (Charpentier, 1879). Il a modifié le texte de ses romans sur certains points ; il en a relu les épreuves et, préalablement à l'impression, il a signé pour chaque feuille un bon à tirer : tout cela est certain⁷. Retenue pour être l'édition de base, la dernière édition parue du vivant de l'auteur présente donc un texte voulu et validé par l'écrivain, aussi bien littérairement que juridiquement.

Pourtant, ce texte se révèle altéré par une double déficience humaine : d'abord, les opérations techniques effectuées par les acteurs de la chaîne typographique ont introduit des erreurs dans la composition du livre ; ensuite l'auteur, alors qu'il a relu ses épreuves⁸, n'a repéré qu'une partie de ces modifications allographes. Des erreurs que l'auteur a – quoiqu'à son insu – *de facto* validées demeurent donc dans l'ouvrage et voisinent avec les véritables « corrections d'auteur ».

Pour établir le texte, l'éditeur scientifique va donc procéder au collationnement des différentes éditions publiées du vivant de l'auteur et des deux derniers stades manuscrits de son œuvre (manuscrit autographe définitif et manuscrit du copiste professionnel). Mais, une fois ce travail effectué, il se trouve doublement paralysé : d'une part, il a clairement conscience que l'écrivain a effectivement modifié certains détails de son texte et qu'il ne peut courir le risque d'ignorer cette volonté de l'auteur ; mais d'autre part, il ressent le poids d'une tradition qui lui refuse toute liberté d'appréciation circonstancielle une fois qu'il a effectué le choix de son texte de base. L'énoncé le plus explicite de cette position se trouve dans la « Note sur la présente édition » qui ouvre le premier volume de la nouvelle édition des œuvres de Flaubert dans la Bibliothèque de la Pléiade :

Les œuvres imprimées du vivant de l'auteur sont présentées [...] dans le texte de la dernière édition qu'il a revue ; elles sont accompagnées de variantes, tant des manuscrits que des éditions précédentes. [...] Nous bannissons tout panachage, suivant notre texte de base tant qu'il est défendable, même en présence d'une leçon qui paraît meilleure, ou qui a plus de chances d'être celle du manuscrit. Quand le texte de

⁴ La notion d'éditeur [scientifique] médiateur ou « médi-auteur » est empruntée au compte rendu d'une communication (« L'édition des textes littéraires et rhétoriques de l'Antiquité, tradition directe, tradition indirecte et tradition "fluide" ») prononcée par Pierre Chiron lors des journées d'études organisées à l'IRHT les 2 et 3 février 2015 sur le thème : « L'éditeur de textes est-il un auteur ? Réflexions juridiques et scientifiques à propos de l'édition critique » : « Une édition critique correspond ainsi toujours à des choix, dépendant du texte, de sa tradition et de l'histoire de son édition ; elle suppose donc toujours une médiation philologique et le travail d'un éditeur "médi-auteur" » (<https://cosme.hypotheses.org/212>).

⁵ Les prépublications en revue (une par conte) ne comportent aucune modification d'importance.

⁶ Il n'y a que quelques rares exceptions, faciles à justifier.

⁷ Cependant, cette certitude n'est fondée que sur la correspondance de l'écrivain car aucune épreuve n'a été conservée.

⁸ Voir le portrait de Flaubert en relecteur d'épreuves tracé dans Stéphanie Dord-Crouslé, « Flaubert relecteur de lui-même : le cas épineux de *L'Éducation sentimentale* », dans *La Relecture de l'œuvre par ses écrivains mêmes. I, Tombeaux et testaments*, éd. Mireille Hilsum, Paris, Éditions Kimé, 2007 (Les cahiers de Marge), p. 201-214 (disponible en ligne : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00143416/fr/>).

l'édition de base est inacceptable, nous corrigeons sans les signaler les simples coquilles, à condition que le texte ne puisse se rétablir que d'une seule façon ; dans les autres cas, on trouvera en variante la leçon rejetée⁹.

De cet infini respect accordé par l'éditeur scientifique à la dernière édition revue par l'auteur découle une forme d'aveuglement, favorisée par le poids de la tradition éditoriale¹⁰. Alors qu'il a effectué un précis et astreignant travail de collationnement, l'éditeur scientifique minore parfois, voire passe complètement sous silence le fait que l'édition qu'il a choisie comme texte de base comporte aussi une multitude de coquilles qui – si elles ne contredisent pas l'existence de corrections d'auteur – jettent néanmoins un doute sur le fait que toutes les modifications que le texte présente appartiennent à cette catégorie.

En 1937, dans leur *Bibliographie de Gustave Flaubert*, les flaubertistes « historiques » Demorest et Dumesnil relèvent « 495 variantes » entre les deux éditions originales de *L'Éducation sentimentale*, dont 420 suppressions, « 45 substitutions, 11 additions, 9 changements de temps ou de mode des verbes et 8 changements dans l'ordre des mots »¹¹. Toutes ces variantes sont réputées être des corrections d'auteur et donnent lieu à des commentaires dont l'enthousiasme laisse parfois songeur¹². Ainsi, les deux critiques voient dans une suppression la preuve flagrante de ce que Flaubert est « revenu de cette idée (exprimée pendant la composition de *Madame Bovary*), qu'on ne peut écrire un dialogue suivi sans [...] formules indicatrices » (du type : « dit-il », « reprit-il », etc.) :

Il s'agit du passage où Frédéric demande à Deslauriers d'inviter le farouche républicain Sénécals. Et Flaubert éliminant toute transition [...], modifie ainsi son texte et obtient un raccourci surprenant : (Quand Deslauriers communiqua le billet de Frédéric, il répondit :) « Qu'est-ce que je dois à ce monsieur pour lui faire des politesses ? »¹³

Replaçons la leçon en contexte dans l'édition de 1869 :

[...] et tout ce qu'il jugeait lui être hostile, Sénécals s'acharnait dessus, avec des raisonnements de géomètre et une bonne foi d'inquisiteur. Les titres nobiliaires, les croix, les panaches, les livrées surtout, et même les réputations trop sonores le scandalisaient, ses études comme ses souffrances avivant chaque jour sa haine essentielle de toute distinction ou supériorité quelconque.

Quand Deslauriers lui communiqua le billet de Frédéric, il répondit :

⁹ Gustave Flaubert, *Œuvres de jeunesse (Œuvres complètes, I)*, éd. présentée, établie et annotée par Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes, Paris, Gallimard, 2001 (Bibliothèque de la Pléiade), p. LXXVII.

¹⁰ Ce poids de la tradition éditoriale consonne avec le « phénomène mimétique » dénoncé par Philip Stewart dans les éditions de Rousseau. Dans la Bibliothèque de la Pléiade, dernière édition critique en date de *Rousseau juge de Jean-Jacques*, le sous-titre « Du sujet et de la forme de cet écrit » est maintenu alors que l'éditeur avait annoncé un volume « entièrement établi d'après les manuscrits autographes de Rousseau. » Or le sous-titre « ne figure en tête de cette section dans aucun manuscrit. De surcroît, l'éditeur de ce texte, Robert Osmond, en convient : “Ce titre, emprunté à la table des matières du manuscrit de Londres, est reproduit dans la 1^{re} édition du *1^{er} Dialogue* [...], puis par tous les éditeurs. Le manuscrit de Paris a pour titre ‘Au lecteur’, celui de Genève n'en a pas” (p. 1615-1616). Il identifie ainsi le phénomène mimétique et l'exemplifie aussitôt en faisant comme les autres. C'est pourtant le manuscrit de Genève qui est censé lui avoir servi de texte de base. Autrement dit, quoi qu'en dise la source, et quelque autorité qu'on lui prête, on ne déroge pas à la tradition suivie par “tous les éditeurs”. Est-ce une raison suffisante, s'agissant d'une édition critique ? » (*Éditer Rousseau : Enjeux d'un corpus, op. cit.*, p. 201).

¹¹ Louis Demorest et René Dumesnil, *Bibliographie de Gustave Flaubert*, Paris, Giraud-Badin, 1937, p. 167.

¹² Même s'ils reconnaissent parfois demeurer dans l'expectative face à certaines modifications (« [...] aucun des quatre petits passages supprimés ne contenant, au fond, rien de choquant », *ibid.*, p. 168), les deux critiques convoquent le plus souvent à l'appui de leurs jugements de valeur lapidaires une évidence que le lecteur est sommé de partager, par exemple ici : « On voit ce que le changement fait gagner au passage » (*ibid.*, p. 174). Le discours d'autorité permet alors de tout justifier : « Les groupes de mots émondés ne sont pas tous absolument inutiles ou maladroits, mais peu utiles, ou détruisant la simplicité, amollissant la vigueur de la phrase » (*ibid.*, p. 169) ; « En supprimant l'effet de lumière et la bouche parfumée, Flaubert, du même coup, efface une disparate, gagne en rapidité, réalise, par une augmentation progressive des syllabes, cette harmonie interne qui caractérise son style, en même temps qu'il compose une de ces périodes ternaires dont le balancement lui plaît tant » (*ibid.*, p. 173) ; ou encore : « [...] il est peu probable que Frédéric, en un moment pareil, écoute un fâcheux débiter ses sonnettes, et Flaubert supprime ce hors d'œuvre » (*ibid.*, p. 175).

¹³ *Ibid.*, p. 169.

– « Qu'est-ce que je dois à ce monsieur pour lui faire des politesses ? S'il voulait de moi, il pouvait venir ! »

Deslauriers l'entraîna¹⁴.

Il n'est pas certain que la modification illustre si bien que cela le principe esthétique pointé par les deux critiques, d'autant que la suppression ne touche pas seulement la formule « il répondit », mais la totalité de l'alinéa qui comportait une information narrative primordiale : la remise par Deslauriers à Sénécals d'un billet d'invitation venant de Frédéric. Sans elle, la répartition du socialiste est incompréhensible : Demorest et Dumesnil le reconnaissent à demi-mot lorsqu'ils qualifient la modification de « raccourci surprenant »...

Des éditeurs scientifiques plus récents empruntent des voies moins psychologisantes pour justifier certaines variantes mais n'en font pas moins montre d'un identique respect de tout ce qui pourrait constituer une correction d'auteur. Ainsi en va-t-il de Claudine Gothot-Mersch – qu'elle produise une excellente édition critique de *Madame Bovary* ou une édition de *L'Éducation sentimentale*, tout aussi remarquable quoique à destination d'un public plus large. Dans le premier cas, elle conserve par exemple la leçon présente dans la seule édition Charpentier, qui évoque « Le pauvre Jésus, qui tombe en marchant sur sa croix » – tout en reconnaissant que « Toutes les éditions, sauf Charpentier, donnent "sous sa croix" »¹⁵. Le changement de préposition s'il est volontaire de la part de Flaubert impliquerait pourtant une intention significativement sacrilège ou – pour le moins – grand-guignolesque qui ne s'accorde guère avec le reste du passage¹⁶. En ce qui concerne *L'Éducation sentimentale*, l'éditrice scientifique explique sa démarche dans une « Note sur la présente édition » plus ramassée mais tout aussi explicite :

Nous avons pris pour règle [...] de ne retourner à la 1^{re} édition que lorsque la leçon de la 2^{de} est inconcevable. Si, p. 139, Arnoux remonte *lentement* (et non plus *lestement*) vers les boulevards, c'est peut-être le signe qu'il médite sur ce qu'il va faire. P. 231, Regimbart a sans doute autant de raisons d'être *sombre* que *sobre*. Et p. 281 Sénécals peut fort bien tendre la main *bravement*, même si l'adverbe était *gravement* dans la 1^{re} édition¹⁷.

Cette argumentation est révélatrice de l'infinie déférence dont l'éditrice fait preuve à l'égard du texte de Flaubert – attitude qu'il serait mal venu de lui reprocher. En revanche, plus problématique est le fait que cette révérence l'amène à accorder très peu d'importance à la qualité typographique déplorable de l'édition Charpentier, en particulier dans le cas de *L'Éducation sentimentale*. Certes, comme ses prédécesseurs, Claudine Gothot-Mersch reconnaît que les « coquilles incontestables » y sont « assez nombreuses », qu'une réplique est « bizarrement coupée » en deux et que l'emploi de la capitale est « déconcertant »¹⁸. Mais qui va consulter cette édition¹⁹ est effrayé par le nombre et la diversité des problèmes typographiques qui se posent partout. Voici quelques exemples des bourdons qui émaillent cette édition : « L'économe sociale » mis pour « L'économie sociale » (p. 20) ; « Et il sentait battre son cœur » mis pour « battre » (p. 336) ; « quelque chose de propr » mis pour « propre » (p. 438) ; « repr l'avocat » mis pour « reprit » (p. 451) ; « On était libre, pourtant » mis pour « pourtant. » (p. 458). Les coquilles sont elles aussi innombrables : « côté à côté » mis pour « côte à côte » et « L'amertume » mis pour « L'amertume » (p. 21) ; « en parfum d'iris » mis pour « un parfum d'iris » (p. 26), etc. Quant à la

¹⁴ Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, Paris, Lévy, 1869, t. 1, p. 239 ; nous grasseyons. La plateforme *Variance*, mise en ligne par l'Université de Lausanne, permet maintenant de comparer les deux éditions originales du roman (1869 et 1879 ; texte et images). Voir Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, éd. Stéphanie Dord-Crouslé avec notice éditoriale, Lausanne, Variance.ch, 2018.

¹⁵ Gustave Flaubert, *Madame Bovary. Mœurs de province*, éd. Claudine Gothot-Mersch, Paris, Garnier, 1971, p. 365 (« Note sur la présente édition »).

¹⁶ Pour mémoire : « Au lieu de suivre la messe, elle [Emma] regardait dans son livre les vignettes pieuses bordées d'azur, et elle aimait la brebis malade, le sacré cœur percé de flèches aiguës, ou le pauvre Jésus, qui tombe en marchant sous sa croix ».

¹⁷ Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, éd. Claudine Gothot-Mersch, Paris, Flammarion, 1985 (GF), p. 42.

¹⁸ *Ibid.*, p. 41.

¹⁹ Chacun peut le vérifier en consultant l'exemplaire en ligne sur Gallica (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6576703v>) ou en visitant la plateforme *Variance* déjà présentée.

punctuation, elle est lourdement et visiblement fautive²⁰ comme l'indiquent les nombreux paragraphes qui se terminent par une virgule au lieu d'un point (« qui avait froid et faim, », p. 135 ; « fit signe au gentilhomme de s'asseoir, », p. 258).

Au vu de ces phénomènes patents et massifs, peut-on encore plaider la relecture sinon effective (on sait qu'il les a relues) du moins soigneuse et efficace des épreuves de son roman par Flaubert ? Comment peut-on imaginer que les erreurs du texte se résument à ces « coquilles évidentes » qu'il est effectivement facile de corriger ? S'il a commis ces fautes simples à repérer, il en a forcément fait d'autres qui affectent de manière moins visible et donc d'autant plus grave la lettre du texte. Rappelons d'ailleurs, que comme Hugo, Flaubert ne collationnait pas ses textes au sens technique du terme : loin de confronter ses épreuves avec le manuscrit ou l'édition précédente, il se fiait à sa mémoire – faillible – et lisait bien plus à l'oreille que des yeux. En outre, Flaubert travaillait souvent à la relecture des épreuves la nuit venue, après son labeur du moment, avant d'aller se coucher, et en se fixant un grand nombre de pages à traiter avant de s'accorder un repos réparateur. L'abondance des coquilles typographiques qui constellent l'édition Charpentier de *L'Éducation sentimentale* montre que la vigilance du relecteur, à ces heures-là, était loin d'être à son meilleur niveau. Néanmoins, les éditeurs scientifiques de ce roman font tous²¹ comme si cela n'avait presque aucune importance. Chacun fait disparaître les coquilles évidentes et, à l'exception d'une liste de corrections plus ou moins longue, répute tout le reste « corrections d'auteur » dans le respect du sacro-saint texte de base, issu d'une édition relue et soigneusement corrigée par l'auteur. Mais autant qu'un gage de scientificité, cette révérence ne serait-elle pas l'expression d'un refus de se confronter au problème, de la peur d'avoir à assumer des choix, voire de la volonté de s'abriter derrière un confortable rejet du panachage ? En tous cas, elle revient à dénier à l'éditeur scientifique le rôle décisif qui devrait être le sien, on va y revenir.

À l'école des inédits

Ce rôle décisif, l'éditeur scientifique l'endosse bien plus naturellement et pleinement lorsqu'il s'occupe d'œuvres qui n'ont pas connu d'édition du vivant de Flaubert : sa correspondance, mais aussi ses écrits de jeunesse (la dite « première » *Éducation sentimentale*, les *Mémoires d'un fou*, etc.), et surtout son dernier roman, posthume et inachevé, *Bouvard et Pécuchet*. Même s'il ne fait pas l'économie de confronter les résultats de son travail aux éditions qui ont précédé la sienne, l'éditeur scientifique ne se sent pas alors contraint par elles. Son texte de base est le manuscrit même de l'écrivain, sans aucun des filtres qui s'appliquent aux œuvres que Flaubert a lui-même éditées et qui – sporadiquement – les dénaturent : la copie faite par des copistes professionnels en vue de la première impression, puis les compositions typographiques successives produites pour les différentes éditions. On est ici certain (du moins à un premier niveau d'analyse) que tout ce qui est écrit est bien ce que Flaubert voulait écrire : aucune corruption externe n'est à craindre. Il suffit donc de revenir à ce texte de base pour en évacuer ce qui n'est pas de la main de l'auteur, par exemple les interpolations dues à la première éditrice du roman posthume, la nièce de Flaubert, Caroline Commanville. On supprimera ainsi la précision qu'elle avait cru nécessaire d'ajouter à la fin du plan de la dernière scène : « Copier comme autrefois »²², indication qui ne se trouve pas sur le manuscrit²³ et qui a occasionné une multitude de commentaires plus ou moins pertinents émanant de critiques persuadés qu'elle appartenait à Flaubert. Mais l'éditeur scientifique va surtout exercer sa sagacité sur la lecture même du manuscrit car Flaubert écrivait fort mal et le déchiffrement de certains mots ne va pas sans difficultés. Chaque édition apporte ainsi sa pierre

²⁰ Le nombre des fautes est maintenant objectivable et calculable grâce à la mise en ligne de ces deux états éditoriaux sur la plateforme *Variance*.

²¹ Même constat pour cette édition : *L'Éducation sentimentale*, éd. établie et annotée par Stéphanie Dord-Crouslé avec un dossier critique, Paris, Flammarion, [2001] 2013 (GF).

²² Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet : œuvre posthume*, Paris, Lemerre, 1881, p. 400. En ligne sur Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62126049/f412>.

²³ Bibliothèque municipale de Rouen, mss g224, folio 302. En ligne sur le site de l'université de Rouen : Les manuscrits de *Bouvard et Pécuchet*. Édition électronique du manuscrit intégral de *Bouvard et Pécuchet*, premier volume, Centre Flaubert, 2013, <https://flaubert.univ-rouen.fr/jet/public/trans.php?corpus=pecuchet&id=5891>.

à l'édifice et, par exemple, celle²⁴ procurée dans la collection « GF » en 1999 a amélioré la lecture du roman en plusieurs points : Bouvard jouant le rôle de Phèdre ne cherche plus à émouvoir l'insensible Hippolyte en montrant une « figure **bonne** », mais une « figure bonasse » ; quant à M. de Faverges, il ne reproche plus aux écrivains de « pein[dre] **la vie** sous des couleurs flatteuses », mais « le vice ».

Néanmoins, l'édition d'un manuscrit inédit comporte aussi des difficultés particulières. Que faire par exemple²⁵ lorsque Flaubert écrit tout à fait lisiblement dans son manuscrit final : « Le sujet s'accorde toujours avec le verbe, sauf les occasions où le sujet ne s'accorde pas », alors que tout indique, dans la genèse et dans la logique du passage, qu'il voulait aboutir à l'énoncé exactement inverse et seul correct : « Le **verbe** s'accorde toujours avec le sujet, sauf les occasions où le **verbe** ne s'accorde pas » ? Comme ce serait là le sujet d'un exposé à soi seul, on laisse le problème de côté en se contentant de réaffirmer à quel point, pour un éditeur scientifique, travailler sur un inédit peut servir de révélateur, voire constituer une sorte de révélation, une petite révolution copernicienne. Cette expérience vient lui rappeler ce qu'une tradition textologique mal comprise ou mal appliquée a pu contribuer à lui faire perdre de vue, à savoir que le rôle premier d'un éditeur scientifique est de rendre le texte lisible en lui restituant son intelligibilité lorsqu'elle a été compromise.

Expertise et responsabilité

Pour autant, il ne s'agit pas de renoncer à une once de scientificité. L'établissement du texte doit toujours se faire à partir d'un relevé exhaustif des variantes existant entre les diverses éditions contrôlées par l'auteur ; et un texte de base doit toujours être déterminé. Mais au lieu de rejeter systématiquement dans l'apparat critique les leçons qui ne font pas partie du texte élu, l'éditeur scientifique doit avoir la liberté d'inverser le processus : lorsqu'il a de bonnes raisons de le faire, il doit pouvoir consigner dans les variantes la leçon du texte de base et insérer en lieu et place, dans le texte donné à lire, la leçon qui lui paraît la meilleure parmi celles présentes dans les autres éditions. Telle est la responsabilité de l'éditeur scientifique et cette position est soutenable au moins dans le cas des œuvres de Flaubert. Voici quelques arguments pour l'étayer.

D'abord, il y a une certaine inconséquence à prétendre que l'insertion dans le texte de base de leçons appartenant à une autre édition ferait par principe de ce texte un monstre dénué de toute existence et légitimité historiques. Le simple fait de débarrasser le texte de ses « coquilles évidentes », de régulariser sa ponctuation défaillante et de normaliser son orthographe suffit déjà à lui faire perdre son historicité²⁶. Seul le fac-simile, degré zéro de l'édition, la lui restituerait ; mais il ne peut pas constituer un idéal éditorial. D'autre part, pour être en mesure de faire des choix éclairés, l'éditeur scientifique devrait toujours être un spécialiste averti de l'auteur ou du texte. C'est à son expertise que l'éditeur doit de pouvoir opérer un choix parmi les variantes ; c'est elle qui le rend légitime à réputer une variante « coquille » ou « correction d'auteur » grâce à sa connaissance des circonstances biographiques, de l'évolution esthétique mais aussi du système de variations dont le texte est porteur.

Ainsi, en ce qui concerne *L'Éducation sentimentale*, il est indéniable que Flaubert, lors de sa relecture de 1879, a voulu « alléger » son texte en supprimant des dizaines de connecteurs logiques comme il l'avait explicitement indiqué à propos de *Salammbô* quelques mois auparavant²⁷. Cette modification de fond, accentuant une tendance déjà sensible dans le roman, a évidemment été pour

²⁴ *Bouvard et Pécuchet, avec des fragments du « second volume » dont le Dictionnaire des idées reçues*, éd. établie et annotée par Stéphanie Dord-Crouslé avec un dossier critique, Paris, Flammarion, [1999] 2011 (GF).

²⁵ Voir aussi les énoncés problématiques suivants : « Puis ils rencontrèrent des éponges, des térébratules, des arquées, et pas de crocodile ! » (*ibid.*, p. 137) ; « L'auteur dans *Les Deux Diane* se trompe de dates. Le mariage du dauphin François eut lieu le 14 octobre 1548, et non le 20 mars 1549 » (*ibid.*, p. 192) ; et « D'où vient que *ch* dans orchestre a le son d'un *q* et celui d'un *k* dans archéologie ? » (*ibid.*, p. 356).

²⁶ Comme l'écrit Philip Stewart : « il n'y a de vraiment original que l'original » (*Éditer Rousseau : Enjeux d'un corpus*, op. cit., p. 279).

²⁷ « Je veux faire dans *Salammbô* q[uel]ques allègements, enlever des phrases un peu lourdes – des “mais” des “car” des “cependant” » (lettre à Alphonse Lemerre du 16 février 1879 ; dans *l'Édition électronique de la correspondance de Flaubert*, par Yvan Leclerc et Danielle Girard, université de Rouen Normandie, 2017, en ligne : <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/edition/index.php>).

beaucoup dans l'extraordinaire modernité reconnue par la suite à *L'Éducation sentimentale*. Mais cette volonté d'allègement permet-elle de justifier toutes les suppressions opérées dans le texte ? On peut en douter – par exemple pour un petit paragraphe évoquant Mme Arnoux²⁸ au chapitre 3 de la deuxième partie, et surtout pour la description de son chant dans le quatrième chapitre de la première partie. En effet, en raison de la disparition d'une proposition, la gestuelle très précisément décrite de la chanteuse devient incompréhensible pour le lecteur. Alors que « sa belle tête, aux grands sourcils » vient de « s'inclin[er] sur son épaule », voici que « sa poitrine se gonfl[e], [que] ses bras s'écart[ent], [et que] son cou d'où s'échapp[ent] des roulades se renvers[e] mollement comme sous des baisers aériens »²⁹ : un violent torticolis guette la pauvre Mme Arnoux en 1879, tandis qu'en 1869, elle « relevait, soudain, avec des flammes dans les yeux »³⁰ sa belle tête – avant que sa poitrine ne se gonfle. Et tout était en ordre.

Certes, les lecteurs des éditions critiques ont accès à cette leçon s'ils vont consulter les variantes. Mais combien de lecteurs, sinon les spécialistes de l'auteur, effectuent cette démarche, c'est-à-dire consentent à produire cet effort ? Et surtout, dans les éditions dépourvues de variantes mais établies avec une grande rigueur textologique en conservant toutes les leçons du texte de base, qui va expliquer au lecteur les raisons pour lesquelles Mme Arnoux se désarticule ainsi ? Or il est sûrement plus contestable de priver le lecteur *lambda* d'un texte qui fasse sens et de réserver « ce sens » aux seuls lecteurs experts, que de courir – parfois peut-être – le risque de méconnaître une correction d'auteur. Il ne s'agit pas non plus, comme on pourrait le craindre, d'adapter Flaubert. L'éditeur scientifique doit seulement se souvenir que les ombres du copiste et du typographe planent sur le texte. Or, quand il y a doute, rien n'oblige l'éditeur à s'abstenir : il doit réfléchir et prendre un parti en gardant à l'esprit que chaque lecteur doit avoir la chance d'accéder au texte sans être rebuté par des absurdités.

Ainsi, dans *Madame Bovary*, lors de la promenade à cheval qui précède la « baisade », le paysage est décrit en ces termes :

On était aux premiers jours d'octobre [...]. Il y avait de grands espaces pleins de bruyères tout en fleurs ; et des nappes de violettes s'alternaient avec le feuilliss des arbres, qui étaient gris, fauves ou dorés, selon la diversité des feuillages.

On peut s'étonner à bon droit de la présence – en ce début d'automne normand – de violettes toute printanières. Comment expliquer cette bizarrerie botanique chez un écrivain dont le « réalisme » a été si souvent loué ? Toutes les éditions critiques fournissent la solution. Que ce soit l'excellente édition de Claudine Gothot-Mersch chez Garnier³¹, ou bien la dernière en date, celle de Jeanne Bem pour la Bibliothèque de la Pléiade³², toutes indiquent que les cinq versions préalables à celle de 1869 portaient : « et des nappes violettes ». « Les “nappes violettes” correspondaient aux “grands espaces pleins de bruyères tout en fleurs”, dont elles présentaient, en quelque sorte, l'aspect pictural »³³, explique Claudine Gothot-Mersch avec beaucoup de justesse. Mais l'apparition d'un « de » dans l'édition de 1869 (que l'éditrice qualifie pourtant de vraisemblable « erreur typographique ») se trouvant confirmée dans l'édition Charpentier « par l'introduction du point-virgule qui sépare définitivement les *nappes de violettes* des *espaces pleins de bruyères* (ponctuation antérieure : une virgule) », c'est la version du texte de base qui est conservée en dépit de son caractère évidemment fautif et alors qu'elle introduit une absurdité dans le texte du roman. Cela peut sembler véniel puisque la solution est dans la variante. Mais qu'en est-il pour le lecteur qui ne consulte pas l'apparat critique ? ou – plus grave – qui lit le texte du

²⁸ Dans l'édition Lévy de 1869 (t. I, p. 340) : « Puis elle revint correctement habillée. Sa taille, ses yeux, le bruit de sa robe, tout l'enchantait. / Le jour du dehors, tamisé par les rideaux, blanchissait son visage, et un parfum exquis s'échappait de ses lèvres. / Frédéric se retenait pour ne pas la couvrir de baisers. » Dans l'édition Charpentier de 1879 (p. 237) : « Puis elle revint correctement habillée. Sa taille, ses yeux, le bruit de sa robe, tout l'enchantait. Frédéric se retenait pour ne pas la couvrir de baisers. »

²⁹ Éd. Lévy, 1869, t. 1, p. 85-86.

³⁰ Éd. Charpentier, 1879, p. 61.

³¹ Éd. citée, 1971, p. 163.

³² *Madame Bovary*, éd. Jeanne Bem, *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, 2013 (Bibliothèque de la Pléiade), p. 290. La variante se présente ainsi : « aq. et des nappes violettes : ms., cop., RP, 1857, 1862. Cette leçon semble plus juste : il s'agirait de la couleur violette des bruyères en fleur » (*ibid.*, p. 1157).

³³ *Madame Bovary*, éd. citée, 1971, p. 402.

roman dans une collection qui n'a pas l'ambition de procurer des éditions critiques mais s'adresse à un public scolaire et universitaire ? Dans les éditions de poche du roman, les « nappes de violettes » ne sont que très rarement accompagnées d'une note explicative³⁴.

Autre exemple : le lendemain du bal à la Vaubyessard, Emma et Charles se restaurent avant de quitter les lieux. Dans toutes les éditions du roman jusqu'à celle de Jeanne Bem, on lit : « Il y eut beaucoup de monde au déjeuner. Le repas dura dix minutes. » La précision paraît pour le moins curieuse : comment un grand nombre de convives peuvent-ils arriver à manger en si peu de temps ? La variante explique l'origine du problème. Le manuscrit original de Flaubert et celui des copistes portaient : « Il y eut peu de monde » ; c'est l'édition pré-originale dans la *Revue de Paris* qui a introduit la coquille. Les spécialistes de l'écrivain et les lecteurs érudits qui prennent la peine d'aller lire les variantes de la Pléiade comprennent dorénavant le sens de ce passage, alors qu'aucune collection de poche ne permet au grand public d'y accéder. Pour respecter la « tradition textologique », on continue ainsi à proposer (ou plutôt à imposer) aux lecteurs non spécialistes le texte dans sa version la plus complexe, porteuse d'une « épaisseur historique » dont même « l'honnête homme » (cible originelle de la prestigieuse Bibliothèque de la Pléiade) ne sait vraisemblablement que faire³⁵.

Cependant, les éditeurs commerciaux ne semblent guère prêts à accueillir des éditions produites selon d'autres principes, c'est-à-dire qui seraient le fruit du travail d'un éditeur scientifique véritablement responsable de ses choix et remis au cœur de la relation entre le texte de l'auteur et la maison d'édition qui le publie. Ainsi, il apparaît actuellement difficile d'infléchir les principes éditoriaux placés en tête de l'édition des *Œuvres complètes* de Flaubert dans la Bibliothèque de la Pléiade – principes qui ont été commentés plus haut. Pourtant, dans le cas de *Trois contes*³⁶, plusieurs faits textuels invitent à assouplir l'ostracisme dont est frappé le dit « panachage ». Par exemple, au début de *La Légende de saint Julien l'Hospitalier* est évoqué le château des parents du héros. Tous les éléments convoqués dans la description se conjuguent pour montrer que ce château-fort n'a plus de « fort » que le nom et qu'il serait bien incapable de résister à un assaut ennemi :

On vivait en paix depuis si longtemps que la herse ne s'abaissait plus ; les fossés étaient pleins d'herbes ; des hirondelles faisaient leur nid dans la fente des créneaux ; et l'archer qui tout le long du jour se promenait sur la courtine, dès que le soleil brillait trop fort rentrait dans l'échauguette, et s'endormait comme un moine.

Mais cette version est celle du manuscrit original³⁷ et des brouillons qui l'ont précédé, et non celle du texte publié. En effet, le copiste professionnel qui a recopié le manuscrit de Flaubert, cédant à la *lectio facilior* et par une sorte d'automatisme lexical, a modifié le texte voulu par l'écrivain : les fossés

³⁴ On trouve une note dans l'ancienne édition « GF » (*Madame Bovary*, éd. Bernard Ajac, Paris, Flammarion, 1986, 2006 et 2014 (GF), p. 431, note 33 : « Le manuscrit autographe porte “et des nappes violettes”. La leçon qu'adopte l'édition Charpentier semble le résultat d'une coquille »). Mais la note n'apparaît plus dans la nouvelle édition (*Madame Bovary*, éd. Gisèle Séginger, Paris, Flammarion, 2018 (GF), p. 247). Les autres éditions destinées au « premier cycle universitaire » en sont elles aussi dépourvues (*Madame Bovary*, éd. Béatrice Didier, Paris, Librairie générale française, 1983 (Le livre de poche), p. 193 ; éd. Gérard Gengembre, Paris, Magnard, 1988 (Texte et contextes), p. 398 ; ou éd. Jacques Neefs, Paris, Librairie générale française, 1999 et 2019 (Le livre de poche classique), p. 261 et p. 255), de même que les éditions explicitement destinées aux lycéens (*Madame Bovary*, Paris, Larousse, 2007 (Petits classiques Larousse), p. 159 ; Paris, Hachette éducation, 2009 (Bibliolycée), p. 180 ; ou Paris, Belin / Gallimard, 2012 (Classico lycée), p. 211). Une édition se distingue (*Madame Bovary*, éd. Maurice Nadeau, Paris, Gallimard, 1972 (Folio), p. 215) en proposant la leçon « et des nappes violettes » (sans note) alors même qu'une « Note sur la présente édition » annonce un texte « conforme à celui de la dernière édition revue par Flaubert et parue chez Charpentier et Cie en 1873 », dans lequel seules « quelques coquilles manifestes » ont été corrigées, les interventions ne portant « que sur certains points mineurs de graphie et de normalisation » (*ibid.*, p. 473).

³⁵ Voir aussi ce qu'écrit Max Aprile à propos de *Salammô* : « Our conclusion takes therefore the form of a plea. The unjustified and seemingly unjustifiable difference between the text Flaubert himself wrote in his own hand and the text that has been published creates, in too many cases, an ironic hiatus between the so-called “mot juste” (only known to the scholars aware of the manuscripts) and the “mot publié,” the “mot” known to all other readers. When we consider Flaubert's compositional travail, this irony is also a tragedy. It should not be allowed to continue » (« Flaubert and the irony of “Le mot juste”: the editions of *Salammô* », *Romance Languages Annual*, 1990, p. 231).

³⁶ À paraître en 2021 : *Trois contes*, éd. Stéphanie Dord-Crouslé et Pierre-Louis Rey, *Œuvres complètes*, t. V, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).

³⁷ Manuscrit autographe définitif de *La Légende de saint Julien l'Hospitalier*, Bibliothèque nationale de France, NAF 23663 (1), f° 31 ; en ligne sur Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b5300001m/f74>.

« pleins d'herbes » se sont ainsi retrouvés « pleins d'eau »³⁸. L'écrivain, lorsqu'il a relu ce manuscrit, a dû être lui aussi victime de la prégnance du cliché en contexte médiéval et il n'a pas remarqué la substitution. Aussi est-ce cette version fautive qui apparaît dans l'édition originale Charpentier, dernière et seule édition revue par Flaubert et donc – depuis lors – texte de base de toute édition à visée scientifique selon la vulgate textologique³⁹. Certes, il faut relever la variante, mais pourquoi rejeter dans l'apparat critique, là où le lecteur n'ira jamais la chercher, la seule version qui fasse sens ? Le refus du panachage peut difficilement le justifier.

Le travail d'édition scientifique postule un véritable engagement au service du texte et des lecteurs, une fois que les principes de la démarche ont été strictement établis. L'éditeur scientifique n'est pas un auteur ; c'est un « médi-auteur », pour reprendre le séduisant et fécond mot-valise proposé par Pierre Chiron⁴⁰. Il ne doit pas sombrer dans la subjectivité, ou arranger le texte de Flaubert suivant ses propres goûts. Il doit dûment motiver tout écart par rapport à la tradition textologique et à ses normes - et c'est d'ailleurs bien pour cela que, aussi long et soigneux soit-il, l'établissement d'un texte ne peut le faire sortir du domaine public : l'éditeur scientifique vise « l'originellité » et non l'originalité.

Mais l'éditeur scientifique doit aussi avoir le choix d'utiliser le dispositif éditorial au bénéfice du texte et du lecteur. Il faut que lui soit reconnu un pouvoir de remédiation car il lui incombe de fournir au lecteur un texte lisible et intelligible⁴¹. En cela réside une réelle promotion du rôle de l'éditeur scientifique, véritable « remédi-auteur », appelé à utiliser non seulement sa science, mais aussi ses capacités de réflexion, au service de l'établissement d'un texte⁴². Et c'est là une grande et passionnante responsabilité, comme le soulignait Roger Laufer avec une salutaire vigueur dans son *Introduction à la textologie* :

³⁸ Manuscrit des copistes de *La Légende de saint Julien l'Hospitalier*, Bibliothèque nationale de France, NAF 23663 (1), f^o 143 ; en ligne sur Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b5300001m/f298>.

³⁹ L'histoire éditoriale de ce fragment textuel est intéressante car elle diffère sensiblement de ce qui a pu être observé plus haut pour les « violettes de la baisade ». En effet, quasiment toutes les éditions présentent la leçon de l'édition originale, « pleins d'eau », jusqu'en 1986 (*Trois contes*, éd. René Dumesnil, Paris, Les Belles Lettres, 1957 (Les textes français), p. 52 ; éd. Édouard Maynial, Paris, Garnier, 1961, p. 78 ; éd. Maurice Agulhon, Paris, Delmas, 1961, p. 59 ; éd. Maurice Nadeau, Lausanne, Éditions Rencontre, 1965, p. 63 ; éd. Jacques Suffel, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, p. 86 ; éd. Samuel S. de Sacy, Paris, Gallimard, 1966 (Folio classique), p. 84 ; éd. Maurice Bardèche, Paris, Club de l'honnête homme, 1972, p. 229 ; éd. Raymond Decesse, Paris, Bordas, 1985 (Univers des lettres Bordas), p. 97). En 1986 paraît l'édition de Pierre-Marc de Biasi (Paris, Flammarion, 1986 (GF), p. 79) qui, la première, pointe l'erreur du copiste, introduit dans le texte la leçon du manuscrit original et rejette en position de variante la leçon fautive. Depuis lors, presque toutes les éditions adoptent ce dispositif de remédiation (*Trois contes*, éd. Peter Michael Wetherill, Paris, Bordas, 1988 (Classiques Garnier), p. 193 ; éd. Pierre-Louis Rey, Paris, Pocket, [1989] 1998, p. 66 ; éd. Pierre-Marc de Biasi, Paris, Librairie générale française, 1999 (Le livre de poche classique), p. 92 ; éd. Jean-Claude Jørgensen, Paris, Hatier, 2012 (Classiques et Cie. Lycée), p. 54) ou du moins précisent l'erreur du copiste en note (*Trois contes*, éd. Christian Michel, Paris, Larousse, 2000 (Petits classiques Larousse), p. 110). Néanmoins, de manière assez inattendue, la première grande édition des *Œuvres complètes* de Flaubert publiée sous le contrôle de sa nièce Caroline, présentait déjà (sans note ni variante) la leçon corrigée « pleins d'herbe » (curieusement libellée au singulier, forme absente des manuscrits), alors qu'elle annonçait un texte « conforme à celui de l'édition originale » (*Trois contes*, Paris, Conard, 1926, p. 78 ; voir p. 133 pour le relevé des « Variantes [...] d'après le manuscrit original »). Caroline aurait donc délibérément écarté ce qu'elle aurait identifié comme une erreur manifeste du copiste non entérinée par l'écrivain en dépit de la signature du bon à tirer...

⁴⁰ Voir la note 4.

⁴¹ Avec toutes les précautions qui s'imposent lorsqu'on veut adapter à l'univers éditorial du XIX^e siècle des pratiques expérimentées pour des écrits des XVI^e et XVII^e siècles, on peut rappeler ce qu'écrit Roger Chartier au terme de son analyse des problèmes posés par l'édition de *Don Quichotte* : « Sont ainsi affirmés, tout ensemble, le droit à la lisibilité du lecteur, qui ne peut être égaré dans une forêt de variantes ou une multitude d'éditions de la "même" œuvre, et la responsabilité de l'éditeur, qui doit refuser les solutions arbitraires et fonder ses décisions sur la connaissance des conditions historiques qui ont gouverné la composition et la publication des textes. C'est en ce sens, mais en ce sens seulement, que l'éditeur peut devenir, comme le fut Pierre Ménard, l'auteur du *Quichotte* » (*La main de l'auteur et l'esprit de l'imprimeur. XVI^e-XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, 2015 (Folio histoire), p. 266).

⁴² Gustave Rudler écrivait fort justement à propos de ses étudiants : « l'établissement d'une édition critique n'est pas une besogne machinale. Il leur réserve à l'occasion des problèmes inattendus, parfois très difficiles, qu'aucune routine ne suffit à résoudre. Il exige une perpétuelle application d'intelligence et de liberté. Ils doivent se pénétrer de cette vérité : le seul principe, c'est qu'il n'y a pas de principe. Ils devront juger chaque cas en lui-même, prendre leurs responsabilités, et adopter la solution qui leur paraîtra s'imposer. / C'est cette liberté qui fait l'attrait du travail » (*Les techniques de la critique et de l'histoire littéraire en littérature française moderne* [Oxford, 1923], Genève, Slatkine Reprints, 2012, p. 89).

Il est bon de posséder des connaissances, de posséder une méthode, mais une chose importe par-dessus tout [dans l'édition] : c'est d'avoir une tête sur les épaules et pas une citrouille, avec de la matière grise dans la tête, et pas du fromage blanc⁴³.

⁴³ *Introduction à la textologie. Vérification, établissement, édition des textes*, Paris, Librairie Larousse, 1972, p. 18.

DIALOGUE AUTEUR/ÉDITEUR

DAVID FERRAND, ÉDITEUR, AMI ET CO-AUTEUR DES ŒUVRES DE JEAN AUVRAY (1580 ?-1624)

SANDRA CUREAU

Universités Rennes 2 / Nantes

Les œuvres de Jean Auvray (1580 ?-1624), poète rouennais, ont de quoi déconcerter le lecteur moderne par leur variété et le déroutant désordre sous lequel elles lui apparaissent d'abord. Le sieur Auvray a en effet publié des pièces mêlées, de registres et de genres traditionnellement distincts. Il faut donc accepter qu'un même auteur ait pu écrire dans le même temps des chants royaux ou des odes à la Vierge Marie et des épigrammes licencieuses, des sonnets misogynes et des imprécations furieuses « Contre une dame trop maigre », « Contre quelques poetastres », ou ce pauvre « avocat de Montauban » voué aux pires supplices d'un enfer peuplé de créatures monstrueuses. La variété de cette production poétique a longtemps mis en doute l'hypothèse que ces textes avaient bien été composés par un seul auteur. La date de sa mort en effet, restée longtemps une énigme – désormais levée – a constitué un obstacle à l'établissement sûr de sa bibliographie, car notre homme avait des homonymes, auteurs comme lui et quasi contemporains. S'ajoutaient à cela d'autres obstacles : poète obscur, car poète régional et sans protecteur identifié, n'ayant probablement connu qu'un rayonnement limité hors de sa sphère géographique d'origine (la Normandie), n'ayant laissé que peu de traces dans les archives, Jean Auvray n'est qu'un nom apposé sur les livres imprimés sous ce patronyme. Et pourtant son œuvre est volumineuse... et foisonnante !

Un ordre relatif s'esquisse cependant lorsque l'on prend la peine d'inventorier l'ensemble de sa production, une ligne de partage apparaissant entre les deux versants de sa production, qui permet de distinguer les *Œuvres saintes* (titre du recueil rassemblant toutes ses pièces chrétiennes) des œuvres profanes (amourettes, satires, tragicomédies, élégies, etc.) réunies dans un autre recueil tout aussi volumineux : *Le Banquet des Muses*, publié en 1623. Telle fut en tout cas la première impression qui s'imposa à nous au moment d'éditer ses *Œuvres poétiques complètes*¹. Soulignons d'emblée que ces deux gros volumes qui paraissent former, en condensant l'ensemble des textes imprimés, les deux volets complémentaires de ses œuvres complètes, parurent tous deux chez le même imprimeur : David Ferrand, établi à l'époque qui nous intéresse « rue aux Juifs, près le Palais, à Rouen ». Il convient ici de rappeler une évidence. Éditer, c'est d'abord ordonner. Pour éditer des œuvres « complètes », la question de l'ordre des pièces, de leur place, des variantes devient cruciale : il s'agit d'éviter les doublons, de bien choisir la ou les éditions de référence. Idéalement seront retenues celles qui seront jugées les plus conformes aux dernières « intentions de l'auteur » ou supposées telles. Bien que cette représentation des « intentions de l'auteur » soit délicate à manier car spéculative, l'éditeur critique, aujourd'hui comme hier, dans la mesure où il décide de réunir les textes d'un même « auteur » au sein d'un livre, peut difficilement éviter de la convoquer, notamment lorsqu'il doit faire un choix entre deux états d'un texte, sans savoir précisément si l'un de ces deux états avait la préférence de l'auteur ou non. En effet, éditer les poèmes d'Auvray pose toutes les difficultés habituelles : ses œuvres ont pour la plupart connu plusieurs éditions de son vivant mais certaines ont paru posthumes car elles furent publiées à l'instigation de son dernier imprimeur et ami David Ferrand. Le travail d'ordonnement opéré par l'éditeur et ses choix se superposent dans ce cas ou se substituent même parfois à ceux du poète.

Car pour nous aujourd'hui, dans le cas d'Auvray comme de la plupart de ses contemporains, le seul accès à l'œuvre, en l'absence d'autres traces et notamment de manuscrits autographes, passe par l'imprimé et les indices que celui-ci peut livrer. Ce fait nous ramène, on l'aura compris, au travail réalisé

¹ Ce travail d'édition, qui a constitué l'objet principal de notre thèse de doctorat dirigée par Patrick Dandrey (Paris-Sorbonne), soutenue en 2011, vient d'être publié : Jean Auvray, *Œuvres poétiques complètes*, éd. Sandra Cureau, Paris, Hermann, 2018 (Bibliothèque des Littératures Classiques). Pour plus de commodité, les renvois à cette édition seront désormais abrégés en « O.C.P. ».

par son principal éditeur et imprimeur, David Ferrand, au rôle qu'il a pu jouer dans la genèse éditoriale des œuvres de Jean Auvray voire dans la genèse et la composition même de celles-ci.

Plusieurs raisons motivent l'intérêt suscité par le travail de cet éditeur singulier. En premier lieu, son témoignage, car c'est lui qui nous met sur la piste en se présentant après la mort d'Auvray, comme son ami et son exécuteur testamentaire. Or si l'on comprend bien tout l'intérêt en termes d'image et de publicité que peut revêtir une telle déclaration – l'imprimeur s'arrogeant ainsi la qualité de seul dépositaire de l'œuvre de l'ami (il en a dès lors l'exclusivité) et profitant de cette exclusivité pour faire seul paraître ses œuvres « fidèlement » à l'esprit de l'auteur – elle suggère dans le même temps une relation singulière entre le poète et son imprimeur.

C'est de cette relation, de ce qu'elle laisse deviner du travail de l'un et de l'esprit de l'autre, qu'il va être question dans les lignes qui suivent.

Pour la connaître ou la deviner, nous disposons de deux principaux faisceaux d'indices : ceux qui affleurent dans les textes liminaires et paratextuels (avis au lecteur, note de l'imprimeur, note de l'auteur, etc.), peu nombreux mais précieux, et ceux qui sont révélés par la présentation matérielle des livres et recueils ainsi que par l'agencement interne des textes, dont l'ordre de présentation peut avoir été décidé par l'auteur ou l'imprimeur.

L'hypothèse que nous voudrions défendre est que David Ferrand a concouru par son implication personnelle dans l'édition – et pas simplement dans la tâche d'impression – des textes de son ami à faire de lui un auteur : il a en effet joué après sa mort un rôle de « passeur » en imprimant des textes pour certains restés inédits et a pour ainsi dire construit ou érigé, par les choix qui furent les siens, une œuvre posthume.

Cette hypothèse, qui se vérifie assez aisément à l'analyse, met d'ailleurs en exergue la relation paradoxale d'un poète peu soucieux de la bonne tenue de ses livres, peu enclin à « parfaire » ses textes et d'un imprimeur, qui, après la mort de son ami, paraît œuvrer à la « gloire » posthume de celui qu'il présente comme son « ami ». Cependant, on s'aperçoit bientôt que l'implication de l'imprimeur a peut-être été plus loin qu'il ne le laisse entendre. Prenant à cœur ce rôle de passeur, n'est-il pas allé jusqu'à « passer » lui-même du côté de l'auteur, prenant une part singulière à la création du recueil majeur, paru posthume, sous le titre des *Œuvres saintes* ?

Une œuvre parue sous le nom d'un auteur incertain

La carrière de Jean Auvray comme poète embrasse une période relativement courte : de ses premières participations au concours poétique du Puy de la Conception à Rouen en 1607 à sa mort intervenue en 1624 au plus tard, soit dix-sept ans tout au plus. On sait notamment, parce qu'il y fait allusion, qu'il a connu l'exil (en Hollande) mais on ignore la raison exacte qui le poussa à quitter Rouen, alors qu'il y était établi comme maître chirurgien et avait commencé à publier : le dernier imprimé sous son nom parut semble-t-il en 1609, si l'on en croit l'abbé Goujet² qui en fait une description précise et cite l'extrait du privilège qui y était reproduit. Il s'agit de *L'Innocence découverte*, tragédie, parue « chez Jean Petit, libraire ». Après celle-ci, aujourd'hui perdue et, le petit recueil du *Thésor sacré de la Muse sainte* mis à part, qui fut imprimé en 1611 par les soins d'un Rouennais fraîchement installé à Amiens (Jacques Hubault), il ne se rencontre plus d'imprimés sous son nom avant le tout début des années 1620, date approximative de son retour à Rouen. À partir de 1622, en revanche, il publie à nouveau et à un rythme soutenu, plusieurs fois par an et toujours chez le même éditeur : David Ferrand.

En suivant leur chronologie, on peut ainsi reconstituer la liste des œuvres poétiques parues sous le nom du « sieur Auvray », Rouennais :

² Claude-Pierre Goujet (abbé), *Bibliothèque française ou histoire de la littérature française*, Paris, 1753, t. XVI, p. 382.

Cinq pièces satyriques dans : LE/ LABYRINTHE/ D'AMOVR./ OV/ SVITE DES MVSES/ Folastres./ *Recherche des plus beaux esprits/ de ce temps./* Par H.S.F.D.C./ [bois gravé]/ A ROVEN/ Chez Claude le Vilain, Libraire/ & Relieur du Roy, demeu-/ rant à la rüe du Bec, à la/ bonne Renommée./ 1610.

Un premier petit recueil de vers (in-8°) paru à Amiens en 1611 alors qu'il est en exil en Hollande sous le titre : LE/ THRESOR/ SACRÉ/ de la Muse Sainte./ *Par M. I. Auuvray. M./* Dedié à Très-haultes et très-vertueuses Pirmcesses mes/ DAMOISELLES de Longueuille,/ & d'Etouteuille./ *Lauda anima mea Dominum : laudabo Dominum in vita mea:/ Psallam Deo meo quamdiu fuero. Psal. 145. /*[cul-de-lampe]/ A AMYENS/ De l'imprimerie de Jacques Hubault./ 1611³.

Cinq pièces chrétiennes dans : OEUVRES/ POETIQUES/ SUR LE SVBJECT/ DE LA CONCEPTION/ DE LA TRES-SAINCTE/ vierge Marie mere de Dieu./ *Composez par divers Auteurs./* Recueillies par Adrian Bocage, P. / [gravure : Vierge aux emblèmes]/ A ROVEN. / Chez Guillaume de la Mare dans la/ court dez-Corez prez S. Iean./ *Avec Privilege./* 1615.

Une plaquette intitulée LES/ POESMES/ DV SIEVR/ AVVRAY./ Præmiez au Puy de la Conception, An-/née 1621. Avec les Graces de l'Au_/ theur à la Vierge. / *Dediez/* A Tres-Devote & Tres-Docte personne R.P./ Frère GUERIN Minime, Predicateur en / l'Eglise Cathedrale de nostre Dame de Rouen./ A ROVEN./ Chez David Ferrand, rüe aux Iuifs, dans/ la cour des Loges, pres le Palais./ M. VI. C. XXII. (in-8°, 24 p.)

Un petit recueil intitulé LA POVRMENADE/DE L'AME DEVOTE/ EN CALVAIRE./ Accompagnant son Sauueur, depuis les/ ruës de Ierusalem, jusqu'au tombeau./ *Ensemble une suite de Sonnets sur la Passion,/ & autres oeuvres spirituelles./* PAR LE SIEVR AVVRAY./[bois gravé : Christ aux outrages]/ A ROVEN./ De L'Imprimerie de David Ferrand, ruë aux Iuifs,/ à la Cour des Loges, pres du Palais/ M.D.C.XXII (in-12°, 24 ff. sera réédité en 1630 et 1633)

Une troisième plaquette (anonyme et sans lieu) : SATYRES/ SERIEVX/ Sur les affaires de ce temps./ AV ROY./ Grand Roy l'amour du Ciel, la gloire de la terre,/ Außi aymable en paix que redoutable en guerre./ Ces vers autorisez du seau de vos faveurs/ Porteront haut le front malgré la mesdisance, / S'ils parlent rondement & ne sont point flateurs,/ C'est pour faire creuer la Peste de la France./ M. D. C. XXII.

Un épais recueil de poésie profane : LE/ BANQVET/ DES MVSES./ OV/ RECVEIL DE/ TOVTES LES SATYRES./ YAMBES, MASCARADES, PA-/ negyriques, Epitaphes, Epythames,/ Epygrames, Gayetez, Amourettes,/ & autres Poèmes Prophanes/ DV SIEVR AVVRAY. / A ROVEN./ De l'imprimerie de David Ferrand/ ruë aux Iuifs, en la Cour des Loges,/ pres le Palais/ M. D. C. XXIII./ AVEC PRIVILEGE DV ROY. (in-8°, 2 ff., 400 p., sera réédité en 1624, 1628, 1632 et 1636)

Posthumes :

Une plaquette intitulée : LA VIERGE/ AV PIED DE LA CROIX./ Poème très-docte trouué au Cabinet du/ SIEVR AVVRAY après sa mort ou cét/ Auteur en extaze discourt avec/ la Vierge de diuerses matie-/res, tant Theologiques/ que Morales./ *Divisé par Pauses, ou Sections./* [gravure : Vierge de douleurs]/ A ROVEN/ De l'imprimerie de David Ferrand, ruë aux/ Iuifs, dans la Cour des loges, pres le Palais./ M. D. C. XXIII. (puis 1630 et 1633)

Un recueil : LES/ OEUVRES/ SAINCTES/ DV S^R. AVVRAY./ *Desquelles la plus grande partie n'ont encor/ esté veuës ny Imprimées./* [gravure : Vierge de douleurs⁴]/ A ROVEN./ Chez DAVID FERRAND, ruë aux Iuifs dans/ la court des Loges, prés le Palais./ M. D. C. XXVI./ AVEC PRIVILEGE. (in-8°, sera réédité en 1634).

Ce qui ressort de cette liste abrégée, c'est tout d'abord le peu de contributions à des recueils collectifs, l'absence d'édition hors d'une zone géographique peu étendue (Rouen, Amiens) et le grand nombre de titres parus chez le même imprimeur, David Ferrand.

Dans chacune de ces publications une dédicace explicite le projet de l'auteur en quête de protection pour sa poésie et anticipe les critiques, en reprenant les lieux communs du poète avocat de son œuvre, dont il excuse « l'imperfection » en promettant de se remettre bientôt à l'ouvrage et de livrer

³ Il en existe une autre édition, parue en 1613 à Amiens chez l'imprimeur Geoffroy.

⁴ Il s'agit de la même gravure que pour la plaquette précédente.

bientôt une version meilleure. À y regarder de près, il semble cependant que la production chrétienne (*Le Thresor sacré de la Muse sainte, La Pourmenade de l'ame devote...*) ait fait l'objet de davantage de soin de la part de son auteur que la production profane, laquelle, rassemblée dans le volumineux *Banquet des Muses*, apparaît par contraste très peu soignée et quelque peu désordonnée.

Dernier recueil paru de son vivant, le livre compile des pièces de jeunesse et d'autres plus récentes, apparaissant comme la somme de tout ce qu'Auvray avait composé jusque-là dans la veine profane. Il s'ouvre sur une dédicace au Président Charles Magnard (« escuyer, conseiller du Roy en ses Conseils d'Etat et privé, Président en sa Cour de Parlement de Roüen... »), suivi d'un sonnet (« au mesme ») puis d'un intéressant avertissement « au lecteur » dans lequel Auvray s'emploie à excuser le désordre de son livre par une définition très large du genre satirique, qui sert de concept attracteur pour justifier le fourre-tout qui lui tient lieu de principe ordonnateur : la satire étant aussi bien un plat varié (tel la macédoine) ou « pot-pourry » d'après Varon, qu'un intermède lors d'un banquet entre les « viandes plus solides » et les « r'agoust et les sallades », qu'un genre mêlant les registres tragique et comique, en tant que genre intermédiaire, ou même qu'une forme issue de la langue satyrique, autrement dit des satyres et chèvre-pieds. Après cet avertissement, le lecteur ne devrait donc pas s'étonner de trouver réunies en un volume des pièces qui n'ont rien de commun entre elles (pas d'unité thématique, ni générique, registres sérieux et facétieux mêlés). Le texte s'achève ainsi :

Les hommes d'Etat y remarqueront des vives attaintes sur les corruptions du Siecle ; les esprits mordans et Satyriques prendront plaisir à la vehemence des pointes, et les plus melancholiques y trouveront de quoy derider leur front. Au reste, (mon cher Lecteur) si quelque chose s'est échapé d'incorrect à l'impression, tu en attribu'ras la cause à mes urgentes occupations, et espereras le tout en meilleur ordre à la seconde Edition⁵.

Cependant, le lecteur pouvait longtemps espérer... car l'auteur, comme indiqué précédemment, mourut vraisemblablement peu de temps après l'achèvement du livre, paru dans le courant de l'année 1623. Le livre comporte d'ailleurs un certain nombre de traces de la négligence de l'auteur, qui constituent autant d'énigmes pour le lecteur moderne.

Trois exemples peuvent illustrer cette difficulté. À commencer par la dédicace, sur laquelle il convient de s'attarder. Celle-ci est offerte à « Maistre Charles Magnard, Escuyer, Conseiller du Roy en ses Conseils d'Etat et Privé, Président en sa Cour de Parlement » (1593-1632), qui n'occupa pourtant, comme l'a justement relevé Elio Mosele⁶, la charge de président, au titre de laquelle Auvray lui dédie son œuvre, que quelques mois, en 1608, et par intérim, à la mort du premier président Groulard qui l'avait laissée vacante... Comment expliquer qu'Auvray choisît d'insérer cette dédicace anachronique ? La date de 1608 nous ramène au temps où débutait sa carrière de poète, quinze ans auparavant, et à l'année qui le vit précipitamment quitter Rouen. Elio Mosele veut y lire un indice du caractère posthume du *Banquet*. Cependant, d'un autre côté, l'avertissement « Au lecteur », qui lui succède dans le recueil, n'a sans doute pas été rédigé si tôt : le poète y fait en effet allusion, nous l'avons vu, au caractère mixte et compilatoire du recueil qu'il présente comme la somme de ses pièces de jeunesse mêlées à d'autres plus tardives⁷. Peut-on alors imaginer que le recueil, commencé par Auvray, eût été achevé par une autre main... et en ce cas, peut-être, son imprimeur et ami David Ferrand ? Voilà en tout cas qui pose question.

Mais ce n'est pas là la seule énigme. La négligence de l'auteur transparait aussi dans l'impression d'inachèvement qu'impose la lecture de certaines pièces, comme par exemple « Le Voyage de Varades », pièce facétieuse, en alexandrins à rimes plates, qui s'achève sur... un vers impair (v. 191) ! Cette fin abrupte est suivie d'une mention explicative assez désinvolte : « Ce Poëme est imparfait, & s'en doit espérer la fin en la seconde Edition »... édition qui, comme cela a été dit, ne viendra jamais.

⁵ Fin de l'« Avis au lecteur » cf. Jean Auvray, *Le Banquet des Muses...*, Rouen, D. Ferrand, 1623, f° 4r° (*O.P.C.*, *op. cit.*, p. 317).

⁶ Elio Mosele, « Conjectures et suppositions : notes pour une biographie de Jean Auvray », *Quaderni di lingue e letteratura* XIV(1989), p. 149-166.

⁷ Cf. Jean Auvray : « quelques Poëmes sont icy inserez qui furent jadis le pucelage de ma Muse, et partant d'un stille moins nerveux et de termes moins rehaussez, tout semblables aux fruicts hastifs, encore acerbes ou insipides (quoy qu'en ces premières fougues parassoit desjà combien j'aurois un jour de crédit avec les Sœurs) », *Le Banquet des Muses*, *op. cit.*, f° 3r° (*O.P.C.*, *op. cit.*, p. 315)

Plusieurs indices signalent ainsi la négligence de l'auteur. Faut-il considérer qu'il était « trop occupé » pour terminer son texte ? Certains ont pu aller plus loin et se demander s'il était encore vivant au moment où paraissait ce recueil important, qui constitue comme le premier volet de ses œuvres complètes.

Enfin, une dernière interrogation peut naître de l'intitulé de certains titres, au sujet desquels le lecteur peut se demander s'ils sont de la main de l'auteur ou de l'imprimeur. Les titres des pièces sont le plus fréquemment génériques (« ode », « sonnet »...) mais quelques-uns annoncent le thème ou exposent les circonstances de leur composition. Deux d'entre eux vont jusqu'à préciser la date de composition : c'est le cas de la « Complainte de la France en l'an mil six cent quinze » et des « Stances panegiriques présentées par l'auteur au roy, et la reyne son espouse en leur ville de Blois. Durant les troubles de 1615 ». Cette précision factuelle est pourtant mise à mal par les faits historiques dans le cas de la seconde, puisque le jeune couple royal, dont les noces furent célébrées à Bordeaux le 28 novembre 1615, fut retardé lors de son voyage de retour vers Paris et ne séjourna à Blois qu'en avril 1616. Que penser alors de cette nouvelle négligence ? La date et la circonstance qui paraissaient précises se brouillent à leur tour. De la même manière, pour d'autres titres, certains qualificatifs paraissent suggérer une difficulté d'étiquetage. C'est le cas du poème intitulé « Épithalame incertain ». Or, ici, le qualificatif paraît suggérer une difficulté à appréhender ce texte du point de vue de son sens ou de son genre ; le sous-titre explicatif allant d'ailleurs dans le même sens : « poème choisi par l'auteur pour, comme en un champ spacieux, donner carrière à ses inventions poétiques ». Cette manière de titre pourrait-elle s'expliquer par le fait qu'un autre que l'auteur ait eu à présenter cette pièce au lecteur ?

Ainsi *Le Banquet des Muses*, dernier recueil réputé paru du vivant de l'auteur, pose-t-il un certain nombre de questions quant à la part que ce dernier y a effectivement prise. Sa date de parution (1623) renforce l'impression d'inachèvement en éveillant le soupçon : l'imprimeur a-t-il achevé un livre commencé par l'auteur ? L'auteur a-t-il à ce point délaissé ce livre, pourtant le plus important, quantitativement, qu'il ait jamais édité ? Ou convient-il de considérer que ces incohérences et ce laisser-aller ne sont que la marque qui distingue le genre satirique des autres genres poétiques pratiqué par le poète, et notamment la poésie chrétienne, qui requiert, elle, un soin plus particulier ?

Autant de questions qui, jetant un certain trouble sur l'auctorialité de ce recueil, orientent en tout cas notre attention vers les œuvres suivantes, œuvres posthumes, et vers la part que David Ferrand prit dans leur genèse.

David Ferrand, l'interprète des « intentions » de l'auteur

Si le statut du *Banquet des Muses* paraît incertain – œuvre imprimée par l'auteur dans la précipitation, œuvre partiellement posthume ? – c'est en raison des indications contradictoires qu'il comporte. Remarquons cependant que ni cette première édition, ni les suivantes n'ont conservé de traces du projet hypothétique que l'imprimeur eût pu avoir pour elles. Le recueil a en effet été régulièrement réimprimé par David Ferrand après la mort d'Auvray : des exemplaires datés de 1624, 1628, 1632 et 1636 ont été décrits et peuvent, pour la plupart, être aisément retrouvés⁸ ; mais pour toutes ces réimpressions, derrière la page de titre qui seule varie ou presque⁹, le contenu du volume reste peu ou prou le même, les pièces liminaires demeurent inchangées depuis la première édition et continuent de promettre une meilleure version « à la prochaine édition », sans que jamais l'imprimeur ne prenne la peine d'explicitier les raisons qui le poussent à réimprimer le livre, ni ne mentionne le décès de l'auteur.

⁸ Cf. « Bibliographie », dans *O.P.C.*, *ibid.* p. 62-63.

⁹ La première édition est intitulée : « Le Banquet des Muses, ou recueil de toutes les satyres, yambes, mascarades, panegyriques, épitaphes, épithalames, épygrammes, gayetez, amourettes et autres poèmes prophanes du sieur Auvray, Rouen, David Ferrand, 1623 » ; la seconde : « Le Banquet des Muses, ou vers satyriques du sieur Auvray, Rouen, David Ferrand (sic), 1624 » ; la troisième : « Le Banquet des Muses, ou les divers Satyres du Sr. Auvray, contenant plusieurs poèmes encore non veus ny imprimez. Ensemble est adjousté l'Innocence découverte, tragi-comédie par le même auteur, Rouen, David Ferrand, 1628 [en fait cette édition ne comporte comme inédits que la tragicomédie annoncée, les « stances funebres à la mémoire de Claude Groulard et une pièce inachevée : « Les courtisans folastres ».] ; l'édition de 1636 reprend le même titre que celle de 1628 ; celle de 1632 présente, sous un titre assez différent (« Les Satyres du sieur Auvray (sic), contenant plusieurs poèmes non encore veus, ny Imprimez. Ensemble est ajousté l'Innocence découverte par le mesme Auteur, Rouen, David Ferrand, 1632. ») le même contenu que celles de 1628 et 1636.

Il en va tout autrement des recueils posthumes de Jean Auvray, imprimés à l'instigation de David Ferrand, à partir de 1624.

À partir de la mort du poète, en effet, les inédits de la veine chrétienne qui paraissent chez David Ferrand sous le nom du « sieur Auvray » portent ostensiblement la marque de l'imprimeur, qui a pris le soin d'y insérer plusieurs « notes » de sa main, avis et dédicaces en vers ou en prose, signées de son nom ou de ses initiales. Cette différence d'implication de la part de l'éditeur départage nettement ces œuvres posthumes – présentées comme l'ensemble des « œuvres saintes » selon ses termes, autrement dit d'inspiration chrétienne – de la somme inachevée et imparfaite que représentait le seul recueil de poésie profane du *Banquet des Muses* : pour ce dernier, il se contente de proposer de nouvelles émissions de l'ensemble disparate déjà édité, y adjoignant toutefois à partir de 1628 la tragicomédie de *L'Innocence découverte*, que le poète avait composée au tout début de sa carrière.

L'indice le plus clair et le plus manifeste de la prise en main des œuvres de notre auteur après sa mort figure dans la plaquette de *La Vierge au pied de la Croix* (1624), dont le seul exemplaire connu est conservé dans le fonds ancien de la Bibliothèque de la Sorbonne¹⁰. La page de titre et toutes les pièces liminaires scénarisent la transmission du poète à l'éditeur d'une charge symbolique, pour mettre en scène la sauvegarde de débris recueillis au cabinet de l'auteur disparu et le devoir d'honorer sa mémoire en publiant la somme de « toutes ses œuvres saintes ». Deux courtes notes de l'imprimeur encadrent le long poème éponyme, inédit et inachevé. David Ferrand tente d'y susciter l'attente du lecteur en piquant sa curiosité : la note d'ouverture présente le poème comme un « petit eschantillon, convenable pour la Saison où nous sommes » d'une œuvre plus ambitieuse à venir¹¹ ; la note de clôture reprend la même image, et les mêmes termes, soulignant à son tour la démarche publicitaire et commerciale de celui qui, détenant des inédits, retarde leur parution par manque de temps, mais saisit malgré tout l'occasion que lui procure « la saison »¹² pour tirer parti de ces textes :

Tu vois (Amy Lecteur) que la Parque ayant tranché la vie de nostre Autheur, coupa par un mesme moyen le fil de ses pieux desseins, cet ouvrage requerant une plus ample estenduë, ainsi comme tu le peux considerer par sa fin qui tendoit à faire un petit Tableau racourcy de la Vie, des mœurs, Mort, et Passion de nostre Sauveur : Ne voulant neantmoins te priver de la lecture d'iceluy, je te le presente (bien qu'imparfait) attendant de te faire voir le reste de ses œuvres Saintes toutes en gros, qui sont autant admirables qui s'en soyent jamais veuës au monde : m'excusant si la Saison m'a forcé de te faire voir ce petit échantillon, Adieu.

On remarquera ce faisant que David Ferrand dit regretter de n'avoir pu réaliser plus rapidement l'édition des *Œuvres saintes* pour une raison qui nous est familière : « la Parque ayant tranché la vie de nostre Autheur, coupa par un mesme moyen le fil de ses pieux desseins », écrit-il. Et il insistait déjà dans la première note sur le désordre dans lequel ces papiers avaient été retrouvés :

J'avois une extresme envie (Benevole Lecteur), de te faire voir en ce temps Saint, toutes les œuvres Saintes trouvées au Cabinet du Sieur Auvray apres sa mort, mais le peu de loisir, et la difficulté des divers manuscrits que j'ay trouvez en plusieurs parcelles et en mauvais ordre (la mort ayant coupé le fil de ses desseins) empeschent l'effect de ma bonne volonté :

Ainsi David Ferrand se pose-t-il dans les marges de ce premier ouvrage posthume en découvrir d'une œuvre inédite, qu'il annonce vouloir restaurer et livrer au public, dont il espère rencontrer la curiosité. Il présente son travail d'édition en creux comme un travail de longue haleine et ardu, en raison du désordre dans lequel cette œuvre lui est parvenue : premier éditeur d'Auvray, David Ferrand fut aussi le premier à s'interroger sur ses « intentions » (« le fil de ses desseins » ayant été « coupé »).

¹⁰ Plaquette in-8°, conservée actuellement à la bibliothèque inter-universitaire de la Sorbonne, dans le fonds ancien, sous la cote RRA 6(303) ; désormais numérisée et consultable dans la salle Saint-Jacques.

¹¹ Première note de l'imprimeur au lecteur.

¹² C'est-à-dire Pâques, comme le suggère le thème et le qualificatif par lequel David Ferrand désigne la saison en question : « J'avois une extresme envie (Benevole Lecteur), de te faire voir *en ce temps Saint*... » écrit-il au début dans la première note au lecteur (cf. *La Vierge au pied de la Croix*, 1624 p. 3, dans *O.P.C.*, p. 613).

L'œuvre majeure annoncée paraît deux ans plus tard, sous la forme d'un gros volume, intitulé *Les Œuvres saintes du sieur Auvray*¹³.

Comme la plaquette qui en faisait la réclame deux ans auparavant, le recueil porte l'empreinte du travail d'éditeur réalisé par David Ferrand : il y insère une dédicace, de sa main, à « Messire Alexandre de Faucon, Seigneur de Ris (...) conseiller du Roy en ses Conseils d'Etat et privé, et premier President en sa Cour de Parlement de Normandie »¹⁴, dans laquelle il revient sur sa démarche d'édition, ainsi qu'une ode « Au Sieur Auvray sur ses *Œuvres Saintes* » (signée « D.F. »).

La dédicace est riche d'enseignements sur l'attitude de David Ferrand vis-à-vis de cette œuvre posthume. Comme deux ans plus tôt, il y justifie longuement son projet :

Ce me seroit reputé à coulpe d'ingratitude, si [...] je venois à ensevelir dans les obscures tenebres de l'oubly sa Memoire, à qui de tout temps j'ay eu une telle obligation que je n'estimeray jamais *mes veilles* mieux employées, que lorsqu'elles seront employées à sa plus grande gloire. C'est pourquoy voulant donner l'essor à ses derniers essais, et considerant qu'il y avoit de la risque, si pour me monstrier officieux, je venois faire banqueroute à mon devoir, et au lieu de les conserver comme Amy, je les laissois sans abry, exposez à l'envie et à la mesdisance, j'ay osé prendre la hardiesse de faire eslection de vostre Autorité, Doctrine et Justice pour leur consacrer etc.[...] ¹⁵

Puisqu'il est, dans le cadre de ce recueil, sujet de l'« œuvre » de l'éditeur, les mots employés par David Ferrand méritent d'être relevés, car ils sont ici assez révélateurs de la manière dont lui-même conçoit et expose son travail : sous la métonymie, d'abord, des « veilles » passées à mettre en ordre et finalement à mettre en œuvre « les derniers essais » du poète qu'il présente comme son « amy ». La manière dont l'imprimeur parle de sa propre tâche lui confère presque le statut d'auteur, du moins tâche-t-il d'apparaître comme son digne héritier. Puis, toujours au seuil du recueil, il précise le rôle qu'il entend jouer dans l'ode qu'il a composée à la mémoire du poète disparu. Il y rend d'abord hommage au travail de l'ami qui n'est plus, en soulignant qu'il fit avant tout œuvre de poète, puisqu'il est celui qui « donna l'estre » à la « brigade immortelle », autrement dit aux Muses. Le rôle du poète est celui de donner vie à ses vers. Quant à Ferrand, il lui revient de protéger et de veiller sur les œuvres de ce dernier. Au troisième sizain, il revient, enfin, sur la scène de passation ou de transmission qui l'a autorisé à entrer à son tour dans le processus créateur :

Estant prest de rendre l'esprit
Entre mes mains il vous commit
Me disant : « pour mes œuvres saintes
Fay que quelqu'un soit leur appuy,
Qui puisse empescher les atteintes
Des Censeurs du labour d'autruy¹⁶.

On comprend à la lecture de ces pièces liminaires insérées par David Ferrand que le recueil posthume des *Œuvres saintes* a été pensé et ordonné par lui, l'imprimeur, dont l'intention manifeste était de rendre hommage à l'œuvre de son ami (et de ne pas laisser inexploitées ces pièces qui lui étaient échues après la mort de ce dernier). David Ferrand revendique ainsi un rôle de passeur dans la transmission des œuvres d'Auvray.

¹³ *Les Œuvres Saintes du S^r Auvray*, Rouen, David Ferrand, 1626 (« avec privilège » alors qu'il n'en comporte aucun extrait), in-8°, 3 part. (8) - 160 – 88 – (14).

¹⁴ Aucun anachronisme dans ce cas-ci : Alexandre Faucon de Ris est alors effectivement le Président du Parlement de Rouen en titre, c'est le successeur du Charles Magnard à partir 1608 et il occupa cette charge jusqu'à sa mort en 1628... Cependant, le recueil des *Œuvres saintes*, comme *Le Banquet des Muses*, allait connaître plusieurs rééditions, dont la dernière en 1633 parut cinq ans après la disparition de Charles de Faucon, sans que David Ferrand n'éprouvât le besoin d'en changer la dédicace.

¹⁵ Jean Auvray, *Les Œuvres Saintes*, *op. cit.*, f°1v°, dans *O.P.C. op. cit.*, p. 658).

¹⁶ Jean Auvray, *ibid.*, f° 3v° (*O.P.C.* p. 660).

L'œuvre de David Ferrand : jusqu'où s'étend le « labeur » de l'imprimeur ?

La part de la logique commerciale et celle de l'amitié sincère sont impossibles à démêler dans le cas des *Œuvres saintes* : l'œuvre chrétienne d'Auvray, à partir de 1624, a été entièrement remodelée et agencée par son imprimeur. Ce premier point est assez aisé à mettre en évidence. Toutefois il paraît également évident à la lumière de certains indices que l'imprimeur ne s'est pas arrêté à cette tâche d'agencement et d'ordonnement et que son rôle exact reste à déterminer.

Il est patent que David Ferrand a pris à cœur son rôle d'éditeur dans la constitution du recueil des *Œuvres saintes*. S'il déplorait le désordre dans lequel il avait retrouvé au cabinet de l'auteur ces « divers manuscrits [...] en plusieurs parcelles et en mauvais ordre », il s'est efforcé de surmonter cette difficulté et de réagencer le tout, suivant une logique propre, que l'on peut deviner sinon interpréter¹⁷, au contraire du *Banquet des Muses*, qui, en 1623, paraissait « dans le désordre », on s'en souvient, un désordre sans doute délibéré et – revendiqué.

Il en va donc tout autrement des *Œuvres saintes*. L'agencement du recueil fait tout d'abord apparaître des ensembles thématiques bien ordonnés. Le livre s'ouvre sur une première série de pièces liées au Palinod. S'y dessine un ensemble qui suit la chronologie traditionnelle de l'organisation du concours : d'abord une « invitation aux poètes, pour le puy de la Conception de la Vierge », puis une « suite de chants royaux », des « stances sur le mesme subject », des odes, et enfin deux pièces de « Grâces rendues à la Vierge », qui étaient composées puis lues en public à la fin du concours, au moment de la remise des prix, par les lauréats de l'année précédente. Ainsi la structure de ce premier ensemble évoque-t-elle, par son ordre générique, une session du Puy de la Conception dans son ensemble, de l'ouverture de la manifestation à sa clôture en passant par les différentes épreuves proposées. Le seul écart est ici l'inversion d'ordre entre sonnets et odes, l'ordre rituel invitant d'abord les auteurs de chants royaux, puis ceux de ballades (genre non pratiqué par Auvray et donc non représenté ici), puis les auteurs de stances, de sonnets et enfin ceux qui ont choisi la catégorie des « odes ». La chronologie est donc celle du Puy et non de l'œuvre : les poèmes qu'y insère David Ferrand, par formes poétiques, ont du reste été composés à des périodes différentes de la vie du poète, depuis ses débuts au Puy en 1607 jusqu'à ses dernières participations, peu de temps avant sa mort et les pièces les plus anciennes se mêlent ici aux plus récentes. Il ne s'agit donc pas tant d'évoquer la carrière personnelle du poète que le Puy de la Conception lui-même, illustré par les pièces les plus remarquables composées par l'un de ses champions.

Après ce premier ensemble, dont l'unité est évidente, suivent divers regroupements de pièces poétiques, ordonnées elles aussi selon leur thématique : tout d'abord vient un ensemble intitulé « Sur la Naissance du Sauveur », suivi d'évocations du Christ à travers des figures jumelles comme celle de saint Jean-Baptiste et de saint Jacques le Grand ; puis vient un nouvel ensemble ayant pour thème « le Saint Sacrement de l'Autel », suivi du « Triomphe de l'Église » à la portée plus nettement politique dans le contexte de la fin de la Ligue ; ce second ensemble est suivi d'un autre sur la Passion, qui reproduit presque à l'identique, le contenu du petit recueil paru en 1622 sous le titre de « La Pourmenade de l'ame devote en Calvaire » et le texte du fragment paru en 1624, « La Vierge au pied de la Croix » ; enfin le recueil s'achève sur un « Parallèle du Mont Carmel avec le Montparnasse », un sonnet « Sur la Résurrection du Sauveur » et « A l'honneur de Saint Romain, archevêque de la ville de Rouen ». Si l'ordre, dans cette seconde partie, paraît plus flottant, il esquisse néanmoins lui aussi un récit ou un itinéraire : celui de la religion chrétienne et catholique, depuis l'Immaculée Conception jusqu'à la résurrection du Christ, et au-delà de celle-ci la permanence de la parole du Christ à travers l'institution de l'Église et les Saints, parole exaltée par la poésie du poète catholique et rouennais Jean Auvray.

¹⁷ Ce soin apporté à la composition des *Œuvres saintes* peut d'ailleurs expliquer que plusieurs travaux aient cherché à en interpréter le sens ou les choix : une thèse américaine y a été consacrée, celle de Jacqueline A. O'Hara, qui aborde la structure du recueil sous un angle herméneutique postulant l'existence d'une clé de lecture alchimique (cf. Jacqueline Ann O'Hara, *Les Œuvres saintes of Jean Auvray : A Critical Edition and an Alchemical Study*, thèse de doctorat, Université du Minnesota, 1980.) De la même manière, un article de Lance K. Donaldson-Evans aborde la structure d'un sous-ensemble du recueil (la « Suite de sonnet sur la Passion du Sauveur ») en suggérant un sens numérolgique, c'est-à-dire une concordance symbolique entre le nombre de sonnets (7) et le sujet biblique qu'ils abordent (cf. Lance K. Donaldson-Evans, « D'Auvray's Seven Sonnets on the Passion of the Saviour : A Meditative Sonnet-Sequence », *French Studies*XXV, 4, (oct. 1971), p. 385 – 400.

Significativement aussi David Ferrand choisit de commencer le livre par Rouen et sa « Fête aux Normands » (le Palinod) pour le clore sur l'évocation de Saint Romain, vainqueur du « Monstre d'Herésie » et figure tutélaire de la capitale normande.

Ce faisant, il semble que l'imprimeur David Ferrand ait voulu célébrer tout autant le Puy de la Conception que la mémoire de son ami. L'agencement choisi ne reflète en effet pas la chronologie réelle de la genèse des textes. L'ordre initial dans lequel les poèmes déjà publiés du vivant de l'auteur avaient paru antérieurement n'est pas non plus toujours respecté. Ainsi, si la structure du recueil de *La Pourmenade de l'ame dévote en Calvaire* a été globalement conservée, certains déplacements ont été opérés. Pour certains d'entre eux, des traces matérielles trahissent d'ailleurs ces déplacements récents, imputables à David Ferrand. C'est le cas notamment de la suite des sonnets sur la Passion, qui de huit pièces (dans l'édition originale en 1622) passe à sept sonnets (dans *Les Œuvres saintes* de 1626) : or, la page en 1626 conserve la trace de ce transfert vers un autre sous-ensemble du recueil, car ces sonnets étaient numérotés de I. à VIII. Et le septième sonnet dans le recueil de 1626 conserve sa numérotation originelle : « VIII. » (alors même qu'il n'est plus précédé d'un sonnet « VII. »). La pièce disparue a, quant à elle, intégré un nouvel ensemble : celui des « sonnets spirituels ». Le nombre « 7 » peut-il revêtir une signification d'ordre numérolgique, comme l'a suggéré l'étude que Lance K. Donaldson-Evans a consacré à cet ensemble de sonnets ? Dans ce cas alors, qui peut dire si cette signification avait été recherchée par l'auteur ou son premier éditeur ? De même, d'autres pièces y ont été imprimées avec les *Œuvres saintes* dans une version substantiellement augmentée par rapport à la première connue : c'est le cas de l'« odelette sur l'humble stile du présent livre » qui ouvrait en 1622 le recueil de *La Pourmenade*¹⁸ et comptait 66 vers ; dans *Les Œuvres saintes* le même texte devient une ode longue de 132 vers et porte désormais sur le thème de la Nativité¹⁹. C'est un cas de remploi intéressant d'un point de vue génétique, mais comment savoir si la seconde version était celle que l'auteur eût retenue, et non un « essai » sans lendemain, abandonné dans son tiroir ?

Toujours est-il que la présence dans le recueil de telles énigmes ouvre une brèche dans le monument imprimé, érigé par l'imprimeur à la mémoire de son ami poète disparu. Jusqu'où s'est étendu le labeur de l'imprimeur ?

Un dernier fait, enfin, est de nature à troubler un peu plus l'auctorialité de ces pièces déplacées, remodelées ou remployées et jette le soupçon sur un grand nombre des textes inconnus, car inédits, que propose le recueil. Car David Ferrand ne fut pas seulement l'ami et l'éditeur d'Auvray : il était lui-même également auteur²⁰. On lui connaît notamment *La Muse normande*, cette somme de pièces satiriques, composées en langue purinique (ou « gros normand », c'est-à-dire le parler des gens de métiers des bas quartiers de Rouen), parue en feuilletons de 1625 à 1655. Alexandre Héron, qui en donna le premier une édition critique rassemblant tous les volumes connus²¹, a découvert ce faisant un curieux transfert, sur lequel nous allons revenir maintenant.

Alexandre Héron a en effet mis en évidence que David Ferrand avait inséré dans le groupement de « Stances sur l'Immaculée Conception » au début des *Œuvres saintes*, une pièce qui fut primée au Puy en 1622. Cette pièce dont l'incipit est « Quand je voy le tonnerre espargnant le Laurier... » apparaît dans le recueil de 1626 aux pages 41-42, sans aucune mention particulière²². Pourtant cette pièce n'a

¹⁸ Jean Auvray, *La Pourmenade de l'ame devote en Calvaire...*, Rouen, David Ferrand, 1622, f° 3r°-f° 4v°, dans *O.P.C. op. cit.*, p. 199-202.

¹⁹ Jean Auvray, *Les Œuvres saintes...*, Rouen, David Ferrand, 1626, p. 87-92, dans *O.P.C., ibid.*, p. 707-712.

²⁰ David Ferrand se présentait ainsi comme poète occasionnel au concours du Puy de la Conception, pour l'organisation duquel il semblait tenir un rôle de premier plan : celui d'amuseur au sein de la seconde partie de la manifestation, consistant à rejouer sur un mode satirique et parodique, le concours qui venait de se terminer. Au sujet de ces « Puy de risée », voir notamment Jean Lafond, « A travers les manuscrits des Palinods de Rouen "Puy d'Amours" et "Puy de Risée" au XVIe siècle », *Revue des Sociétés savantes de Haute-Normandie*, 12, (1958), p. 9-24 ; et, plus généralement, sur les productions liées au Puy de la Conception : Denis Hüe, *La Poésie palinodique à Rouen (1486-1550)*, Paris, Honoré Champion, 2002.

²¹ Alexandre Héron, *La Muse Normande de David Ferrand, publiée d'après les livrets originaux...* Rouen, E. Cagnard, 1891-1894, 5 vol.

²² *O.P.C. op. cit.*, p. 676-677.

vraisemblablement pas été composée par Auvray : d'après le registre et le recueil manuscrit du Palinod²³, son auteur, primé en 1622, serait en effet... David Ferrand !

STANCE

Qui a emporté le soleil.

Quand je voy le tonnerre esparqu^{ant} le Laurier
 Brûler, brizer, broyer les grands cedres en poudre
 Pourquoi di-je mon Dieu par vn don singulier
 N'extempetrois tu pas la Mer de la foudre ?

Quand je voy le Phenix sous la tombe reclos
 Repasser de Charon l'irrepassable barque
 Vierge ce dirje alors je ne m'estonne plus
 Que vinante tu sois du ventre de la Parque.

Quand au vespre je voy le croissant radieux
 Reuflamer l'horizon de tant de feux celebres,
 Le me figure encor ton Concept precieux
 Ou tes viues clari^{es} dissipent nos tenebres.

Quand ie voy se leuant l'aurore au fond
 La Rose & le Soucy ouvrir leurs chasses d'or
 Ie voy dans nostre nuit le beau jour de l'aurore
 Qui ferme nos foudres & nous ouvre que nos foudres

Quand j'aperois Titan son flambeau radieux
 Et du profond des eaux tirer sa belle face,
 Ie te voy ce me semble (Estouille de la mer)
 Des vagues du peche sortir pleine de grace.

Qui vous a donc chamez a contemp^{ter} ces dieux
 Que respondront icy vos modernes oracles
 Si nature suffit a prouuer nostre foy
 Pourquoi demandez vous raison de nos miracles

D. Ferrand.

du Sieur Auvray. 41

*La terre semble belle en la saison nouvelle,
 Mais l'Hiuer l'enleuidit. Et laye de la peau,
 Vierge en toute saison vous semblez, seufours belle,
 Faisant dans nostre Hiuer germer v'n renouveau.*

*O que belle est la Mer alors qu'elle est esgalle,
 Et que son grand flot suite a petits flots audez,
 Mais plus belle est encor ceste Mer virginale,
 Qui ne s'esleue iamais de nos flots de bordz.*

*Si dans le Ciel, le feu, l'Air, & la terre, & l'Onde,
 Vous cedez en beauté, autant qu'en pureté,
 Vous dois-je pas chanter la plus pure du monde,
 Et vous nommer au monde v'n Monde de beauté?*

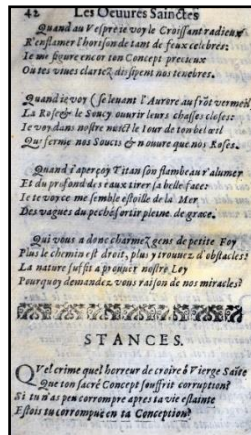
AUTRE

Quand ie voy le Tonnerre esparqu^{ant} le Laurier
 Brûler, brizer, broyer les grands cedres en poudre,
 Pourquoi dis-je mon Dieu par vn don singulier
 N'extempetrois tu pas la Mer de la foudre ?

Quand ie voy le Phenix sous la Tombe reclos
 Repasser de Charon l'irrepassable barque,
 Vierge, ce dis-je alors, je ne m'estonne plus
 Que vinante tu sois dans le sein de la Parque.

E

²³ Recueil des Palinods de 1612 à 1630, ms. conservé à BM de Rouen, liasse G1 du Fonds de l'Académie, f° 117 r°/v°.



Puisque aucune marque autour du texte ne permet de différencier celui-ci des autres, le dessin de David Ferrand demeure énigmatique. Quel effet pouvait-il rechercher en faisant passer l'un de ses propres textes pour ceux d'un autre ? Cette énigme en tout cas entretient le doute et brouille un peu plus le rapport de ce livre à son auteur présumé. Car dès lors rien ne permet plus de savoir si d'autres pièces – dix-sept sont inédites – n'auraient pas été composées par l'imprimeur et non l'auteur « affiché ».

Cette possibilité pourrait ainsi fournir une clé d'attribution pour le poème intitulé « Invitation aux Poètes, pour le Puy de la Conception de la Vierge », qui ouvre le recueil des *Œuvres saintes*. Cette pièce de circonstance, qui peut avoir été proposée pour orner l'affiche dans les mois précédant le concours, comporte un indice de date, discordant avec les maigres éléments biographiques permettant de retracer la carrière de Jean Auvray. La fin du texte fait référence au Prince en titre cette année-là, un certain « Bretel » :

Sus donc (cheris des Dieux) Bretel l'appuy des vers
Vous semond d'accepter la glorieuse Lice,
Ne craignez que le Droict y marche de travers :
Ce Prince tous les jours exerce la Justice.

Puis vos Juges seront ces favoris des Sœurs,
Ces vieux routiers de Pinde, esprits nez aux sciences,
S'ils vous semblent un peu trop rigoureux censeurs
Accusez vos deffauts, non leurs experiences.

Deux personnages ayant eu à jouer un rôle de premier plan dans l'organisation du concours peuvent être les destinataires de ce texte : il peut s'agir de Raoul ou de Louis Bretel. Raoul Bretel, désigné dans le registre « noble homme, M^e Raoul Bretel, S^r de Grémonville, Conseiller du Roy en sa cour de Parlement de Normandie » exerça la fonction de Prince en 1618²⁴. Louis Bretel, son oncle, était quant à lui, chanoine. Il fut prince du Puy en 1622. La référence à la « Justice » exercée « tous les jours » par ledit prince paraît davantage désigner Raoul que Louis... mais alors comment et pourquoi Jean Auvray, qui était selon nos sources alors absent de Rouen, eût-il composé cette pièce d'invitation ? On sait en effet qu'il ne revint à Rouen et ne recommença à participer au Puy qu'à partir de 1621. Ce peut-il que l'imprimeur eût, dans ce cas encore, inséré dans le recueil d'Auvray, une pièce dont ce dernier ne fût pas l'auteur ? Impossible de le déterminer mais l'hypothèse n'est pas invraisemblable.

Elle l'est d'autant moins si l'on prend en compte la genèse de la propre œuvre majeure de David Ferrand, *La Muse Normande*, qui commença de paraître vers la même époque (1625). En effet, Alexandre Héron, qui en établit l'édition critique, relève justement dans son introduction le point suivant :

²⁴ Cf. Table chronologique des Princes ou presidens, des juges ou academiciens, des laureats ou acteurs des Palinods de Rouien.... ms BM Rouen [1061 / Y 68]

Quand nous disons *La Muse Normande* « de » David Ferrand, nous savons bien que les pièces reproduites ici d'après les livrets originaux sont loin de lui appartenir toutes, et que, même dans *L'Inventaire général* de 1655, il se trouve, de son propre aveu, neuf ou dix pièces dues à des auteurs différents²⁵.

En somme, David Ferrand, en tant qu'auteur ou imprimeur, n'a pas cherché à établir l'œuvre « d'un » auteur au sens d'écrivain. Le sens d'auteur au sens d'*auctor*, c'est-à-dire d'*instigateur* semble avoir plus de sens ici. C'est pourquoi l'éditeur de *La Muse Normande* peut conclure :

Mais qu'importe : c'est bien à lui que *Muse Normande* doit sa première origine : il en conçut l'idée, il compose une grande partie des pièces qu'elle comprend, et ces pièces peuvent compter parmi les meilleures ; il les imprima toutes. C'est plus qu'il n'en faut pour justifier un titre qui, depuis longtemps d'ailleurs, est consacré par l'usage²⁶.

La part prise par David Ferrand dans la genèse des œuvres posthumes de son ami Jean Auvray peut ainsi paraître difficile à estimer et l'attribution des pièces contenues dans le volume paru en 1626, plus incertaine qu'elle ne le semble à première vue. Ce qui est en question ici c'est la notion même d'attribution ou d'assignation d'une œuvre à un nom d'auteur. Il semble que dans le cas du travail mené par David Ferrand pour éditer et publier ces textes épars, retrouvés en « plusieurs parcelles et mauvais ordre », le problème central ait été avant tout de leur conférer un ordre et un sens, afin d'en faire un véritable livre, retraçant ou reconstituant le fil perdu de « ses pieux desseins », pour reprendre les termes de l'imprimeur à propos de ces manuscrits. Et si l'œuvre elle-même s'est trouvée augmentée de quelques pièces qui n'étaient pas de la main d'Auvray, du moins ces dernières devaient-elles cependant faire partie d'un même ensemble, initié par l'auteur original, aux yeux de l'éditeur. Un ensemble aux contours plus larges, difficiles à définir, mais débordant indiscutablement la notion d'« auteur » au sens où nous l'entendons aujourd'hui.

La genèse des *Œuvres saintes du sieur Auvray*, œuvre posthume à l'auctorialité incertaine, illustre la difficulté posée par le régime singulier de la création poétique en une époque où s'esquisse la figure fragile de l'auteur et où la propriété intellectuelle n'est pas encore. Dans le cas d'Auvray, si l'épisode de transmission symbolique de l'auteur à son ami éditeur, relaté par l'imprimeur David Ferrand, souligne indiscutablement que cette propriété pouvait revêtir un sens, qu'il illustre par exemple son propos sur la nécessité de protéger le fruit de son « labeur » vis-à-vis des « atteintes des Censeurs », l'œuvre pourtant admettait comme principe génétique l'écriture collaborative ou une forme de « polyauctorialité », au-delà même de la mort de l'auteur.

C'est toutefois par le témoignage de l'imprimeur, les indices qu'il a pu nous laisser, que cette modalité collaborative peut être appréhendée. Le caractère posthume du livre étudié y joue assurément un rôle important. Il en va autrement des ouvrages parus antérieurement, du vivant du poète. Pour ceux-là en effet, faute d'indices ou de commentaires de la part de l'auteur, l'éditeur moderne doit se contenter de relever énigmes et incohérences, qui l'empêchent de fournir l'ébauche même d'une hypothèse quant aux circonstances de leur genèse.

²⁵ Alexandre Héron dans David Ferrand, *La Muse normande, op. cit.*, vol. 1, 1891, p. XIII.

²⁶ Alexandre Héron, *ibid.*

VOLTAIRE ÉDITEUR DE *LA HENRIADE*

DANIELE MAIRA

Université de Göttingen

L'importance que Voltaire attachait au médium du livre imprimé en vue de la diffusion et de l'influence de ses œuvres et de sa pensée en Europe n'est plus à montrer. Dans de nombreuses études¹ ont été interrogés son travail en qualité d'éditeur des ouvrages d'autrui, les avances de fonds faites aux imprimeurs, l'attention qu'il portait à ses œuvres en train de devenir des livres-objets destinés à un public qu'il fallait gagner à sa cause contre l'Infâme. Il était devenu, ainsi que le dirait Wallace Kirsop, « maître dans l'art de se servir des incohérences du régime légal de l'imprimerie à travers l'Europe »² pour contourner habilement la censure. François Bessire considère que Voltaire n'était pas obligé de « partager ses prérogatives intellectuelles avec un quelconque éditeur »³, faisant entendre qu'il était son propre éditeur, engagé dans les ateliers d'imprimerie, suivant de près le travail des graveurs, donnant des directives à ses imprimeurs et à ses libraires, corrigeant les cahiers sortis des presses avec des cartons, des listes d'*errata* ou des papiers collés.

C'est le cas également pour *La Henriade*. Owen R. Taylor, dans son édition du poème épique, a relevé les échanges multiples entre Voltaire et ses libraires, le rejet des contrefaçons ou des éditions imprimées avec négligence, les tentatives incessantes de récupération des planches qui avaient été utilisées pour l'édition anglaise de *La Henriade* (1728), et encore l'appel à souscription lancé dès 1725 pour cette même édition. La souscription est d'ailleurs une pratique introduite en France seulement vers 1716, mais bien établie en Angleterre. Voltaire semble l'avoir bien mise à profit⁴, en suivant probablement de près l'exemple des traductions en anglais des poèmes homériques par Alexander Pope, auteur célébré dans les mêmes années tant comme poète que comme homme d'affaires dans les milieux du livre⁵. Avec l'édition anglaise de *La Henriade*, imprimée à ses frais et que l'auteur diffuse à son compte, Voltaire est éditeur à tous égards. L'instance auctoriale se confond régulièrement avec l'instance éditoriale, et les péritextes mettent en scène un « éditeur », qui n'est rien d'autre que l'auteur parlant de lui à la troisième personne. Voltaire est ainsi « éditeur » dans le sens proposé par le dictionnaire de Trévoux (1732), à savoir un « auteur, homme d'étude qui a soin de l'édition de l'ouvrage d'un autre »⁶, si ce n'est que, dans le cas de *La Henriade*, cet autre est Voltaire lui-même.

Si une étude à partir d'une seule édition de *La Henriade* serait intéressante pour aborder un Voltaire « éditeur à l'œuvre », il est alors d'autant plus fructueux d'interroger un aspect textuel précis au niveau diachronique, à savoir le travail d'annotation dans toutes les éditions autorisées de *La Henriade* parues du vivant de l'auteur. Anthony Grafton a déjà très bien montré qu'« au XVIII^e siècle, la note en bas de page était une forme élevée des arts littéraires »⁷, et Voltaire n'a pas négligé cet art, ainsi que l'ont montré plusieurs études récentes⁸. Dans *La Henriade*, ce travail d'annotation, qui est – d'après Gérard Genette – une sorte de « bifurcation momentanée du texte »⁹, est un véritable chantier : tantôt

¹ Voir les collectifs *Voltaire éditeur* (*Revue Voltaire*, 4, 2004) et *Voltaire et le livre*, eds. François Bessire et Françoise Tilkin, Ferney, Centre international d'étude du XVIII^e siècle, 2009.

² Wallace Kirsop, « Voltaire et les souscriptions », dans *Voltaire et le livre*, *op. cit.*, p. 121-122.

³ F. Bessire, « Avant-propos », dans *Voltaire et le livre*, *op. cit.*, p. VII.

⁴ W. Kirsop, « Voltaire et les souscriptions », art. cit.

⁵ Hypothèse convaincante de Russell Goulbourne, « Voltaire, Pope et la souscription : l'exemple de *La Henriade* », *Revue Voltaire* 4 (2004), p. 81-96.

⁶ Voir aussi le sens donné dans le *Dictionnaire* de l'Académie (1762) : « celui qui prend soin de revoir et de faire imprimer l'ouvrage d'autrui ».

⁷ Anthony Grafton, *Les origines tragiques de l'érudition : une histoire de la note en bas de page*, trad. P.-A. Fabre, Paris, Seuil, 1998, p. 11.

⁸ Un volume collectif a été consacré à ces questions : *Les Notes de Voltaire : une écriture polyphonique*, éd. Nicholas Cronk et Christiane Mervaud, Oxford, Voltaire Foundation, 2003.

⁹ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 2002, p. 330.

les notes s'amplifient d'une édition à l'autre, tantôt elles sont allégées, voire supprimées. Par-delà ce travail d'annotation et de révision de son œuvre, la présentation typographique des notes est, elle aussi, en constante mutation. Les solutions éditoriales adoptées par Voltaire – très diverses entre elles – pourraient être considérées comme l'aboutissement d'une réflexion en cours sur la matérialité d'une œuvre en quête de lisibilité. Les remaniements du texte et du périphrase de *La Henriade* sont de ce fait inséparables des choix opérés par un éditeur qui réfléchit à la manière dont le texte doit s'aligner sur l'idée que l'auteur veut donner de son poème épique.

J'esquisserai chronologiquement les différentes solutions typographiques et éditoriales adoptées par Voltaire pour les éditions de *La Henriade* parues avec son autorisation ou sa collaboration, à savoir la manière dont il agence « l'espace visuel »¹⁰ des notes ou ce que Julie Lefebvre a appelé récemment la « matérialité de la note »¹¹. Cette matérialité de la note est emblématique à cause de l'effet vertigineux qu'elle réussit à engendrer : si la note a la fonction d'expliquer le texte et de le rendre plus transparent, d'un point de vue typographique et éditorial l'abondance des notes risque d'alourdir la lisibilité de l'œuvre et, par conséquent, de déclencher l'effet inverse. La tâche de l'éditeur consisterait alors à résoudre cette tension typographico-éditoriale entre, d'une part, les zones textuelles et exégétiques de l'œuvre, et, d'autre part, leur mise en livre. Cette première enquête se double d'une deuxième interrogation : pourquoi faire appel au polygraphe Lenglet, qui avec Voltaire s'occupera de l'édition de *La Henriade* en ajoutant un nouveau niveau textuel – les variantes ? La lisibilité de l'œuvre risque davantage d'être compromise, à moins que cette deuxième instance éditoriale n'ait une fonction stratégique.

Émergence et constitution du corps des notes (1723-1737)

1723. Dès la parution clandestine de *La Ligue* en 1723, Voltaire ajoute à son poème épique plusieurs paratextes qu'il estime indispensables à l'orientation de la lecture et à la compréhension de son œuvre. L'enrichissement de son texte avec des remarques explicatives et historiques est ainsi simultané à l'acte de création littéraire. Parmi les paratextes de *La Ligue*, on trouve ce qui est désigné tantôt comme « Articles », pensés « pour la commodité de ceux qui pourroient lire ce Poème sans avoir aucune teinture de l'Histoire de ces tems-là »¹², tantôt – dans une édition de *La Ligue* qui paraît l'année suivante – comme « Notes abrégées des principaux evenemens de la Ligue, pour servir à l'intelligence du Poème »¹³. Sur quatre pages sont présentés, comme dans une didascalie théâtrale, les protagonistes du poème épique (Henri duc de Guise ; le duc de Mayenne, Sixte Quint, Philippe II, Catherine de Médicis, Charles IX, Henri III, Henri IV, Coligny, Elisabeth d'Angleterre et Gabrielle d'Estrées) ainsi que les différents partis ou corps politiques (Ligue, Seize, les Etats de Paris). Des notes auctoriales originales de bas de pages sont appelées par des numéros entre parenthèses ou par des astérisques dans le corps du texte. Peu nombreuses, 9 au total¹⁴, elles sont parfois redondantes par rapport à ce qui avait été précisé dans les « Articles » (surtout pour les notes des chants I et III, mais à partir du chant IV, six notes aident à mieux comprendre les allusions historiques). Après le dernier chant suivent sur 70 pages¹⁵ les « Remarques » de Voltaire, qui sont appelées en marge du texte par des lettres majuscules. Ces remarques explicatives, nombreuses et souvent très longues, élucident les événements historiques et développent le profil des protagonistes du poème. Cette solution, à savoir des commentaires regroupés

¹⁰ Roger Laufer, « L'espace visuel du livre ancien », dans *Histoire de l'édition française. Le livre conquérant. Du Moyen Âge au milieu du XVII^e siècle*, sous la dir. de H.-J. Martin et Roger Chartier, t. I, Paris, Promodis, 1982, p. 479-497.

¹¹ Julie Lefebvre, « 'Note' et 'Note' : proposition de défrichage linguistique », *La Licorne* 67 (numéro consacré à *L'Espace de la note*, 2004), p. 27-50.

¹² Voltaire, *La Ligue ou Henry le Grand, poème épique*, Genève, Jean Mokpap, 1723 [23^a], p. IV; les articles sont aux p. V-VIII. Nous indiquons entre crochets les sigles utilisés pour renvoyer aux éditions imprimées du poème épique, voir *La Henriade*, éd. O. R. Taylor, Oxford, Voltaire Foundation, 1970, p. 233-253.

¹³ *La Ligue ou Henry le Grand, poème épique*, Amsterdam, J. F. Bernard, 1724 [24^b]; voir *La Henriade*, éd. O. R. Taylor, p. 235-236.

¹⁴ Voltaire, *La Ligue*, 1723 [23^a], p. 1, 51, 63, 68, 69, 100, 103 ; *La Henriade*, éd. O. R. Taylor, p. 263-264.

¹⁵ Voltaire, *La Ligue*, 1723 [23^a], p. 161-231.

à la fin du poème, ne sera pas renouvelée, ce qui ne signifie pas pour autant que le texte copieux de ces remarques est destiné à disparaître.

1728. Si Voltaire ressentait le besoin d'annoter son œuvre dès la première édition de son poème épique, il paraît curieux que dans l'édition *princeps* de *La Henriade*, qui paraît à Londres en 1728, les « Articles » et les « Remarques » disparaissent. Ne sont retenues que les notes de bas de pages¹⁶, identiques à celles de l'édition précédente et appelées avec des astérisques. Cette absence ne s'explique pas par l'ajout de paratextes multiples, accompagnant le poème à partir des éditions suivantes. Rappelons qu'il s'agit de la fameuse édition de Londres, dédiée à la reine, dont l'appel à souscription – débuté en août 1725 – comptait des noms illustres comme le feu roi Georg I et la reine Caroline. Cette édition, pour laquelle Voltaire obtiendra des bénéfices considérables, se caractérise par une impression élégante et soignée, des gravures raffinées et la bonne qualité du papier. Peut-être alors ne voulait-on pas alourdir la présentation typographique du texte avec des notes érudites et explicatives. Le texte, dépouillé de tout commentaire, est en effet valorisé par une mise en page aérée et royale, digne de la dédicataire. On peut toutefois se demander si une lecture continue du poème épique, sans le soutien de notes explicatives, était bien envisageable, même pour le lectorat cultivé de l'époque, à savoir la noblesse francophile et les Anglais francophones. Si on songe aux éditions suivantes, toujours enrichies de notes et remarques, force est de constater qu'un commentaire s'avérera essentiel pour comprendre sinon l'intégralité, du moins une bonne partie des allusions historiques, quelles que soient les connaissances et les compétences linguistiques du lectorat. L'édition anglaise de 1728 est un hapax éditorial, un beau livre qui rend le sens de l'œuvre impénétrable, à moins que la figure auctoriale ait surestimée les connaissances de ces lecteurs et lectrices.

Une annotation devenait dans tous les cas superflue après la parution, l'année précédente, de deux essais anglais : *An essay upon the civil wars of France, extracted from curious Manuscripts, and also upon the Epick Poetry of the European Nations, from Homer down to Milton* (London, S. Jallasson, 1727). Ces deux essais devaient familiariser le lecteur anglais avec le sujet de *La Henriade*, flatter son orgueil national, et lui expliquer la conception voltairienne de l'épopée ; ils pouvaient se lire comme des paratextes préliminaires et préparatoires à la lecture de *La Henriade*¹⁷. Si l'on tient compte de l'importance des notes dans l'histoire éditoriale de *La Henriade*, on pourrait affirmer que, dans le cas de l'édition anglaise, il y a eu une délocalisation anticipée de la note dans un autre support. Ces notes auctoriales sont épitextuelles, c'est-à-dire des notes qui commentent une œuvre mais sur un autre support matériel, et dans ce cas précis, sous une autre forme textuelle (l'essai et non la glose). Entre les deux essais de Voltaire et le corpus des notes de *La Henriade*, une perméabilité textuelle et un flottement générique sera courante dans les éditions suivantes.

1730-1737. Une édition de *La Henriade* sans notes devait sans doute être jugée insatisfaisante, raison suffisante pour repenser la mise en livre du poème épique. Seulement deux années après l'édition *princeps*, des notes sont regroupées à la fin de chaque chant. La page de titre renvoie clairement à cette nouveauté : *La Henriade, nouvelle édition, revûë, corrigée ; & augmentée de beaucoup ; avec des Notes*. C'est la première fois que l'un des paratextes de *La Henriade* porte cet intitulé, qui de plus est affiché sur la page de titre, c'est dire combien il est impossible de disjoindre ce travail d'annotation du texte du poème épique, ainsi que l'importance que revêt ce périphrase dans la constitution d'une figure d'éditeur. Ces notes, intitulées par la suite *Notes de l'éditeur*, sont de Voltaire, qui se met en scène à la fois comme auteur et comme éditeur. La préface espère leurrer le lecteur en dévoilant que c'est un « Ami [qui] s'est chargé de l'impression, et qui a composé le peu de Notes qu'on a crû nécessaires à l'Ouvrage »¹⁸, mais il s'agit en réalité de notes auctoriales originales. La longueur de ces notes est variable : certaines sont très courtes, d'autres s'étendent sur plusieurs pages. Le deuxième chant

¹⁶ Voltaire, *La Henriade*, Londres, s.n., 1728 [28^a], p. 4, 81, 135, 137.

¹⁷ Sur ces textes programmatiques, voir les contributions de Pierino Gallo, « Les préfaces de *La Henriade* ou comment fabriquer une épopée au siècle des Lumières », et Christophe Martin, « Une 'place vide' dans le Parnasse français : l'Essai sur la poésie épique, 'apologie de *La Henriade*' », dans *La Henriade de Voltaire : poésie, histoire, mémoire*, éd. D. Maira et J.-M. Roulin, Paris, Champion, 2019.

¹⁸ Voltaire, *La Henriade, nouvelle édition, revûë, corrigée ; et augmentée de beaucoup ; avec des Notes*, Londres, H. Bold Truth, 1730 [30], f. a3r^o.

comporte 9 pages de notes, alors que le chant occupe 25 pages. Quarante-huit pages de notes en tout¹⁹, une augmentation considérable si on les compare à celles de l'édition de 1723. Voltaire aurait du mal à nous convaincre du contraire, ainsi qu'il l'insinue dans la préface, comme si ces additions abondantes pouvaient l'embarrasser. Ces notes sont nécessaires pour créer une distance critique par rapport au texte, un deuxième niveau qui est certes subordonné au texte tout en l'ennoblissant car, par ce biais, son poème est rapproché de la tradition éditoriale des grands poèmes épiques qui avaient bénéficié d'un commentaire érudit.

D'après Owen R. Taylor, ces notes sont le résultat d'une fusion entre les articles de 1723 et l'*Essay upon civil wars*, paru en anglais en 1727 et en français dès 1729²⁰, mais il faudrait inclure également les quelques notes isolées des éditions précédentes. La porosité textuelle entre l'essai et le corpus des notes n'est plus à montrer, et il est tout à fait possible de lire les deux essais anglais comme une prolepse. Voltaire ne se limite toutefois pas à une simple fusion car de nouvelles notes sont ajoutées, ce qui explique que ce travail original méritait d'être revendiqué sur la page de titre. La note g du chant I porte sur la mort de Henri, prince de Condé, dans laquelle est rapportée l'anecdote du soi-disant enfant du miracle dont aurait accouché son épouse Charlotte de la Trimouille. Voltaire renvoie à une « tradition populaire et ridicule qui le fait naître treize mois après la mort de son Père »²¹. Cette anecdote n'est pas d'une grande importance pour la compréhension du poème épique, elle ne se trouve ni dans les notes et remarques des éditions précédentes, ni dans l'*Essai sur les guerres civiles de France*²². C'est encore dans cette édition qu'on lit pour la première fois une note sur Duplessis-Mornay, qui a désormais remplacé Sully²³. Loin alors d'être un simple amalgame à partir de matériaux préexistants, ce travail d'annotation permet à Voltaire d'appuyer sa reconstruction de l'histoire sur des nouvelles sources et d'afficher ses lectures²⁴.

1732-1737. Dans les éditions suivantes de *La Henriade*, qui paraissent en 1732, 1733 et 1737, les notes se trouvent en bas de page, et non plus à la fin de chaque chant. Ces hésitations entre « simultanéité graphique » de la note et sa délocalisation ou « bannissement »²⁵ après le chant ou à la fin de l'œuvre sont courantes : si *La Henriade* doit être annotée et si elle n'a pas été conçue sans notes, en revanche le lieu de leur inscription matérielle au sein du livre est loin d'être arrêté. Voltaire semble mener un véritable travail éditorial, d'autant qu'il est persuadé que ce corpus textuel, subordonné à l'œuvre, est indispensable à sa valorisation poétique. Sans ces notes et ces remarques subalternes, le poème risque d'être soit inintelligible, soit dépourvu d'un appareil idéologique et promotionnel.

Avec des notes et des variantes : le dédoublement de l'instance éditoriale (1741)

1741. L'édition de 1741, qui paraît à Paris chez Gandouin, mérite une attention particulière. Elle contient, pour la première fois, les variantes et les commentaires du polygraphe libertin Nicolas Lenglet Dufresnoy, dit aussi l'abbé Lenglet²⁶, ce qui ajoute un troisième niveau au poème épique, après celui du texte et des notes. Quelques précisions préalables au sujet de la matérialité de ce livre s'imposent. Taylor avait considéré que les cahiers comprenant le texte de l'édition de 1741 sont une réimpression à l'identique – un fac-similé – de l'édition londonienne de 1728²⁷. Une étude plus récente de Geraldine

¹⁹ Respectivement 4 pages pour le chant I, 9 pages pour le chant II, 5 pages pour le chant III ; 5 pages pour le chant IV ; 4 pages pour le chant V, 1 page pour le chant VI ; 7 pages pour le chant VII ; 6 pages pour le chant VIII, 3 pages pour les chants IX et X.

²⁰ Voltaire, *Essai sur les guerres civiles de France*, La Haye, G. De Merville, 1729.

²¹ Voltaire, *La Henriade*, 1730 [30], p. 33 (note G du chant I).

²² Sur la signification de ces notes irrévérentes, voir Daniel Maira « Herméneutique de la note d'histoire dans *La Henriade* », in *La Henriade de Voltaire : poésie, histoire, mémoire*, éd. D. Maira et J.-M. Roulin, Paris, Champion, 2019, p. 93-107.

²³ Voltaire, *La Henriade*, 1730 [30], p. 33 (note H du chant I).

²⁴ Dans l'édition de 1730 on lit également, pour la première fois, une note sur Jules César qui établit un parallèle entre celui-ci et le roi de Navarre (p. 34, note I du chant I). Cette note sera modifiée et augmentée à partir de l'édition de 1733 (*La Henriade avec des variantes et des notes...*, Londres, Innis, 1733 [33], p. 13).

²⁵ Je reprends ces formules entre guillemets à l'article de J. Lefebvre cité ci-dessus.

²⁶ Sur ce polygraphe, voir Geraldine Sheridan, *Nicolas Lenglet Dufresnoy and the literary underworld of the ancien régime*, Oxford, Voltaire Foundation, 1989.

²⁷ D'après Taylor, l'édition de 1741 peut être divisée en trois parties : une 1^{ère} partie avec quelques paratextes préliminaires, une 2^e partie avec le poème épique, et une 3^e partie avec les notes et les variantes. Taylor relève également que « la seconde

Sheridan montre au contraire qu'il ne s'agit pas d'une nouvelle édition ou d'une réimpression, mais de la même édition que 1728 : on récupère les cahiers invendus de l'édition londonienne de 1728, ainsi que les cahiers qui avaient été réimprimés, toujours à Londres, entre 1733-1736, pour les introduire dans le marché français, en ajoutant les cahiers préliminaires ainsi que les cahiers avec les notes et les variantes²⁸. Voltaire tenait beaucoup à l'édition anglaise de 1728, et sa correspondance témoigne des tentatives multiples de récupération des planches utilisées pour cette édition²⁹ en vue d'une réédition parisienne de *La Henriade*, chez Thieriot. Ce projet, poursuivi dès 1728 (« you advice me to print a new corrected edition of it, J intend to make use of your advice and to give the publick as soon as possible the best edition j can of the Henriade together with my true essay on poetry »), ne s'est jamais concrétisé, probablement parce que, ainsi que l'admettra Voltaire, « no bookseller will attempt now to print any unlicensed book »³⁰.

Il est alors très probable que les cahiers invendus ont été rachetés par le libraire Gandouin ou que Voltaire lui-même les a transmis à son libraire en vue d'une nouvelle édition de *La Henriade*, qui était en préparation depuis au moins le mois d'octobre 1738. Voltaire écrit à son ami Thieriot : « La correction de la Henriade, entroit dans mes travaux. Lorsque vous m'aprenez le dessein des libraires, il faut m'y conformer. Il faut rendre cet ouvrage digne de mes amis et de la posterité »³¹. Si Voltaire n'a pas réussi à obtenir les planches de l'édition anglaise, il a du moins récupéré les cahiers invendus de l'édition illustrée.

Les nouveautés de l'édition de 1741 sont étalées dans l'avertissement signé par le libraire – ou plus probablement le nouvel éditeur, l'abbé Lenglet :

Je ne me suis point proposé de faire une nouvelle Edition de la Henriade de M. de Voltaire ; mais j'ai voulu rendre la superbe Edition de 1728, la plus complete de toutes, en y faisant des Additions necessaires. Dans ce dessein, j'ai imprimé, à la fin de chaque Chant, les differences des principales Editions qui en ont paru, et je me suis, surtout, attaché à celle de 1723, et à la dernière de 1737. J'ai rassemblé toutes les Remarques, que M. de Voltaire avoit dispersées dans les différentes Editions de son Poëme, et je les ai quelquefois augmentées par des traits singuliers d'Histoire, que l'Auteur n'avoit pas jugé à propos d'y faire entrer.³²

Les lecteurs disposent, pour la première fois, d'une édition de *La Henriade* qui comprend les variantes et les commentaires de Lenglet ainsi que les remarques et les notes de Voltaire. Plus

partie, imprimée sur un très beau papier, reproduit très exactement 28a, depuis la dédicace à la reine (en anglais) jusqu'à la mise en page du texte du poème. Les figures et les culs-de-lampe sont identiques ». Quant à la troisième partie, elle est imprimée « sur le même genre de papier que la première ». Taylor disposait de tous les éléments pour comprendre « cette curieuse édition », mais il estime que la deuxième partie est une nouvelle édition, un « facsimile de 28a », et « se demande si la deuxième partie n'a pas été imprimée à Londres et transportée ensuite à Paris » pour être vendue avec les deux autres parties (*La Henriade*, *op. cit.*, 1970, p. 241-242).

²⁸ Geraldine Sheridan, « Voltaire's *Henriade*: a history of the 'subscriber' edition, 1728-1741 », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 215, 1982, p. 77-89. Celle que Taylor considère comme la deuxième partie – celle contenant le texte de *La Henriade* – n'est pas une nouvelle édition de 1728, car il ne s'agit ni d'un fac-similé, ni d'une recomposition à l'identique de l'édition de 1728 (contrairement à ce que pense A. H. Smith dans *La Henriade*, éd. Taylor, *op. cit.*, p. 242, note 519), mais de la même édition : d'après les exemplaires consultés, la composition est la même, ainsi que le filigrane. Le filigrane, une sorte de T surmontée par GM (cf. W. A. Churchill, *Watermarks in Paper in Holland, England, France, etc., in the XVII and XVIII Centuries and Their Interconnection*, Amsterdam, Menno Hertzberger & Co., 1935, n° 254, qui date ce filigrane autour de 1720), est identique dans les deux premières parties de l'exemplaire Rés Ye 759 conservé à la Bibliothèque nationale de France (1^{ère} partie : p. 3-4 ; 2^e partie : p. 25-26, p. 33-34), alors que la troisième partie ne présente aucun filigrane. L'édition de 1728 (BnF, Rés Ye 758, p. 13-14 ; p. 17-18) est identique à l'édition de 1741 (BnF Rés Ye 759), à l'exception de quelques cahiers réimprimés calquant l'édition de 1728, réalisés probablement – d'après Geraldine Sheridan – entre 1733-1736.

²⁹ O. R. Taylor, dans *La Henriade*, *op. cit.*, 1970, p. 241-242. Sur l'importance de *La Henriade* comme livre-objet, voir Juliette Rigal, « L'iconographie de la *Henriade* au XVIII^e siècle ou la naissance du style troubadour », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 33, 1965, p. 23-71 ; Patricia Ménessier, « Les éditions illustrées de *La Henriade* », dans *Poésie et illustration*, éd. Lise Sabourin, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2008, p. 165-176.

³⁰ Voltaire, *Les Œuvres complètes*, t. 85, Oxford, Oxford University Press, 1968, D336 (lettre de Voltaire à Thieriot, le 25 juin 1728).

³¹ *Ibid.*, t. 89, D1635 (lettre de Voltaire à Thieriot, le 24 octobre 1738).

³² *La Henriade, avec des Remarques, et les differences qui se trouvent dans les diverses Editions de ce Poëme*, Londres [Paris], s.n. [Gandouin], 1741 [41], f. *ii r^o.

généralement, il s'agit de la première œuvre littéraire de langue française, et de plus d'un auteur toujours vivant, qui reçoit un appareil entier de variantes.

À en croire les paratextes, cette nouvelle édition devait s'imposer comme l'édition définitive, l'objectif étant de figer le texte du poème épique et de le rendre invariable, une édition « digne de la postérité » comme l'avait souhaité Voltaire. Un allongement de la préface de Linant (parue en 1737), ajouté probablement par Voltaire ou par Lenglet, précise cette intention :

L'auteur enfin a promis aux libraires, auxquels il veut bien faire présent de cette édition, qu'il ne ferait plus désormais aucune correction à son poème. Il nous a déclaré qu'il fait céder l'envie extrême qu'il a de le retoucher toujours au ménagement qu'on doit avoir pour les lecteurs, qui ne doivent pas acheter tant d'éditions différentes, et à la nécessité de faire savoir au public à quoi il doit s'en tenir.³³

Les instances auctoriales s'adressent à un lectorat, qui est appelé à témoin pour comprendre les efforts des instances productrices. L'objectif revendiqué est de rendre reconnaissable à la fois l'œuvre et le livre, et de fabriquer une édition récapitulative. L'édition de 1741 témoigne ainsi d'une tension paradoxale entre la volonté éditoriale et littéraire de figer le texte pour le rendre identifiable et définitif, et la volonté d'exhiber le *work in progress* d'une œuvre, sa génétique textuelle et éditoriale, comme si Voltaire assumait que son poème avait atteint un degré de perfection provisoire. Il est en réalité difficile de savoir s'il s'agit d'une aspiration réelle ou d'une simple stratégie commerciale. Toujours est-il que la fixation inscrirait l'œuvre du côté d'une œuvre classique digne d'être annotée et d'afficher ses variantes, mais étaler la dynamique fluctuante d'une œuvre risquerait de consolider son état perfectible et inachevé.

Il s'agit – et on ne l'a pas souligné assez – de la première édition parisienne de *La Henriade*. Cette édition, parue chez Gandouin, aspire à transformer le poème épique en un « classique », en une œuvre qui a son histoire et un passé, qui visualise ses variantes, et c'est justement ce flottement textuel incessant entre un texte malléable et un texte *ne varietur* qui prouve que le texte aurait trouvé son port, du moins provisoirement. L'abbé Lenglet, qui nourrissait une grande admiration pour Voltaire et qui avait déjà collaboré avec le libraire Gandouin, peut être considéré comme une figure nécessaire à la transformation en classique de *La Henriade*. Son travail d'éditeur – d'annotateur et de commentateur à la fois – confère un statut de classique au poème épique. Si Voltaire ne voulait pas devenir lui-même libraire-imprimeur et s'il refusait de se présenter sans masque comme un éditeur de *La Henriade*, sauf à la troisième personne, il pouvait tirer profit du travail scrupuleux d'un polygraphe qui mène sur le texte de *La Henriade* le travail que d'autres commentateurs avaient réalisé sur d'autres œuvres du même genre. Il me semble que les ambitions littéraires et épiques de Voltaire, à savoir l'édition parisienne d'une *Henriade* digne de la postérité, avec les illustrations de l'édition anglaise, n'auraient pu être mieux accomplies qu'au sein d'une collaboration multipliant les instances auctoriales.

Ce qui doit également être retenu, du point de vue de la matérialité du livre, est que toutes ces remarques et notes ont été imprimées dans des cahiers séparés : « Enfin mes Additions sont disposées de manière, que ceux qui voudront les faire relier, à la fin de chaque Chant, le pourront aisément, ayant toujours fait imprimer par Cahiers détachés les observations qui regardent chaque Chant en particulier »³⁴. L'acheteur-lecteur avait ainsi une double option : soit faire relier d'abord tous les chants du texte en un seul volume, et à sa suite toutes les annotations, même en deux volumes séparés³⁵, soit ajouter le cahier avec les annotations à la fin de chaque chant³⁶. Même l'édition londonienne de 1728,

³³ *La Henriade*, éd. O. R. Taylor, *op. cit.*, p. 324, variante de 1741, ligne 75 (paru parmi les *Additions aux remarques précédentes* dans l'édition de 1741, p. CXV). Voir aussi ce que dit Lenglet : « L'illustre Auteur de la *Henriade* ayant scû que j'avois fait imprimer les différences sur la belle Edition de Londres, m'a communiqué genereusement les nouvelles corrections, qu'il a faites à son Poème ; me laissant la liberté d'en faire l'usage que je jugerois à propos. J'ai cru qu'en les publiant je pouvois assurer le Public, qu'il promet de ne plus retoucher à son Ouvrage. » (*La Henriade*, 1741, p. CXV).

³⁴ Voltaire, *La Henriade*, 1741 [41], p. vi.

³⁵ C'est le cas dans les exemplaires Ye 1554 et Ye 1556, conservés à la Bibliothèque nationale de France. Dans ce cas, le lecteur disposait d'une édition presque identique à l'édition anglaise de 1728.

³⁶ Voir l'exemplaire Rés Ye 759 de la Bibliothèque nationale de France.

celle sans notes ni remarques, reçoit enfin son appareil critique, ce qui prouve, *a posteriori*, que le corpus des notes est inséparable du texte du poème épique.

Dans ces cahiers détachés et détachables règne une véritable bigarrure : les variantes relevées par Lenglet, les « Remarques » de Voltaire de l'édition de 1723 et les « Notes » de Voltaire de 1730, revues et augmentées entre 1732 et 1737. Le relevé des variantes est également très surprenant : le texte de l'édition de 1741 correspond à celui de l'édition de 1728, Lenglet se limitant à reporter les variantes antérieures (édition de 1723) et ultérieures (édition de 1737). Par ailleurs, la promesse faite aux lecteurs de ne plus modifier son œuvre, n'est pas maintenue car cette édition présente des variantes nouvelles. Voltaire ajoute en effet dans un cahier à part des observations supplémentaires aux variantes et aux notes de Lenglet, réunies sous le titre *Additions aux remarques précédentes* (cahier « r »), signe que le texte de *La Henriade*, en cas de réédition, était destiné à changer. On pourrait parler d'ironie éditoriale : si d'une part on soumet au lecteur le monument éditorial *ne varietur*, il est en réalité dupé, car des variantes nouvelles signalent que le texte reste altérable.

Le principe cumulatif de cette abondante annotation pose un véritable problème au niveau de l'auctorialité et de la lisibilité éditoriale. Il est difficile de distinguer ce qui est de Voltaire et ce qui est de Lenglet. Certes, Lenglet essaie de l'indiquer, mais parfois il oublie de référencer que ce qu'il reprend à Voltaire est tiré de l'édition de 1723 ou de celle de 1737, et d'autres fois il allonge les notes de Voltaire³⁷. L'édition de 1741 de *La Henriade* est ainsi le résultat d'une « création collaborative »³⁸, pour reprendre la formule d'Anne Réach-Ngô, mais d'une coopération quelque peu confuse. Le lecteur participe à cette création collaborative car c'est lui *in finis* qui doit composer le texte définitif du poème épique, comme s'il était une nouvelle figure auctoriale. Voltaire reste l'épicentre de ce travail d'équipe, il en est auteur et éditeur officieux, mais il a besoin d'un éditeur officiel qui s'affiche comme tel. Les éditions suivantes distingueront les voix de toutes ces instances.

Deux éditeurs à l'œuvre (1746-1775)

1746. Une nouvelle édition du poème épique paraît en 1746, et cette fois ce sont les variantes à être annoncées pour la première fois sur la page de titre : *La Henriade avec les variantes* (Paris, Prault). Tout comme les notes dans l'édition de 1730, les variantes de Lenglet s'émancipent au niveau bibliographique et forment désormais une partie intégrante et inséparable du texte global de *La Henriade*, du moins dans les éditions parues du vivant de l'auteur. Le texte récupère celui de 1737, tout en tenant compte des variantes que Voltaire avait proposées en 1741 dans l'*Addition aux remarques précédentes*. Celles-ci n'auront aucune raison d'être signalées, de même que les variantes de 1737 retenues et intégrées dans la nouvelle version du texte³⁹. Les variantes sont rassemblées dans un livre à part⁴⁰, et font encore état d'une présentation hybride : allégées par rapport à 1741, mais accompagnées toujours d'observations qui seront supprimées à partir de 1756⁴¹. Les notes sont également identiques à celles de 1737, mais reproduites cette fois en bas de page. Rappelons que cette édition contient la

³⁷ La note relative à Henri III se termine avec « dont il fut le dernier mâle » (*La Henriade*, 1741, cahier a des notes, p. II). Or cet ajout disparaît à partir de l'édition de 1746, qui reprend la version de 1737, ce qui fait penser que cet ajout est dû à Lenglet, et qu'il est l'éditeur de ce vaste corpus de notes, variantes et remarques. Toujours dans l'édition de 1741 on lit des commentaires qui seront supprimés à partir de 1746 : « Telle est la Note de l'Édition de 1737, mais celle de l'année 1723 est beaucoup plus entendüe, et contient même beaucoup de vérités et de curiosités historiques » (*La Henriade*, 1741, cahier a des notes, p. III).

³⁸ Anne Réach-Ngô, « Du texte au livre, et retour : la production littéraire à la Renaissance, une création collaborative ? », *Genesis* 41(2015), p. 32

³⁹ Par exemple certaines variantes de 1737 signalées dans l'édition de 1741 (*La Henriade*, 1741, cahier a des notes, p. II, variante de la p. 1, v. 3), et désormais intégrées dans la nouvelle version textuelle.

⁴⁰ Est précisé dans une note : « On ne donne ici les Variantes qui se trouvent dans les différentes éditions de la Henriade. Elles ont été recueillies par M. l'Abbé Lenglet du Fresnoy, qui les fit imprimer en 1740. Il les mit à la suite de l'édition de Londres, et y joignit des Remarques. M. de Voltaire en a ajouté depuis quelques-unes de lui, en réponse à celles de M. l'Abbé Lenglet, où il paraît que cet Éditeur s'est mépris » (*La Henriade*, 1746 [46], t. II, p. 236).

⁴¹ Les variantes et remarques de Lenglet contiennent en effet des commentaires personnels : « Le duc d'Anjou fut élu roi de Pologne » (*La Henriade*, t. II, 1746 [46], p. 238) ; « C'étaient deux frères » (*ibid.*, p. 243). Ces ajouts disparaissent à partir de l'édition de 1756.

fameuse note des damnés, suivie d'un commentaire dans l'édition de 1748, mais note et commentaire disparaissent dans les éditions successives⁴².

1756. En 1756 paraît une nouvelle édition de *La Henriade*, chez Cramer à Genève. La préface précise que « les Remarques sont augmentées, et mises dans un nouvel ordre », mais, d'après Taylor, elles ont été plutôt abrégées. Il s'agit d'un in-8°, avec 3 niveaux textuels différents : d'abord, le texte de *La Henriade* en caractères romains ; ensuite les « Notes de l'abbé Lenglet » en italique, c'est-à-dire les variantes mais sans les remarques historiques ou les commentaires de Lenglet, qui sont détachés des variantes. Et enfin – troisième niveau – les « Notes de l'éditeur », celles de Voltaire telles qu'elles figuraient dans l'édition de 1737, mais en caractères romains sur deux colonnes. Dans une section à part sont reproduites les « Notes tirées de l'édition de Mr. L'abbé L'anglet » : en réalité, cette section comprend également les notes de 1723 de Voltaire, et parfois celles de 1730 qui étaient trop longues ou redondantes pour être intégrées sous le texte. Lenglet prend toutefois le soin d'attribuer à Voltaire les remarques qui ne sont pas les siennes. L'appareil critique infrapaginal se trouve ainsi allégé : une édition avec des notes auctoriales et allographes à plusieurs niveaux, mais aussi des notes réduites à leur fonction explicative, subordonnées au texte, sans l'étouffer pour ne pas déstabiliser la lisibilité de l'œuvre. Cette lisibilité engage toutefois un dédoublement de l'appareil critique entre notes infrapaginales et notes reproduites à la fin de l'œuvre, entre le texte et ses périclives, entre notes et additions aux notes, ce qui risque de réintroduire une nouvelle illisibilité alors même que cette séparation avait été pensée comme une solution de transparence éditoriale.

1775. Pour l'édition encadrée de 1775, le texte est à nouveau séparé des variantes et des notes, reproduites à la fin de chaque chant : d'abord les variantes de Lenglet, suivies des notes de Voltaire. Si la présentation typographique change, le corpus des notes et des remarques se stabilise car les variantes ainsi que les notes sont en règle générale identiques à celles de l'édition de 1756. Après le chant 10 sont reproduites les « Autres notes tirées de l'édition de Mr. l'abbé Lenglet, et de quelques éditions précédentes », une section figurant déjà dans l'édition de 1756.

L'implication éditoriale de Voltaire a été considérable dans toutes ces éditions autorisées de *La Henriade*. Dans la première phase éditoriale du poème épique, la voix de l'auteur se confond avec celle de l'éditeur, Voltaire s'occupe du soin de son propre texte comme si c'était le texte d'autrui. Les notes, ajoutées et retravaillées, augmentées et déplacées, en sont la preuve. Or même pour un auteur aussi renommé et pointilleux que Voltaire il était impossible d'atteindre toutes ses ambitions – c'est-à-dire transformer son poème épique en « classique » – sans l'aide d'une main experte autre que la sienne. Cela devenait d'autant plus urgent que les périclives ne cessaient de proliférer. Les multiples paratextes étaient certes déterminants pour le programme promotionnel de l'œuvre mais n'engageaient pas une stratégie éditoriale novatrice. La figure d'un éditeur comme Voltaire écrivant des notes pour sa *Henriade* n'était plus suffisante, sa personne étant compromise avec celle de l'auteur. Il fallait que Voltaire en tant qu'instance éditoriale se dédouble, et c'est l'abbé Lenglet qui s'occupe désormais avec Voltaire de l'édition de 1741. Ces deux instances éditoriales à l'œuvre réfléchissent ensemble tant au texte qu'au livre de *La Henriade*, un texte que Voltaire révisera parfois en suivant les conseils de l'abbé (par exemple dans l'édition 1746), alors que d'autres fois il contestera courtoisement les suggestions stylistiques de Lenglet⁴³, ce qui montre l'estime et l'esprit collaboratif de Voltaire à l'égard du travail de son éditeur officiel.

Dans la deuxième phase éditoriale, c'est essentiellement le travail de l'abbé Lenglet qui a été déterminant pour attribuer à l'œuvre un statut de « classique » intangible. Les variantes signalent l'acheminement d'un texte vers un état illusoirement définitif. L'implication d'une nouvelle instance éditoriale – et plus précisément d'un éditeur avec une identité réelle – peut être comprise comme une stratégie visant la promotion d'une œuvre qui n'avait pas encore obtenu l'autorisation de paraître en France. En faisant croire que Voltaire a passé le témoin de l'édition à Lenglet, il se met en scène comme un auteur qui considère que son poème a atteint enfin un point d'aboutissement et peut se séparer de son œuvre. Celle-ci peut être éditée par autrui, comme s'il s'agissait de l'œuvre d'un mort ou d'un classique.

⁴² *La Henriade*, 1746 [46], t. I, p. 138 (chant VII) ; *La Henriade*, éd. O. R. Taylor, p. 539.

⁴³ *La Henriade*, éd. O. R. Taylor, *op. cit.*, p. 88.

Cette version définitive et intouchable est un monument littéraire dont il ne reste plus qu'à présenter les variantes. Le deuxième éditeur, l'abbé Lenglet, peut être considéré comme l'alter ego éditorial de Voltaire, deux instances bien hiérarchisables mais indispensables. Deux figures d'éditeurs à l'œuvre qui s'amuse à duper le lecteur. Ce jeu éditorial, commencé en vue de l'édition parisienne de 1741, se termine avec l'édition genevoise de 1756. Certes, à partir de ce moment Voltaire se penchera de plus près sur le chantier des œuvres historiques, avec en première ligne l'*Essai sur les mœurs*. Mais pourquoi exclure l'hypothèse que la mort de l'abbé Lenglet, survenue en 1755, ait ôté à Voltaire le goût de ce jeu éditorial avec son double ou avec celui qui était devenu le co-auteur, voire le co-éditeur de son *Henriade* ? Toujours est-il qu'à partir de ce moment, *La Henriade* ne subit plus d'altérations textuelles et paratextuelles considérables.

LECTEURS, AUTEURS, ÉDITEURS DU *MERCURE GALANT* : NOUVELLE STRUCTURE ÉDITORIALE OU COMMUNAUTE À L'ŒUVRE ?

ANNE PIÉJUS

CNRS

Le *Mercur*e galant, périodique fondé par Jean Donneau de Visé en 1672, a connu des débuts mouvementés. Après la parution de six tomes, imprimés à un rythme irrégulier calqué sur les déplacements du roi, la parution a été suspendue pendant plus de trois ans. En mars 1677, le périodique renaît sous une forme modifiée, qui se stabilise début 1678, lorsque Donneau de Visé s'assure la collaboration de Thomas Corneille et renouvelle profondément la conception du journal. La publication devient mensuelle, cette régularité étant indispensable à la fois dans la perspective d'un système d'abonnement (mis au point ultérieurement) et dans la logique médiatique que le fondateur entendait mettre en place.

Autre innovation : la création textuelle est partagée, même si l'entrepreneur, éditeur ou rédacteur en chef, reste le premier auteur présumé. Cet éditeur-auteur n'hésite pas à recycler des textes préexistants, imprimés ou manuscrits en circulation, nouvelles de gazette, lettres, discours, et à les coudre ensemble. S'y ajoute une troisième instance créatrice : le lecteur, appelé à contribuer au journal, qui accède ainsi, lui aussi, à un statut auctorial. Les trois principaux acteurs du texte imprimé, soit les éditeurs (terme anachronique ici entendu dans le double sens d'*editor* et de *publisher*), les auteurs et les lecteurs, entretiennent des relations complexes, qui se recouvrent partiellement.

À ces caractéristiques s'ajoute le statut hybride de l'œuvre elle-même, puisque le *Mercur*e galant s'impose dans le paysage social et éditorial comme un livre, tout en tirant parti des spécificités de la parution périodique. Les lignes qui suivent se proposent de dégager les dynamiques que cette structure éditoriale a permis de mettre en place et d'en questionner les limites.

Faire œuvre collective

Le partage de l'auctorialité répondait au dessein qu'avait Donneau de Visé de ne pas « donner son sentiment particulier » mais de recueillir « les avis du public ». Le fondateur du journal poursuivait, avec son périodique, un projet historiographique de grande ampleur¹, tout en s'efforçant de capter les pratiques de sociabilité galante. Stratégie discursive ou habileté médiatique ? Toujours est-il que le projet d'écriture de l'histoire du règne servit de levier pour appeler les lecteurs à lui envoyer des nouvelles afin « qu'il n'arrive rien de nouveau dans le monde, dont il ne parle dans ses lettres »². Mener à bien un tel projet collaboratif, et atteindre une pleine réussite financière, imposait de s'assurer un lectorat large et une ample couverture géographique, pour récolter des contributions provenant de lieux et de sources multiples et, en retour, assurer la diffusion des nouvelles dans l'Europe entière. L'histoire qu'entendait écrire le fondateur du *Mercur*e galant superpose et associe plusieurs régimes d'historicité : histoire ancienne, histoire des familles de la noblesse et actualité devaient trouver place dans les livraisons mensuelles. L'information que prétendait relayer le *Mercur*e galant s'étendait aux productions de l'esprit, et très explicitement, à « tout ce qui s'est passé dans les Armées du Roy, & dans les Ruelles » comme l'annonce le tome VI, qui rassemble les nouvelles de l'année 1673. Dès l'année 1677, le *Mercur*e publiait des pièces en vers à l'occasion des victoires militaires, et s'en expliqua bientôt, en déclarant à ses lecteurs : « on y rend la gloire à ceux qui font des conquêtes et à ceux qui les ont

¹ Sur cet aspect, voir not. Christophe Schuwey, *Jean Donneau de Visé, 'fripier du Parnasse'. Pratiques et stratégies d'un entrepreneur des lettres au XVIIe siècle*, doctorat, U. Fribourg et Paris-Sorbonne, 2016.

² *Mercur*e galant, tome I [1672], non paginé.

chantées »³. Cet habile dispositif, qui intègre la production galante à l'écriture de l'histoire, s'étend rapidement bien au-delà des œuvres de circonstance ; parce qu'ils sont autant de témoignages du temps, les abondantes poésies, petits genres en prose ou en vers, énigmes, poésies à chanter et musique, participèrent à cette mémoire du règne ; de sorte qu'une bonne part de la matière du journal peut être regardée comme une historiographie immédiate ou une histoire en train de se faire⁴.

Pour que ce projet participatif prenne forme, il fallait motiver les contributeurs, en leur offrant en retour un bénéfice symbolique. Or, si l'on saisit bien l'intérêt, pour les familles nobles, de voir publiée et conservée leur généalogie ou les faits d'armes de leurs membres, cette gloire personnelle ou dynastique demeurait inaccessible au plus grand nombre. Le génie de Donneau de Visé a été d'offrir d'autres voies d'accès, sinon à la gloire, du moins à la notoriété, particulièrement dans le domaine des lettres et des arts, et plus généralement dans tout ce qui relève de l'économie galante : le talent artistique, mais aussi la prodigalité et le goût des mécènes et ordonnateurs, et surtout l'esprit, qui s'exprime dans la production littéraire et paralittéraire comme les énigmes et la musique, aussi bien que dans l'art de la conversation. Par la publication de leurs contributions dans un périodique jouissant d'une large diffusion sociale et géographique⁵, les auteurs occasionnels gagnaient en notoriété ou – pour paraphraser les propos d'un auteur mis en scène dans l'une des livraisons – « un peu d'immortalité ». Les pièces galantes se voyaient en effet presque toujours assorties de commentaires visant à faire connaître leur auteur, son statut social et à vanter ses mérites. Cette forme de reconnaissance, dont les contributeurs aux recueils collectifs de poésies ou de musiques étaient généralement privés, a pu soutenir de jeunes carrières artistiques ; elle contribuait aussi, et surtout, à la notoriété de nombre de contributeurs amateurs poursuivant une carrière administrative ou juridique. La participation au *Mercur*e témoignait tout à la fois de leur adhésion à une culture du centre – galante en l'occurrence – et de leur capacité à la relayer⁶. En publiant les textes bien tournés d'une multitude de lecteurs, les relations, les lettres, les dissertations, les éloges, les énigmes, leurs réponses, les relations de fêtes et de cérémonies, les poésies et la musique, le *Mercur*e galant a essentiellement servi les intérêts des nouvelles classes socioprofessionnelles sur lesquelles Louis XIV a établi son pouvoir, notamment les nouvelles élites administratives – les *Extraordinaires*, en particulier, font la part belle aux avocats et aux conseillers. La publicité et la promotion qu'en retiraient les contributeurs s'étendaient aux collectivités, notamment aux villes organisatrices de festivités dont le périodique publiait relations ou comptes rendus, et qu'il vante pour leur prodigalité, l'esprit de leurs habitants et l'union civile qui y régnait.

La réussite de l'entreprise fut telle que l'éditeur, qui n'était pas seulement auteur, mais entrepreneur avisé, a dû adapter la forme de son *Mercur*e à ces contributions qui, très vite, ont abondé. C'est à ce succès que l'on doit la création des *Extraordinaires*, suppléments trimestriels qui parurent de 1678 à 1785, dont la fonction initiale était d'accueillir les envois du public et d'étendre l'information aux nouvelles européennes, grâce aux contributeurs francophones écrivant de l'étranger :

« Au Lecteur. / [...] Ils sçavent que le *Mercur*e allant par tout, leurs Ouvrages seront veus en un Mois dans toute l'Europe, & cela les devant animer à travailler avec plus de soin, il ne se peut que le Public n'en reçoive de l'utilité & du plaisir. [...] l'*Extraordinaire du Mercur*e [...] contiendra des Lettres aussi agreables que spirituelles, écrites à l'Autheur du *Mercur*e sur les plus beaux Ouvrages des Particuliers, qu'il y fait entrer, avec plusieurs autres Pieces curieuses qui feront connoistre à Paris & aux Etrangers qu'il y a de l'esprit, de la délicatesse, & du bon goust dans nos Provinces, & sur tout parmy le beau Sexe.

³ « Au lecteur », *Nouveau Mercur*e galant, t. X, [décembre] 1677, n. p.

⁴ Voir A. Piéjus, « De quoi la partition est-elle l'image ? Airs notés, poésie et actualité dans le *Mercur*e galant », actes du colloque *Littérature, image, périodicité (XVIIe-XIXe siècles)* (Lausanne, 2018), *Fabula*, Colloques en ligne, «Théorie, notions, catégories», <https://www.fabula.org/colloques/sommaire6448.php>

⁵ Les références constantes au *Mercur*e que l'on lit chez maints aristocrates établis à l'étranger, à commencer par la princesse des Ursins, la participation d'ambassadeurs à l'écriture du périodique, comme les collections conservées des familles princières de Bohême, confirment, au moins sporadiquement, une lecture assidue parmi une certaine intelligentsia européenne.

⁶ À défaut d'études sérielles, on peut exhumer des figures singulières de lecteurs-auteurs et en dresser le portrait : voir Geoffrey Turnovsky, « Les lecteurs du *Mercur*e galant. Trois aperçus », *Lire et interpréter l'écriture de presse à l'époque moderne, XVIIe siècle*, 270 (2016/1), p. 65-80, et A. Piéjus, « Modalités et enjeux de la création collective dans le *Mercur*e galant », actes du colloque *Créer à plusieurs ? Collaborations littéraires, artistiques et scientifiques au Grand Siècle* (Princeton 2018), dir. V. Schröder, *FFSCL*, 2019, à paraître. Il est également possible de suivre, au fil des pages du périodique, les étapes de stabilisation du processus participatif.

Par ce moyen Paris ne connoitra pas seulement le reste de la France, mais les Provinces apprendront les unes les autres à se connoître. »⁷

L'éditeur à l'œuvre

Ce dispositif éditorial, dans lequel l'éditeur du journal semble se dérober au profit des multiples lecteurs érigés au rang d'auteurs, imposait aux directeurs du journal non seulement un lourd travail éditorial, mais aussi un travail auctorial démultiplié.

En fondant le *Mercuré galant*, et plus nettement encore, en l'ouvrant à ses lecteurs, Donneau de Visé ambitionnait une diffusion exceptionnelle ; et pour autant qu'on puisse en juger, le *Mercuré galant* était effectivement lu dans des milieux variés⁸, son lectorat s'étendant à l'aristocratie francophile de toute l'Europe. Dès lors, se posait la question de la matière et du ton à donner au périodique. Comment intéresser un vaste public français, mais aussi européen, majoritairement mais non exclusivement féminin, laïc, mais ouvert aux clercs, tout en relayant l'actualité, y compris lorsque celle-ci était essentiellement guerrière ? Le tome 3, paru en 1673, était rempli aux trois quarts de textes relatifs aux campagnes militaires, supposés rebutants pour les dames. L'écueil fut habilement contourné par la « galantisation » des nouvelles⁹ et par la diversité de forme et de ton : à la répétitivité de la matière s'opposa bientôt la variété des formes littéraires. Il en résulte une certaine disparate, habilement maquillée en une diversité agréable aux tenants de la galanterie, et une forme générale souple, particulièrement propice au recueil de contributions les plus variées.

La réécriture était donc nécessaire ; le choix de la galanterie comme lieu consensuel de réunion de la diversité, lui, relevait d'un pragmatisme économique et d'un dessein politique. La strate auctoriale la plus apparente consiste d'ailleurs dans la réécriture de nouvelles d'actualité puisées à des sources identifiées, qui permettent une comparaison. Les larges emprunts à la *Gazette* (qui se présente elle-même comme une compilation de lettres, que sa périodicité astreint et limite à une histoire immédiate, tandis que le *Mercuré galant* occupait un entre-deux laissé vacant entre actualité et historicisation), sont bien connus¹⁰. Les rédacteurs du *Mercuré* récrivent les nouvelles sèches, ajoutent des détails, amplifient l'exemplarité individuelle des héros ; en un mot, ils galantisent le propos. L'éditeur-auteur est donc bien souvent un compilateur, qui puise à des sources elles-mêmes compilées (comme gazettes) ou publie des contributions de ses lecteurs qui, elles aussi, s'avèrent parfois de seconde, voire de troisième main. Certaines relations de cérémonies sont présentées par leurs « auteurs » comme la transcription écrite du récit recueilli auprès d'un ou de plusieurs témoins oculaires : le principe du recyclage, assidument pratiqué par les éditeurs, était également adopté par les contributeurs occasionnels. Aussi la nouveauté dont se targue fréquemment le rédacteur s'entend-elle de matière relative : si les faits rapportés sont déjà connus d'une partie du lectorat, leur reformulation galante, inédite, sera susceptible de leur plaire. C'est ainsi qu'en introduction à certaines relations de cérémonies religieuses parmi les plus célèbres, comme les processions à sainte Geneviève organisées très régulièrement à Paris, on explique que la nouveauté se limite à quelques détails inédits, à même de piquer la curiosité des lecteurs.

Au-delà de leur propre interprétation d'une actualité et de leurs prises de position individuelles dans les débats littéraires du temps, les rédacteurs ont aussi orienté la créativité des contributeurs vers les sujets qui rencontraient leurs intérêts : les hauts faits du règne de Louis XIV, et notamment les victoires militaires, les naissances des princes du sang et les guérisons royales occupent une place prépondérante, et fournissent autant d'occasions d'appeler les beaux esprits à adresser au périodique des pièces de circonstance. Cet encouragement des lecteurs-auteurs se prolonge par le rôle d'intermédiaire

⁷ « Au lecteur », *Mercuré galant*, février 1678, n. p.

⁸ C'est ce que tend à prouver l'étude prosopographique des contributeurs. Ainsi par exemple, les auteurs et les compositeurs d'airs proviennent-ils de la cour, des salons féminins, de l'administration royale, du monde des chapelles de musique ou encore des milieux, plus difficiles à cerner, des maîtres de musique indépendants.

⁹ Procédé analysé not. par Alexandre de Craim, « La guerre et ses dentelles. La campagne de Hollande dans le *Mercuré galant* (1672-1678) », *Lire et interpréter l'écriture de presse à l'époque moderne, XVIIe siècle*, n° 270 (2016/1), 49-64.

¹⁰ Sur les emprunts du *Mercuré* à la *Gazette*, voir not. A. de Craim, cit. et C. Schuwey, *Jean Donneau de Visé, 'fripier du Parnasse'...*

qu'a prétendu jouer le *Mercur*e galant dans la création artistique. Non content de survaloriser les événements favorables à l'image royale, allant dans certains cas jusqu'à « créer le *buzz* », en exagérant la portée d'un événement et en jouant de la périodicité pour susciter une créativité à rebondissements, les éditeurs livraient aussi aux compositeurs, professionnels et amateurs, des poésies sur lesquelles ils les encourageaient à composer.

En mettant en relation les poètes et les musiciens, le *Mercur*e a tenté de s'imposer comme réservoir de poésies pour les compositeurs et comme un maillon indispensable de la création. Les rédacteurs visaient en effet une sorte de dématérialisation de la sociabilité galante, de ces petits cénacles lettrés où l'on taquinait la muse, chacun convoquant son propre talent pour élaborer une œuvre collective. Comme le *buzz* médiatique, cette mise à disposition d'un réservoir de poésies relève de ce qu'on pourrait qualifier d'« engrenage galant », favorisé par l'émulation entre les lecteurs, elle-même entretenue par la périodicité de la publication, qui permettait de jouer sur l'attente du public et de le fidéliser, en distillant par exemple des fragments d'œuvres ou d'informations que seule une lecture régulière permettait d'élucider. C'est le principe même des énigmes, qui ont constitué une rubrique participative par excellence ; cela a aussi été un élément de la réussite des airs : on publiait d'abord un texte à mettre en musique, puis une ou plusieurs musiques composées sur ce texte.

À lire le *Mercur*e, on pourrait donc croire que la vitalité artistique, comme la variété des auteurs et des œuvres, repose sur ce formidable appui qu'est le support éditorial périodique. Cette image de l'éditeur au service de la création, qui tire parti de la périodicité de la publication et offre aux musiciens un réservoir suffisant de textes, n'est cependant pas tout à fait conforme à la réalité. D'une enquête sur les couples poète-compositeur, il ressort que la grande majorité des airs en musique arrivaient entièrement composés à la rédaction : soit que poète et musicien aient travaillé ensemble, soit que les musiciens aient puisé leurs textes dans d'autres sources écrites, manuscrites ou, bien souvent, imprimées. Bien qu'il tende à décrire son produit éditorial comme un objet non seulement unique mais autonome, l'éditeur et ses lecteurs-contributeurs évoluaient dans un paysage éditorial florissant, dans lequel foisonnaient les recueils poétiques.

L'idée d'un *Mercur*e galant suscitant la libre création artistique de tous ses lecteurs demande donc à être nuancée ; et d'autant plus, qu'à côté de cette émulation créatrice, qui met en relation des inconnus et leur offre les conditions propices à un commerce épistolaire et civil, le système reposait sur l'efficacité de réseaux : informateurs privilégiés et contributeurs réguliers, mais aussi relais locaux, susceptibles de diffuser le périodique et d'encourager leurs relations à y participer, suivant un principe de capillarité caractéristique. Bien que le *Mercur*e taise systématiquement le nom de toutes les personnes impliquées dans la rédaction, on distingue, aux côtés de Donneau de Visé, de Thomas Corneille avec qui il partagea l'entreprise, et de Fontenelle, un certain nombre de contributeurs réguliers dont certains, actifs dans le monde des lettres, étaient proches des directeurs du journal : Mlle Deshoulières, Catherine Bernard, Madeleine de Scudéry, et pour la musique, Bertrand de Bacilly ou Sébastien de Brossard. Ainsi la surreprésentation des contributeurs normands trahit-elle l'entre-gens de Thomas Corneille et de Fontenelle et l'efficacité de leurs réseaux rouennais. C'est vraisemblablement par ces derniers que fut recruté Bacilly, que les éditeurs chargèrent bientôt de l'édition des airs en musique.

La fabrique des airs

Le *Mercur*e galant a en effet été le premier périodique français à publier de la musique imprimée, et dans des proportions considérables, puisqu'on dénombre 643 airs parus entre 1678, au moment où la forme éditoriale du journal s'est stabilisée, et 1710, date de la mort du fondateur. La musique notée, imprimée sur des feuillets séparés, généralement oblongs, qui venaient s'insérer dans le « livre » mensuel (ill. 1), était appelée à participer à cette mémoire encomiastique du règne de Louis XIV, au même titre que les textes en prose et en vers, et que les dessins que le rédacteur sollicitait auprès de ses lecteurs pour les faire graver. Comme ces derniers, elle nécessitait toutefois des procédés d'impression spécifiques, et un savoir-faire artistique et technique qu'aucun des deux directeurs du périodique ne maîtrisait. À ces divers titres, le répertoire des airs constitue donc un observatoire privilégié des pratiques de l'éditeur à l'œuvre.

L'impression de la musique notée relevait alors d'un véritable défi, à la fois matériel et juridique. La typographie était l'objet d'un privilège royal accordé à la famille Ballard, détentrice exclusive des caractères mobiles de musique. La gravure, plus précise et beaucoup plus onéreuse, se révélait aussi d'un usage plus souple, puisqu'on pouvait le cas échéant corriger la planche et procéder à des retirages ; mais Blageart, le premier imprimeur du *Mercur*, qui possédait deux presses, ne possédait pas de taille-douce. Donneau de Visé et ses acolytes ont donc dû s'adresser à un autre imprimeur, dont l'identité ne nous est pas connue, pour imprimer les planches de musique et les nombreuses estampes également publiées à partir de janvier 1678.

Dès le mois suivant parurent des airs typographiés, grâce à la cession de privilège que Donneau avait négociée auprès de Christophe Ballard pour l'usage des caractères mobiles, en échange de la possibilité, pour Ballard, de rééditer les airs du *Mercur* dans ses *Livres d'airs de différents auteurs*. L'acte précise en outre que Blageart ne pouvait en aucun cas utiliser ces caractères à d'autres fins et que, si Donneau renonçait à publier de la musique dans son *Mercur*, il devrait les rendre à Ballard ou les payer à leur juste prix¹¹. Ce mode d'impression a cependant été éphémère ; les deux procédés ont alterné pendant un an, puis Donneau de Visé abandonna les caractères mobiles et revint à la gravure, peut-être en raison d'une mésentente entre l'imprimeur royal et Bacilly. Ballard, quant à lui, poursuivit ses larges ponctions dans le répertoire des airs du *Mercur* pour alimenter ses *Livres d'airs de différents auteurs*. Au-delà de l'histoire matérielle, les termes de cette cession de droits établissent clairement l'antériorité des airs du *Mercur galant*, qui apparaît comme le lieu de la « fabrique » des airs et le fournisseur de Ballard qui, s'il publiait avec régularité un grand nombre de poètes et de compositeurs, n'avait pas mis en place un dispositif aussi dynamique d'appel aux contributions. Le principe de nouveauté, topique galante à laquelle les rédacteurs se disent attachés mais qu'ils observent de manière très relative s'agissant de l'actualité s'avère plus rigoureusement observé dans le répertoire des airs notés. Les musiques publiées par le périodique, imprimées sur des feuillets séparés de format oblong, intercalés dans le journal, étaient inédites, et presque toutes nouvelles.

Donneau de Visé affirme, à plusieurs reprises, publier toutes les contributions, textes, musiques, dessins à graver, qui lui seront envoyées dans un état utilisable ; en dépit de ces déclarations accueillantes, les envois étaient manifestement sélectionnés, et parfois réélaborés avant impression. Ils étaient en outre souvent titrés, puis ordonnés et généralement commentés pour s'intégrer dans la trame de la lettre fictive qui donnait corps à l'ensemble. En outre, l'édition de musique était confiée, on l'a vu, à des compositeurs, qui centralisaient les envois de musique, les sélectionnaient et les corrigeaient avant gravure. Forts de leur notoriété personnelle, certains ont manifestement aussi suscité des contributions, en s'appuyant sur leurs réseaux personnels, comme le faisaient les directeurs du journal dans le domaine des lettres.

Cette lourde responsabilité n'apparaît pourtant que de manière allusive, et soulève un certain nombre d'interrogations. Aux dires de ses contemporains, le premier de ces éditeurs, Bertrand de Bacilly, maître incontesté de l'éloquence chantée, composait oralement, et sa maîtrise de l'écriture musicale restait médiocre. De fait, à cette époque, composer n'est pas noter ; l'*inventor* et le *scriptor* ne sont pas toujours une seule et même personne, surtout s'agissant des petits genres vocaux qui ne nécessitaient pas le même métier que le maniement du contrepoint, art savant réservé, à de rares exceptions près, aux musiciens de métier, encore très majoritairement formés dans les maîtrises ecclésiastiques. La première édition du dictionnaire de l'Académie illustre cette dissociation fréquente des fonctions-auteur. À l'entrée « noter », on lit : « On dit *Noter un air. noter un chant*, pour dire, Y mettre les notes de musique. » et l'exemple choisi est significatif : « *Je vous prie notez-moy cet air.* » Le manque de sources relatives aux pratiques d'atelier du *Mercur galant* ne permet pas de savoir si Bacilly *compiler* avait un *scriptor* à ses côtés, et si la lecture à voix haute tenait encore une place significative dans la chaîne éditoriale.

La minutie et la précision nécessaires pour noter la musique avant impression semble quoi qu'il en soit avoir constitué une difficulté récurrente dans la relation de l'éditeur à ses auteurs. Il n'est que de comparer les conseils adressés aux auteurs de textes et ceux aux musiciens pour comprendre la distance

¹¹ Paris AN : MC/ET/XVIII/88. Je remercie vivement Laurent Guillo de m'avoir communiqué ce document.

qui sépare la composition typographique du volume et celle de ses planches de musique. Dans un cas, des consignes matérielles générales (concernent par exemple l'orthographe des patronymes) ; dans l'autre, une série de recommandations, comme au début de cet avis publié en février 1678 :

Au Lecteur.

On prie ceux qui envoient des Chansons qui ont un second Couplet, d'observer qu'il ait la mesme mesure, & des Cesures dans les mesmes endroits que le premier. Comme ces sortes d'Ouvrages sont courts, ils doivent estre polis, & n'avoir point de mots trop rudes pour estre chantez. On peut envoyer des Paroles pour de grands Airs, pour des Chansons à boire & enjouées, & mesme pour de petits Dialogues. On donnera tout cela noté par les meilleurs Maistres. C'est un avantage d'en avoir de différentes compositions. Le plus habile n'a qu'une maniere, & il n'y en a point qui ne diversifie & qui n'ait du bon. On recevra ce que les Maistres de Province enverront noté. Ils sont priez seulement de ne rien envoyer que de tres-correct, afin qu'on puisse graver sans embarras.¹²

L'ingéniosité de l'éditeur a donc consisté à entretenir l'illusion, stratégique pour son entreprise, d'une publication ouverte à tout amateur, tout en faisant preuve d'un pragmatisme éditorial à bien des égards nécessaire. Les exigences formulées dans les avis comme celui-ci pourraient refléter la perplexité d'éditeurs face à des envois inutilisables. Ils témoignent qu'il en soit de la complexité de l'édition de musique : à la qualité musicale des airs, à la stricte observation de la métrique de la poésie (particulièrement dans le cas, cité ici, où la musique se répète sur des paroles différentes), à l'ajout éventuel de basse continue, qui conférerait à l'air une plus grande valeur, s'ajoutaient les exigences de clarté de la notation. C'est pourquoi l'éditeur invite expressément les lecteurs-compositeurs amateurs à faire noter leurs airs par une personne compétente, c'est-à-dire, à les faire mettre par écrit. Le soin apporté à la copie manuscrite envoyée au journal, et en particulier, le placement précis des paroles sous la musique (opération particulièrement délicate dans le cas, fréquent, des airs à couplets) conditionnaient la possibilité de les voir imprimer.

L'œuvre collective, entre bien commun et stratégie individuelle

La complexité de l'édition des airs en musique illustre la nature tout à la fois artistique, intellectuelle et matérielle des échanges que noue le *Mercure galant* avec ses lecteurs érigés au rang d'auteurs. Le tri du courrier entrant, la réécriture, l'arrangement dans certains cas, le lent et minutieux processus de composition typographique, généraient un coût financier et humain que la disparition des archives du périodique ne permet pas de mesurer, mais qui paraît avoir été considérable. Sans que l'on puisse établir avec certitude s'ils reflètent la situation éditoriale réelle ou s'ils relèvent de l'exagération, les avis aux lecteurs évoquent régulièrement la surabondance du courrier reçu, qui génère un travail auquel la rédaction peine à faire face. De ce fait, l'auto-publication, un peu hâtivement jugée par la critique comme l'utilisation à des fins personnelles d'un moyen de promotion individuelle, a probablement répondu à une urgence de publication face à la chaîne complexe et coûteuse des opérations successives nécessaires pour publier les amateurs.

Les multiples interventions des directeurs du périodique tout au long de l'élaboration du périodique soulèvent la question du style du *Mercure galant*, fréquemment débattue. L'uniformité varie en fonction de la nature des articles, ce qui laisse entendre que l'intervention auctoriale de l'éditeur, elle aussi, variait, probablement en fonction du contexte. Ainsi, pour prendre deux cas opposés, une étude sérielle des textes introductifs aux airs révèle une grande uniformité du vocabulaire et de la syntaxe utilisés pour manifester l'appréciation esthétique autant que pour qualifier les compositeurs¹³ ; il est vraisemblable que les commentaires enchâssant les publications exogènes comme celles-ci étaient de la plume des éditeurs. Inversement, une fouille informatisée des relations publiées par le *Mercure galant* au sujet de la Nouvelle-France met en évidence l'écueil, pour la requête automatisée, que représente la

¹² *Mercure galant*, février 1678, non paginé.

¹³ au point qu'on ait pu vérifier que l'expression « habile maître » était toujours utilisée pour désigner un musicien de métier occupant une charge – alors même que l'expression « maître » s'appliquait aussi parfois à des musiciens n'occupant aucune charge et que la désignation des uns et des autres varie dans d'autres écrits contemporains.

variété stylistique, signe très probable d'une diversité des figures actoriales. Cette hétérogénéité tend à prouver que l'intervention des rédacteurs dans les relations et les lettres publiées comme telles, avec ou sans nom d'auteur, demeurait superficielle, voire inexistante.

Là où elle s'exerce, la régulation éditoriale tire parti de la périodicité. Elle s'exprime à la fois par le jugement, toujours louangeur, relatif aux contributions publiées et à leurs auteurs, et par tout ce qui, dans l'économie du journal, relève de la prescription : avis, invitations expresses à écrire ou composer sur tel événement, tel poème, telle énigme ; de sorte que l'éditeur à l'œuvre effectue un va-et-vient continu entre la modélisation de ce qui a été et l'effort de perpétuation de ces modèles d'écriture. Inscrite dans la périodicité de la parution, la ferme tenue en main, par l'éditeur, des lecteurs, qui s'incarnent dans la figure de l'auteur galant, relève d'un véritable formatage des esprits. Il contribue à fixer des normes stylistiques, politiques ou encore comportementales, pliant le matériau des auteurs aux intentions de son directeur. Ainsi les énigmes jugées grossières se trouvent-elles rejetées par la rédaction, qui s'en explique auprès de ses lecteurs, les appelant à plus de civilité. Dans un autre registre, si l'éviction de toute critique envers la politique royale allait de soi dans un organe d'information dont le but ultime était d'attirer les faveurs du monarque, la manière dont les Protestants sont évoqués dans le périodique me semble témoigner d'une double injonction : d'un côté, une allégeance aveugle à la politique de répression dont ils étaient alors l'objet, exprimée avec une véhémence qui permet de situer sans ambiguïté le locuteur sur l'échiquier idéologique ; d'un autre côté, une neutralité évasive quand il s'agit d'évoquer des huguenots pour des raisons autres que confessionnelles, neutralité conforme à l'urbanité de la culture de cour et à un *habitus* galant dont la maîtrise était un préalable incontournable à la publication.

L'intervention d'un éditeur dans une œuvre collective qu'il compose, au sens plein du terme, n'a rien d'étonnant. Ce qui l'est plus, c'est que cette intervention à bien des égards nécessaire se soit accompagnée d'une invisibilité des acteurs de l'édition et ait alimenté le mirage de l'appropriation collective. Car non seulement les contributions étaient strictement encadrées, mais l'émulation créatrice s'est appuyée sur une image déformante : le miroir tendu aux lecteurs pourrait bien être un miroir aux alouettes. Il semble, par exemple, que certains des multiples cénacles artistiques auxquels les éditeurs font référence pour encourager les poètes amateurs à se lancer soient sortis tout droit de leur imagination. On décèle ce même prisme déformant dans la place concédée par le *Mercur*e galant à une critique artistique alors émergente, qui ne bénéficiait pas encore de supports dédiés. En relayant l'actualité des spectacles, en multipliant les commentaires sur l'activité des salons, sur les poésies et les airs, sur l'actualité musicale, les entreprises architecturales, la peinture ou la sculpture, les éditeurs ont non seulement encouragé la production galante, avec tout ce qu'elle comporte de modelage des esprits et de pouvoir unificateur des consciences, mais ils en ont aussi exagéré la portée. Ils ont ainsi survalorisé le versant lumineux, galant, lettré, raffiné, du règne, et renvoyé aux lecteurs et au monde l'image d'un royaume policé, galant et unanimiste, marchant en rangs serrés derrière son souverain ; au point de dresser le portrait d'une France galantisée jusque dans ses villages, et d'appliquer à des cérémonies religieuses traditionnelles et rurales les critères d'appréciation et le vocabulaire de la galanterie¹⁴. S'il n'a rien d'un journal politique, dès lors qu'il exclut tout débat qui excède en intensité l'écho feutré des querelles littéraires, le *Mercur*e galant, par le jeu qu'il instaure entre éditeur, auteurs et lecteurs, convoqués comme acteurs et comme relais de la culture galante et de la propagande qu'elle sert, n'en a donc pas moins été un puissant instrument politique.

Si la conformation des lecteurs-auteurs à un ensemble d'injonctions, explicites ou non, a contribué à l'identité du journal et à sa marque de fabrique si reconnaissable, c'est parce que cette relative uniformisation repose pour l'essentiel sur l'échange symbolique entre l'éditeur et ses lecteurs. En invitant ces derniers à participer à son *Mercur*e galant, l'éditeur attise, flatte et entretient leur

¹⁴ Voir A. Piéjus, « Gloires individuelles et sociabilité artistique dans le *Mercur*e galant », *Liber Amicorum XXX*, éd. C. Massip, A. Framboisier, F. Guilloux, Y. Balmer, *Musique-Images-Instruments*, Turnhout, Brepols, 2019, p. 27-34.

appétence supposée à une forme de reconnaissance sociale qui se cristallise autour de la culture galante¹⁵, présentée comme largement partagée, voire même comme marque de l'identité nationale.

La communauté à l'œuvre n'est donc pas une véritable prise de pouvoir collectif par la plume. Elle en est à la fois l'amorce, et le tombeau. Sara Harvey, qui a étudié les modalités de l'implication des lecteurs, en particulier dans les *Extraordinaires*¹⁶, a mis en évidence l'instrumentalisation dont ils ont été l'objet : alors que les années 1678-1684 ont été marquées par une large ouverture à un lectorat varié, qui a justifié la création des *Extraordinaires*, la pluralité des voix auctoriales s'est ensuite considérablement restreinte ; or en décembre 1684, soit à la fin de l'année qui précède ce resserrement, Donneau de Visé a obtenu une très généreuse pension royale (10000 lt).

En contribuant à l'activité scripturaire collective, les lecteurs-auteurs ont donc participé malgré eux à l'entreprise hégémonique de l'éditeur du *Mercure galant*, qui s'est effectivement imposé dans le paysage éditorial en combinant les qualités du livre à celles du journal ; et en servant leur propre image, ils ont tout à la fois nourri le projet d'historiographie collaborative, consolidé la dimension politique de la galanterie indispensable à la réussite du projet de Visé, et servi les intérêts personnels du courtisan-éditeur. Ce modèle de presse collaborative reste, à cette échelle et à cette époque, unique ; et l'on peut se risquer à affirmer que cette œuvre ambitieuse n'aurait pu exister hors d'un régime autoritaire et indépendamment du projet historiographique et idéologique qui le sous-tend¹⁷.



Figure 1. Air attribué à Michel Lambert (texte anonyme), août 1681, p. 18

¹⁵ Sur ces questions voir not. les travaux de S. Harvey et en particulier, « La critique des arts dans le *Mercure galant* de Donneau de Visé (1672-1710) : lorsque la galanterie rencontre les exigences d'une politique culturelle », *La médiatisation du littéraire dans l'Europe des XVII^e et XVIII^e siècles*, éd. F. Boulerie et Ch. Mazouer *Biblio 17*, 2013, p. 131-141 ; - « Le Paris galant de Donneau de Visé : modèle urbain et politique louis-quatorzienne dans le *Mercure galant* (1672-1678) », *Les Histoires de Paris*, Actes du colloque de Québec (2010), dir. T. Belleguic et L. Turcot, Paris, Hermann, 2012, p. 317-329.

¹⁶ *Mercure galant*, février 1678, non paginé. Sur les *Extraordinaires* et la part concédée aux lecteurs-contributeurs, voir S. Harvey, « Commerces et auctorialités dans les *Extraordinaires* du *Mercure galant* (1678-1680) », *Auctorialité, voix et publics du Mercure galant. Lire et interpréter l'écriture de presse à l'époque moderne, XVII^e siècle*, n° 270 (2016/1), p. 81-95.

¹⁷ J'adresse toute ma reconnaissance à Sara Harvey pour sa relecture attentive et ses conseils.

ACTES SUD (1978-2018) : FIGURE D'UNE AUTORITÉ ÉDITORIALE ACCORTE ?

CORENTIN BOUTOUX

Université de Paris-Nanterre

Fondées par Hubert Nyssen en 1977¹ (ou 1978 selon les sources) au Paradou puis installées à partir de 1983² au lieu-dit Le Méjan en Arles, en Provence, les éditions Actes Sud se définissent aujourd'hui comme une structure indépendante et généraliste, caractérisée notamment par l'originalité de son paratexte et la portée internationale de son catalogue. Sa singularité s'est construite tout au long des quatre dernières décennies, à travers une série de pratiques et de choix éditoriaux lui ayant permis non seulement de se démarquer de ses concurrents directs, mais aussi de s'imposer aujourd'hui comme l'un des plus importants acteurs sur le marché du livre français (avec un total actuel d'environ 13000 publications, tous genres confondus, et positionné en 9^e place des principaux groupes d'édition en France en 2018³). Parmi ces éléments de démarcation, nous pouvons évoquer le détachement de la concentration éditoriale parisiano-centrée, l'instauration d'une identité tangible inhabituelle, avec son format allongé atypique et son papier blanc cassé, ou encore le discours récurrent du fondateur, pour qui l'activité éditoriale doit avant tout s'organiser autour de deux vecteurs fondamentaux : « plaisir » et « nécessité »⁴.

Ces deux termes, qui se veulent définitoires de la ligne éditoriale, servent à caractériser les rôles de plusieurs statuts. Le « plaisir » est, bien entendu, celui de lire mais aussi celui de découvrir ; un plaisir assumé par l'éditeur, et projeté sur le plaisir futur du lecteur – le rapprochement entre les deux instances est ainsi établi : l'éditeur s'instaure comme premier récepteur de l'œuvre, et estime la réception future du lectorat en la publiant. La « nécessité » est celle, au-delà de la publication elle-même, de *faire lire* l'ouvrage ; il importe autant de faire *connaître* l'auteur, volontiers méconnu, oublié, voire rejeté que de le faire *reconnaître* : l'éditeur est dans le besoin impérieux de s'engager – soit d'assumer les responsabilités financières corrélables à la publication, à la diffusion, à la distribution et à la mise à disposition des ouvrages de son catalogue – afin que les textes ainsi découverts ou redécouverts s'implantent dans le patrimoine culturel, et surtout littéraire que l'éditeur aide à constituer. Cette définition de l'édition, et par extension de la littérature, s'oppose dans le discours (mais moins dans la pratique comme il est habituel de le voir) à une autre conception qui serait, pour sa part, concentrée sur une unique recherche de notoriété et de bénéfices commerciaux.

Les différents rôles gravitant autour de l'œuvre littéraire participent ainsi de la construction d'une « mythification » qui se veut le relais de l'autorité éditoriale. Le mythe, évoluant au fil du temps, se construit initialement autour de la figure du fondateur pour devenir progressivement celui de la maison qu'il a fondée.

La mythification de l'éditeur

De multiples accompagnements

¹ 1978 désigne en réalité la date de parution du premier livre, *La Campagne inventée* de Michel Marié et Jean Viard, et non la date de fondation de la société. Voir *Où va le livre ? édition 2007-2008*, éd. Jean-Yves Mollier, Paris, La Dispute, 2007, p. 161.

² Voir <http://www.actes-sud.fr/historique>, page consultée le 08/10/2018.

³ *Livre Hebdo* 1179 (22 juin 2018), p. 21.

⁴ Voir par exemple <https://www.actes-sud.fr/pr%C3%A9sentation>, page consultée le 08/10/2018. La formule, reprise à diverses occasions (textes imprimés ou interviews), est également présente de manière remarquable sur le texte de présentation de la collection « Un endroit où aller », seule à disposer d'une telle introduction en matière. Voir <https://www.actes-sud.fr/rayon/recherche/1473/all>, page consultée le 08/10/2018.

Cette vision de l'édition et de l'éditeur a donné lieu à une intense production discursive et écrite, dont Hubert Nyssen est lui-même à l'origine : plusieurs essais, dont les plus notables sont *Du texte au livre, les avatars du sens*⁵, *Lira bien qui lira le dernier*⁶ et *La Sagesse de l'éditeur*⁷, proposent ainsi une analyse du paysage éditorial français et international, mise en perspective à la lumière de sa propre expérience. Car avant même d'être essayiste ou éditeur, Hubert Nyssen est surtout romancier et poète, en d'autres occasions traducteur et dramaturge⁸; cette activité créatrice est à l'origine de la posture qu'il défend : il affirmait ainsi en 2008 : « *tout ce que j'ai appris en matière d'édition, c'est en étant édité que je l'ai appris.* »⁹ Dès le début des années 1980, la maison devient un lieu de proximité avec les auteurs et de défense de leurs intérêts. Hubert Nyssen se fait ainsi fait le porte-parole des écrivains qu'il publie ; l'éditeur n'est plus vu comme le simple promoteur du texte mais surtout comme son « accompagnateur ». Il cite par exemple, au sujet d'une des écrivains les plus emblématiques de la maison : « Quand j'ai rencontré Nancy Huston, elle était déjà un écrivain reconnu, je n'ai rien eu à lui apprendre, d'une certaine manière, j'ai joué de ce que je crois être le vrai rôle de l'éditeur, c'est-à-dire l'accompagnement. »¹⁰ Hubert Nyssen insiste sur la relation privilégiée entre les deux instances, où le rapport est tantôt montré comme égalitaire, comme dans le cas de Nancy Huston, et tantôt comme complémentaire ; en une autre occasion, l'éditeur déclare : « Nous suggérons aux auteurs de retravailler, mais jamais nous n'intervenons directement sur le texte. Et finalement on remarque ceci : plus l'auteur est un vrai écrivain, un écrivain de métier, plus il accepte ce genre de réflexion. »¹¹ Dans un cas comme dans l'autre, la reconnaissance du statut de l'écrivain est au centre du raisonnement : cette valorisation de la figure auctoriale est un moyen entretenu par la maison pour légitimer l'idée selon laquelle les auteurs publiés par Actes Sud y demeurent tout au long de leur carrière ; la maison devient ainsi l'éditeur attitré de nombre d'entre eux, dont certains sont devenus ses écussons : Nancy Huston, Nina Berberova, Paul Auster, Imre Kertesz, Laurent Gaudé, Éric Vuillard, ou encore Jérôme Ferrari.

Cette politique de l'auteur, qui relève selon Françoise Nyssen du « militantisme littéraire »¹², se fait donc par opposition à des pratiques qui feraient passer en priorité les intérêts économiques. Elle est doublée d'une proximité avec d'autres maillons de la chaîne du livre qui peuvent se faire le relais de cette idéologie. Le plus manifeste de ces relais est la librairie : Actes Sud constitue tout un réseau de partenaires mais également son propre réseau de vente, et compte en 2018 dix établissements à son actif, parmi lesquels plusieurs sont ostentatoirement nommés d'après la maison¹³.

Remarquons enfin que le discours d'Hubert Nyssen justifie également un accompagnement de l'œuvre dans sa transition vers la matérialité : l'action de l'éditeur sur le manuscrit, ainsi, ne s'applique pas qu'en matière de contenu textuel mais également sur tout ce qu'il nommait, par comparaison avec la préparation d'un navire avant sa mise à l'eau, l'« accastillage »¹⁴ du texte, de sa mise en forme jusqu'à sa concrétisation comme *objet-livre*. Le livre doit instaurer dans l'esprit du lecteur un phénomène de reconnaissance, d'identification par la perception. L'accès du lecteur à celui-ci est direct : il considère l'œuvre comme un ensemble cohérent dont la valeur littéraire ne peut être immédiatement estimée. La responsabilité éditoriale est donc de préparer en amont les bonnes conditions de réception de l'œuvre, qui passent par la considération esthétique du péri-texte. Dans une démarche prescriptive mais qui se

⁵ Publié originellement chez Nathan en 1993.

⁶ Labor/Espace de libertés, 2004, republié en « Babel », n° 705, 2005.

⁷ L'œil neuf éditions, 2006.

⁸ La bibliographie complète est accessible sur le site officiel d'Hubert Nyssen : <http://www.hubertynyssen.com/biblio.php>. On remarque aussi la présence de titres d'autres genres artistiques, parmi lesquels le théâtre ou l'opéra.

⁹ Olivier le Naire, *Profession éditeur : 8 grandes figures de l'édition contemporaine racontent*, IMEC, coll. « L'édition contemporaine », 2011, p. 68.

¹⁰ Sylvie Deleule, « Hubert Nyssen : à livre ouvert », émission de la série « Empreinte », saison 3, épisode 15, dir. Agnès Trintzius, prod. Crescendo Films, 15 janvier 2010.

¹¹ Christophe Kantcheff, « Actes Sud : de David à Goliath » ; *Le Matricule des anges*, n° 9, octobre-novembre 1994, p. 8-9. Notons que ces déclarations s'appliquent essentiellement aux auteurs francophones : le procédé de « relégitimation » entraîne, dans le cas de la littérature étrangère, une intervention éditoriale sur le texte-lui-même.

¹² Paul Molga, « Le Goncourt force la croissance de l'éditeur arlésien Actes Sud », *Les échos*, 13/11/2012. Accessible sur https://www.lesechos.fr/13/11/2012/LesEchos/21311-087-ECH_le-goncourt-force-la-croissance-de-l-editeur-arlesien-actes-sud.htm, page consultée le 10/10/2018.

¹³ Voir <https://www.actes-sud.fr/les-librairies-actes-sud>, page consultée le 10/10/2018.

¹⁴ Hubert Nyssen, *Du texte au livre, les avatars du sens*, Armand Colin, 2005 [1993], p. 34.

veut proche des attentes du lectorat, Hubert Nyssen recourt à un format original dès la première publication, guidé par le souci de confort de lecture. Il déclare ainsi :

Quand on a décidé de devenir éditeurs, je me suis dit « qu'est-ce que c'est qu'un livre pour moi ? » Je me suis dit, c'est quand même d'abord un truc que je tiens dans la main, et puis que je consulte ; je tourne des pages, et cetera. Donc, qu'est-ce qu'on tient bien dans la main ? Dix centimètres. Qu'est-ce qui est beau avec dix centimètres ? Harmonieusement, comme ça, dans les proportions ? On s'est aperçus que c'était dix-neuf.¹⁵

En somme, l'abondante production littéraire qui peut lui être attribuée, la part importante de cette production portant sur son rôle vis-à-vis de la littérature et la répétition des mêmes arguments dans une temporalité étendue permettent de construire une *image* particulière, contribuant à établir une « mythification » qui devient alors celle du personnage, soit son idéalisation par un ensemble de phénomènes observables. À tous les points de vue, il est donc bien question d'une autorité éditoriale « accorte », terme à l'avantageuse polysémie. Ce dernier désigne un comportement « avisé et habile » ou « accommodant et souple » selon le TLF, mais renvoie également d'après le Littré à une attitude flatteuse, où l'intérêt serait alors d'employer son habileté rhétorique à convaincre son interlocuteur.

Pour attester la validité de cette image, il convient de fait d'observer si celle-ci est retransmise, relayée, si l'environnement d'Hubert Nyssen cherche à faire perdurer cette mythification.

Réinterrogation des principes institués : le tournant contemporain

La mort d'Hubert Nyssen en novembre 2011 ne marque pas de révolution manifeste des pratiques de la maison, cette révolution s'étant en réalité déjà opérée. Sa fille Françoise, en effet, assure déjà la fonction de présidente du directoire depuis 2000¹⁶ tandis que lui, qui reste président du conseil de surveillance, se consacre à sa collection « Un endroit où aller », fondée en 1995 et fidèle à l'esprit d'éclectisme et de rassemblement initial. À cette même période (donc les années 1990), sous l'instigation de Jean-Paul Capitani, la maison diversifie ses activités et ouvre son catalogue à de nouveaux genres littéraires. Le siège arlésien accorde une place nouvelle à la photographie, aux essais, tandis que les bureaux parisiens, acquis en 1987¹⁷ et essentiellement lieux de rencontre jusqu'alors, accueillent désormais le département « Actes Sud Junior », spécialisé dans l'édition de jeunesse. L'ouverture vers ces nouveaux horizons ne s'explique pas par la recherche de démarcation ou de découverte au même titre que l'ont fait les collections de littératures en langues étrangères. Ces nouvelles branches sont le reflet d'une légitimité déjà « acquise » chez une maison qui ne bâtit plus ses dynamiques en fonction de la production d'autres éditeurs, mais qui au contraire vise progressivement à l'exhaustivité, à la couverture complète des différents genres de l'écrit. Cette ouverture s'accompagne d'un agrandissement de la structure, qui quadruple son nombre d'employés (de 45 salariés en 1994 à plus de 200 aujourd'hui), et, tout en conservant son indépendance, se fait elle-même maison-mère, rachetant un nombre toujours croissant d'autres éditeurs, de Papiers en 1987 à Payot & Rivages en 2013 (dernière en date).

Suite à cette accélération, il est possible d'observer un équilibre progressif de la publication de titres écrits originellement en langue française et de titres traduits. Cette focalisation sur la découverte d'œuvres étrangères faisait pourtant la spécificité d'Actes Sud dès les années 1980 ; en réalité, sur les 13000 titres publiés que compte le catalogue en 2018, la moitié seulement sont des traductions. En ce qui concerne la littérature, en revanche, le ratio demeure stable entre littérature française et littérature étrangère tout au long de l'existence d'Actes Sud : de l'ordre de deux tiers pour un tiers. Nous remarquerons tout de même le rapprochement qui se fait sans cesse plus évident entre le catalogue d'Actes Sud et celui des grands éditeurs généralistes parisiens, et la modération de ce qui faisait l'identité même de la maison. Le tournant du nouveau millénaire marque également deux autres phénomènes suivant la même logique d'expansion et de copie des codes employés par les chefs de file : la création du site internet en 1999, dont il sera question plus bas, et, l'explosion du nombre d'adaptations au format

¹⁵ Olivier Le Naire, *Profession éditeur : 8 grandes figures de l'édition contemporaine racontent*, op. cit., p. 71.

¹⁶ « L'éditeur Hubert Nyssen est mort », *Libération* (14/11/2011).

¹⁷ Voir http://www.actes-sud.fr/historique_page_consultée le 10/10/2018.

poche : 250 de la création à 2000 (soit dans les 22 premières années), contre plus de 1700 aujourd'hui (soit 1450 de plus en dix-huit ans).

En interne, le développement de la société entraîne également une restructuration, qui va cette fois réinterroger la posture centrale qu'incarnait au début le fondateur : les collections sont dirigées par un nombre croissant d'éditeurs et responsables de départements, supposant une délimitation nécessaire de leurs rôles. Ceux-ci, par ailleurs, ne bénéficient pas d'une visibilité médiatique aussi importante que le fondateur. Ils demeurent toujours les représentants de la parole des auteurs, qu'ils promeuvent, mais ne peuvent transmettre avec autant de répercussion la force prescriptive qui définissait Hubert Nyssen. Sa fille Françoise, pour sa part, n'hésite plus dans les entretiens qu'elle accorde à rappeler que les questions littéraires ne peuvent se départir d'une réalité économique¹⁸. En somme, si la parole éditoriale existe toujours, elle se fait plus discrète, plus spécialisée, et ne peut incarner aussi efficacement cet esprit de proximité entre les différents maillons de la chaîne du livre. Le mythe, toutefois, n'est pas perdu, mais simplement en transformation.

Réattribution de la parole représentative

Décalage de la mythification

L'autorité éditoriale ne se forme plus via l'individu, mais plus volontiers à travers ce qui représente son activité et son pouvoir de légitimation, autrement dit la maison comme entité singulière. Ce phénomène s'observe notamment par le biais du paratexte : la couverture et la quatrième de couverture (astucieusement intitulée « le point de vue de l'éditeur ») qui initialement faisaient paraître le nom d'Hubert Nyssen ou ses initiales, tendent progressivement à s'anonymiser ; les collections de littérature harmonisent quant à elles leur format, leur maquette, de sorte à faciliter leur rassemblement. Nyssen déclarait ainsi : « Il fallait créer une unité. On n'aime pas le mot « collection » chez Actes Sud, mais s'il y a une collection, c'est celle de l'ensemble des livres Actes Sud qui se ressemblent »¹⁹. C'est la structure qui s'exprime, et l'estampillage qui, à lui seul, se veut porteur de la valeur.

La préséance de la structure sur l'individu est fortifiée par le recours à d'autres sources de légitimation, extérieures à la maison. Celles-ci, en attestant la valeur littéraire d'une œuvre, permettent également de valoriser le travail éditorial qui a permis sa publication. Ainsi, l'attribution d'un prix littéraire se comprend comme la reconnaissance d'une entité extérieure à la maison, qui agit *a posteriori* de la publication. Elle est le moyen d'augmenter les chances d'une œuvre de passer à la postérité, et permet une construction duale de la légitimité. Le prix salue, pour l'auteur, un ensemble de qualités esthétiques qui le consacrent comme véritable écrivain ; pour l'instance éditoriale, il est la validation du bien-fondé du choix professionnel d'avoir fait paraître l'ouvrage. La publication permet de faire connaître l'auteur et son œuvre, mais permet aussi à d'autres de les faire reconnaître.

Ces prix littéraires fournissent également l'avantage de renouveler les figures des auteurs emblématiques de la maison. Du temps d'Hubert Nyssen, quelques auteurs se démarquent, dont deux tout particulièrement : Nina Berberova et Paul Auster. Ils deviennent les éléments actifs de la construction de cette « mythologie » développée à travers la parole et l'écrit du personnage. Au vu du catalogue actuel en revanche, la sélection des nouveaux auteurs phares d'Actes Sud est plus que drastique ; l'intérêt peut se porter sur ceux qui se sont distingués par leurs ventes exceptionnelles (Stieg Larsson et sa saga *Millenium* par exemple) ou leur reconnaissance par ces nouvelles sources d'accréditation. Si le premier ouvrage primé remonte à 1986 (*Bethsabée* de Torgny Lindgren), c'est à partir de 2004 qu'un tournant s'opère, avec l'obtention du prix Goncourt pour Laurent Gaudé et *Le Soleil des Scorta*. Actes Sud en détient désormais quatre, tous obtenus sous la direction de Françoise Nyssen.

¹⁸ Voir par exemple la vidéo « Portrait de dirigeants Apm : Françoise Nyssen, présidente du directoire des éditions Actes Sud <https://www.youtube.com/watch?v=lLnT4umsx8c>, page consultée le 10/10/2018.

¹⁹ Emission *Apophyses* du 11/04/1988.

La quasi-garantie d'excellentes ventes suite à cette récompense a permis à Actes Sud d'améliorer sa visibilité sur le marché du livre et de se mettre en concurrence progressive avec les groupes qui accaparaient ce prix jusqu'alors²⁰. C'est donc tout naturellement que la maison rajoute au palmarès des grands noms de son histoire ceux de Laurent Gaudé, Éric Vuillard, Matthias Enard ou encore Jérôme Ferrari. Là encore, l'éditeur s'efface dans le discours au profit d'une présence de la *structure* comme instance de légitimation : il ne s'agit plus tant de voir son œuvre défendue dans les écrits d'Hubert Nyssen que d'être publié *chez* Actes Sud, tremplin potentiel pour attirer l'œil des critiques et les faveurs du public.

L'analyse du péritexte ne peut toutefois s'affranchir de son pendant extérieur à la matérialité de l'ouvrage, soit l'épitéxte. Dans sa dimension éditoriale, on y retrouve en effet des substrats de la mythification originale, tout particulièrement lorsque cet épitéxte est dématérialisé : est-il possible d'y déceler une redynamisation de cette nature « accorte » qui semble fragilisée ?

Le site-vitrine, promoteur et support de la mythification, constructeur de la posture d'auteur : une posture idéalisante

Le site officiel présente un historique de la maison reprenant toute une série de dates symboliques, associées à des titres d'ouvrages parus parmi les plus marquants d'Actes Sud, qu'ils fassent partie des favoris d'Hubert Nyssen ou qu'ils soient récipiendaires de prix identifiables aux yeux de l'internaute. Cette chronologie est par ailleurs parsemée de jalons qui prennent la forme du nombre total d'ouvrages publiés au fil du temps. On ne trouve à aucun moment dans cet historique l'argument du nombre d'exemplaires tirés ou vendus pour un titre donné, contrairement à ce que fait, par exemple, le site officiel des éditions de Minuit. Au contraire, cet historique actuel qui se résume à une accumulation d'informations de nature littéraire se couple à une page de présentation de la maison qui, en un texte sommaire, rappelle l'essentiel des directives du fondateur : une démarcation du catalogue par son originalité graphique et son orientation vers la littérature étrangère, un esprit d'indépendance éditoriale, et un rappel des deux mots-clés : « plaisir et nécessité ». Dans son ensemble, le texte n'a pas beaucoup changé depuis son inauguration en 1999 et repose sur les mêmes éléments, à l'exception toutefois d'un paragraphe, portant sur l'éloignement de la capitale, et supprimé à la toute fin de l'année 2006, à l'occasion d'une refonte du site :

Au début, cette situation décentralisée suscita des commentaires, car elle ne correspondait pas à la tradition française marquée par le groupement parisien des maisons d'édition littéraires. Mais, depuis lors, l'idée reçue selon laquelle se jouait là une opposition à l'hégémonie centraliste a disparu, la carte de l'édition française a elle-même évolué.

Ce passage, qui résonne comme une justification de la démarche entreprise au fil des ans, est l'une des marques de la puissance grandissante d'Actes Sud sur le marché du livre national : sa présence est désormais assez forte pour que la maison fasse fi d'une de ses caractéristiques principales et se considère à l'égal des plus grands groupes. On remarque également, au fil de l'évolution du site, la disparition du détail des noms de l'équipe complète, qui se limitent désormais aux quatre fondateurs. Ces deux éléments laissent voir le site, aux yeux du lecteur, comme le remplacement de la parole de l'éditeur individuel, et le nouveau relais de la mythification.

Le catalogue en ligne proprement dit, pour sa part, peut grâce à la technologie informatique être enrichi continuellement, de manière bien plus régulière qu'une publication imprimée : celle-ci a de fait tout simplement disparu. Ce site permet à la fois de présenter les œuvres publiées par le passé, tout en promouvant les nouveautés qui viennent les rejoindre. Il peut également être un relais vers des espaces de vente en ligne (comme Amazon), mais privilégié, lors de la recherche sur les fiches d'ouvrage, la redirection vers des librairies physiques, en accord donc avec sa défense du secteur. Les fiches elles-mêmes ne sont que des reprises de la quatrième de couverture imprimée, agrémentée cependant de revues de presse, d'interviews, soit de tout un appareil critique complémentaire au rôle de l'éditeur dans

²⁰ Marine Landrot questionne ainsi : « "Galligrasseuil" va-t-il devenir "Galligracteseuil" ? » Marine Landrot, « Editions Actes Sud : l'esprit de famille », 17/05/2013, <https://www.telerama.fr/livre/editions-actes-sud-l-esprit-de-famille.97454.php>, page consultée le 11/10/2018.

le processus de légitimation. Le site semble *a priori* atténuer une dimension commerciale qui risquerait, si elle était trop visible, de réduire les ouvrages à de simples objets marchands. Il reste tout de même un outil utile à la promotion, mais joue également le rôle d'archiviste.

La promotion est plus spécifiquement assurée par d'autres biais, à savoir un site second, *rentree.actes-sud.fr*, mais surtout par les réseaux sociaux. Ceux-ci présentent à la fois les nouveautés et les événements à venir en lien avec la maison, et permettent également de remettre l'auteur sur le devant de la scène : de courtes vidéos associant lecture de l'œuvre et interviews rétablissent l'autorité de l'écrivain sur l'œuvre littéraire tout en confortant sa légitimité créatrice. L'éditeur n'est alors plus que le support garantissant sa visibilité.

La parole de l'éditeur, qui était originellement représentative de la maison comme un « tout », tend à se fracturer : le pouvoir de légitimation se partage entre différentes composantes. La mythification, elle, n'est plus véritablement en construction mais devient un simple relais de la valeur de l'œuvre. Cette réorganisation laisse entrevoir, par conséquent, des divergences et des écarts par rapport idéaux premiers. Alors qu'Hubert Nyssen défendait une vision de la littérature comme « mondiale », ce qui supposait selon lui de faire sauter « les conventions et les frontières »²¹ par-delà les impératifs financiers, la force de cet argument tend à être moins prégnant aujourd'hui : désormais la lutte éditoriale d'Actes Sud se déroule d'abord sur le marché du livre, et surtout, dans un environnement franco-centré.

²¹ Christophe Kantcheff, *op. cit.*

ANTHOLOGIES

PUBLIER AUJOURD'HUI LE *TRÉSOR DES JOYEUSES INVENTIONS DU PARANGON DE POÉSIES (1554-1599)*. DE L'IMPRIMEUR-LIBRAIRE À L'ÉDITEUR NUMÉRIQUE

ANNE RÉACH-NGO ET L'ÉQUIPE *JOYEUSES INVENTIONS*

Université de Haute-Alsace

Alors qu'Emmanuel Souchier a le premier analysé en termes d'« énonciation éditoriale »¹ le rôle du dispositif de publication des textes dans le geste de leur communication, Roger Laufer et Roger Chartier ont quant à eux souligné l'intérêt de prendre en considération les spécificités de la production du livre au cours de la période qualifiée d'« Ancien Régime typographique »². Dans un cas comme dans l'autre, ces études ont mis en évidence l'existence de « machineries » sémiotiques complexes, relevant des dispositifs de mise en texte et de mise en livre qui participent à la transmission et à la signification de l'œuvre, suivant les conditions de sa médiation. Si ces perspectives désormais bien ancrées dans la critique ont concouru à redéfinir les frontières de l'« œuvre littéraire » de la Première Modernité, accordant une place centrale aux enjeux de la variabilité, de l'instabilité textuelle ou encore de la dimension collaborative des productions publiées, leurs implications, en matière d'édition critique, n'ont peut-être pas encore été examinées avec toute l'attention qu'elles méritent.

Les recueils collectifs de poésies du XVI^e siècle, qui ne comptent jusqu'à présent que fort peu d'éditions critiques, offrent à cet égard un observatoire intéressant de la portée des pratiques éditoriales à l'égard du régime textuel des écrits littéraires de la Première Modernité. Rassemblant des textes le plus souvent considérés comme mineurs, en marge du canon littéraire édicté par les œuvres relevant du régime de l'auteur unique, ils n'offrent en effet, pris isolément, qu'une vision parcellaire de la production du moment. Sortis de leur contexte de publication et détachés des autres ouvrages avec lesquels ils ont interagi lors de leur publication, ils se trouvent amputés d'une bonne partie de leur dispositif de signification. Pour autant, la démultiplication des ressources numériques rendant disponibles les reproductions d'un grand nombre d'exemplaires de ces recueils, de même que l'outillage informatique permettant de les mettre en réseau, notamment avec l'essor du web sémantique, conduisent à l'émergence d'un nouveau contexte intellectuel qui invite à éditer à nouveaux frais ce type d'objet littéraire.

Selon quels principes théoriques et méthodologiques d'une part, selon quels procédés techniques et notamment informatiques de l'autre, restituer – ou plus exactement transposer dans un environnement culturel et technologique différent, en l'occurrence numérique – le processus de publication qui a contribué à la production de ces recueils collectifs de poésies ? Dans quelle mesure la disparition du support initial du livre imprimé pré-industriel au profit du support dématérialisé d'une plate-forme numérique peut-elle venir offrir un accès inédit et enrichi aux modes de fonctionnement des recueils collectifs de poésies imprimés à la Renaissance ? Et quelles en sont les implications quant à la définition même de l'entreprise d'édition critique ?

¹ Emmanuel Souchier, « L'image du texte. Pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *Cahiers de médiologie* n°6, 1998, p. 137-146 ; id., « Formes et pouvoirs de l'énonciation éditoriale », *Communication et langages*, « L'énonciation éditoriale en question », 154 (2007), p. 23-38.

² Roger Laufer, « L'énonciation typographique : hier et demain », *Communication et langages*, n° 68, 2^e trimestre 1986, p. 68-85 ; Roger Chartier, « L'Ancien Régime typographique : réflexions sur quelques travaux récents », *Annales : économies sociétés civilisations* 36/2 (1981), p. 191-209.

C'est à ces enjeux que l'équipe *Joyeuses Inventions*³ du groupe « Génétique xvi-xvii »⁴ consacre ses réflexions depuis octobre 2016. L'élaboration, sur la plate-forme EMAN⁵, d'un site de consultation du *Trésor des joyeuses inventions du parangon de poésies*, paru en France à quatre reprises entre 1554 et 1599⁶, vise à interroger les modes de publication critique des recueils collectifs de poésies du xvi^e siècle, en proposant à l'utilisateur des parcours de lecture dynamiques au sein d'un ensemble de ressources numériques. La présentation succincte des interrogations menées dans le cadre de ce projet s'attachera à mettre en évidence ses principaux objectifs en soulignant les choix épistémologiques et méthodologiques qu'engage la publication numérique de ce type d'ouvrages.

Le recueil collectif de poésies au xvi^e siècle, simple mode de diffusion ou forme littéraire à part entière ?

Entreprendre l'édition critique du *Trésor des joyeuses inventions* revient en premier lieu à considérer le recueil collectif comme une voie d'accès significative aux modalités de production, de diffusion et de réception des écrits littéraires de la Première Modernité⁷. Qu'en est-il de ce petit ouvrage dont les nombreuses coquilles et la médiocre qualité des différentes éditions semblent témoigner d'une production hâtive et peu soignée ? Est-il bien légitime de le prendre comme objet d'une édition critique ?

Le *Trésor des joyeuses inventions du parangon de poésies* rassemble des textes le plus souvent grivois et facétieux, empruntés à de nombreux poètes à succès de l'époque, à commencer par Clément Marot, Mellin de Saint-Gelais, Charles Fontaine ou encore François Habert⁸. Les choix de constitution du recueil, tant en matière de composition, de mise en forme typographique que d'agencement des poèmes, varient au gré des quatre éditions du recueil, témoignant des pratiques éditoriales engagées par les imprimeurs-libraires successifs qui en ont assuré la diffusion. À cet égard, le recueil est représentatif

³ L'équipe éditoriale *Joyeuses Inventions*, dirigée par Anne Réach-Ngô et Richard Walter, s'est formée en janvier 2017 dans le cadre du séminaire « Génétique éditoriale de la première modernité » de l'ITEM (ENS-CNRS). Elle réunit des chercheurs spécialistes des xvi^e et xvii^e siècles, doctorants et enseignants-chercheurs, ainsi que spécialistes de la génétique des textes : Magda Campanini (Université Ca' Foscari Venise), Marine Parra (Université de Haute-Alsace), Carole Primot (Université de Rennes 1), Côme Saignol (Sorbonne Université), Miriam Speyer (Université de Caen Normandie), Sylvie Vervent-Giraud (ITEM). Participent également à ce projet des contributeurs réguliers : Céline Bohnert (Université Reims-Champagne Ardenne), Anne Boutet (Université Paris Est Marne la Vallée), Nina Mueggler (Université de Fribourg), Antoine Vuilleumier (Université de Neuchâtel). Tous les membres de l'équipe *Joyeuses Inventions* partagent l'auctorialité de cet article.

⁴ Le groupe « Génétique xvi-xvii », dirigé par Guillaume Peureux et Anne Réach-Ngô, a été créé en septembre 2018 au sein de l'Institut des textes et manuscrits modernes (Item-ENS-CNRS), afin d'interroger les modalités d'analyse des processus de genèse des écrits littéraires de la Première Modernité.

⁵ La plate-forme EMAN, dirigée par Richard Walter, ingénieur de recherches à l'Institut des textes et manuscrits modernes, est un outil de publication numérique pour la diffusion et l'exploitation de manuscrits et de fonds d'archives modernes. Elle offre un ensemble d'outils qui permettent de réunir, archiver et structurer entre eux des documents numérisés, assortis de transcriptions, de descriptions bibliographiques et d'analyses scientifiques. La plate-forme est développée à partir du logiciel Omeka, largement utilisé dans la communauté des SHS pour l'édition et la valorisation de corpus scientifiques. Voir le blog de la plate-forme : <<https://eman.hypotheses.org/>> (consulté le 10 octobre 2019).

⁶ *Le thesor [sic] des joyeuses inventions du paragon de poësie, composé par plusieurs & excellens poëtes de ce regne. Redigé et augmenté de nouveau de plusieurs Dixains, Huictains, Quatrains, & Trioletz*, Paris, Étienne Groulleau 1554 ; *Le thesor [sic] des joyeuses inventions du paragon de poesie, composé par plusieurs & excellens Poetes de ce regne. Plus une Epistre d'équivoques présentée au Roy le jour des estrines & premier jour de l'An par François H. de B. poete du Roy. Redigé & augmenté de nouveau de plusieurs, [sic] Dizains, Huictains, Quatrains, & Trioletz*, Paris, Étienne Denise s.d. (c. 1556) ; *Le thresor des joyeuses inventions du paragon de poesies. Contenant Epistres[,] Balades, Rondeaux, Dizains, Huictains, Epitaphes, & plusieurs Lettres amoureuses fort recreatives*, Paris, veuve Jean Bonfons s.d. (c. 1568) ; *Le tresor des joyeuses inventions. Enrichy de plusieurs Sonnets, et autres Poësies pour resjouyr les esprits melancoliques*, Rouen, Abraham Cousturier, 1599.

⁷ Voir pour le xvii^e siècle la thèse de Miriam Speyer, *"Briller par la diversité" : les recueils collectifs de poésies au xvii^e siècle (1597-1671)*, sous la direction de Marie-Gabrielle Lallemand, Université de Caen, soutenue en avril 2019.

⁸ Nous ne détaillerons pas ici les caractéristiques de ce recueil spécifiquement mais le traiterons plutôt comme un cas représentatif de situations éditoriales de l'époque auxquelles l'éditeur critique numérique du xxi^e siècle se trouve confronté. Pour une présentation détaillée du recueil et des diverses éditions, voir l'article de synthèse : Anne Réach-Ngô et l'équipe *Joyeuses Inventions*, « Un demi-siècle de "joyeuses inventions" ? Reconfigurations éditoriales et représentativité littéraire du *Thresor des joyeuses inventions du paragon de poesies* (1554-1599) », à paraître dans les actes du colloque *Fleurs et jardins de poésie. Les anthologies de poésie française au xvi^e siècle*, organisé par Jean-Charles Monferran et Adeline Lionetto (Paris-Sorbonne, 18-19 janvier 2019).

de tout un pan de la production littéraire du xvi^e siècle qui ne répond pas aux formes et contours de ce qu'on appelle habituellement « l'œuvre littéraire ».

Premièrement, le *Trésor des joyeuses inventions* se présente sous la forme d'un recueil, ce qui implique une instabilité intrinsèque de l'objet, qui repose sur « la modularité, la plasticité : forme ouverte, il permet le recyclage, se prête à la redistribution, l'amplification, le retranchement »⁹. En ce qu'il rassemble des textes de plusieurs auteurs, partiellement anonymes, comprenant des pièces posthumes mêlées à des pièces plus contemporaines, le *Trésor* n'est pas le fruit d'une « intention d'auteur » mais d'une « intention d'éditeur », en l'occurrence de plusieurs imprimeurs-libraires successifs qui ont produit – chacun à leur tour, mais s'inspirant d'un même canevas – une sélection et un mode d'agencement spécifiques des textes. Cette auctorialité plurielle, hybride et partiellement documentée¹⁰ contribue à distendre considérablement le lien qui sous-tend traditionnellement la définition d'une œuvre littéraire : celui qui unit la cohérence d'un projet d'écriture à la main d'un auteur¹¹. Plus qu'une « œuvre », le *Trésor des joyeuses inventions* devrait être considéré comme une « compilation éditoriale » de textes non explicitement autorisée par leurs auteurs. Ce n'est qu'une fois réassignés à ces derniers et redistribués suivant cette appartenance auctoriale que les poèmes du recueil – et non le recueil lui-même – pourraient dès lors être édités.

Deuxièmement, le *Trésor des joyeuses inventions* a été diffusé sur presque un demi-siècle en quatre éditions que l'on peut considérer comme des états distincts d'un même projet éditorial. Ces différentes éditions accusent des différences substantielles : la nature des pièces, leur nombre, leur ordre, leur titre, parfois même leur texte peuvent varier d'une édition à l'autre. La reprise de la première partie du titre, « Trésor des joyeuses inventions », assure l'unité du projet, tandis que les variations de la deuxième partie du titre témoignent de procédés d'actualisation : « Plus une épître », « enrichy de plusieurs sonnets et autres poësies ». Si la quatrième édition de 1599 rompt nettement avec la composition initiale du recueil, dont elle ne garde qu'environ un quart des poèmes de départ et dont elle réorganise l'ordre, les trois éditions précédentes conservent des éléments structurels de la première édition, notamment la référence à un recueil contemporain de la première édition du *Trésor*, les *Traductions de latin en français*¹², qui a également donné lieu à un recueil quasi similaire au *Trésor*, le *Parangon des joyeuses inventions*¹³. Le périmètre du *Trésor* est donc lui-même difficile à évaluer, proposant au sein du même projet éditorial différentes modalités de réalisation.

Troisièmement, ces diverses éditions se nourrissent d'un réseau d'autres publications, dont elles empruntent parfois des morceaux, ou dont elles s'inspirent largement. Les poèmes qui composent le recueil intitulé *Trésor des joyeuses inventions* ont déjà été publiés ailleurs et paraissent ensuite, associés à d'autres textes, dans de nouveaux recueils collectifs de poésies. Ces textes brefs, autonomes, sont rendus publics en diverses formes, imprimée, mais aussi manuscrite et musicale, comme en témoigne la mention présente sur la dernière édition : « Ils se peuvent chanter à la mode des vers Italiens »¹⁴, qui suggère d'autres modes de consommation, et partant de circulation, de ces textes. Certaines éditions comprennent également des bois gravés, qui ont eux-mêmes circulé et établissent des liens implicites

⁹ Daniel Martin, « Le recueil poétique au xvi^e siècle : fixité, plasticité, mobilité, modularité », *RHR* 57 (2003), p. 169-172, ici p. 171.

¹⁰ Voir Anne Réach-Ngô, « Du texte au livre : la production littéraire à la Renaissance, une création collaborative ? », *Genesis* 41 (2015), p. 29-47.

¹¹ Voir le bouquet XIII de la Revue en ligne *Le Verger*, consacré au sujet « Œuvre collective et sociabilité du xv^e au xvii^e siècle », numéro dirigé par Adeline Lionetto, 2018, disponible en ligne : <http://cornucopia16.com/blog/2019/01/05/bouquet-xiii-oeuvre-collective-et-sociabilite-du-xve-au-xviie-siecle/> (consulté le 10 septembre 2019). Voir dans ce numéro notre article, « “Le tout tiré de divers Auteurs trop fameux”. Les compilations littéraires de la Renaissance, de la caution publicitaire à la communauté auctoriale ».

¹² *Traductions de latin en francoys, imitations, et inventions nouvelles, tant de Clement Marot, que d'autres des plus excellens poëtes de ce temps*, Paris, Étienne Groulleau, 1550 et 1554.

¹³ *Le Paragon des joyeuses inventions de plusieurs poëtes de nostre temps. Ensemble, la conviction de la chaste et fidelle femme mariée*, Rouen, Robert et Jean du Gort, 1554.

¹⁴ *Le tresor des joyeuses inventions. Enrichy de plusieurs Sonnets, et autres Poësies pour resjouyr les esprits melancoliques*, Rouen, Abraham Cousturier, 1599, f° A 2 r°.

avec d'autres recueils relevant parfois d'autres genres littéraires¹⁵. Le recueil du *Trésor des joyeuses inventions* fait donc partie d'un ensemble plus vaste de recueils collectifs, dont les modalités de production éclairent le projet éditorial. Pour autant, certains des textes repris dans les différentes éditions du *Trésor* proviennent d'univers de référence assez éloignés de ce recueil de poésies amoureuses paru entre 1554 et 1599, allant du *Jardin de Plaisance* (c. 1501) au *Courtisan amoureux* (1582), du genre de l'emblème à celui des traductions d'épîtres antiques. Parce qu'il se définit implicitement par son titre comme un « Thresor », cette catégorie éditoriale qui se développe au xvi^e siècle en prétendant réunir en un unique volume la quintessence des écrits d'un domaine donné¹⁶, le *Trésor des joyeuses inventions* doit être appréhendé dans la dynamique éditoriale qui le lie à ce réseau – certes virtuel, car plus épistémologique qu'historique –, qui a conditionné la production de ces divers recueils collectifs de poésies.

Ces premières caractéristiques, en mettant à mal une conception fixe et close de l'œuvre littéraire entendue comme production écrite inédite née de l'intentionnalité créatrice d'un auteur, invitent à interroger la place du dispositif de médiation de ces textes publiés en recueils collectifs dans les procédés d'édition critique traditionnels. La question n'est donc pas tant de savoir si un recueil collectif de poésies peut être considéré comme une « œuvre littéraire » et partant, « mériter » de faire l'objet d'une édition critique. L'enjeu est plutôt de définir un nouveau modèle d'éditorialisation¹⁷ critique des écrits littéraires de la Première Modernité qui prenne en compte la forme du recueil collectif, sa dynamique propre, et ses implications en matière de communication littéraire.

Restituer le processus de publication de l'imprimeur-libraire en un nouvel espace d'éditorialisation numérique

La présentation succincte du *Trésor des joyeuses inventions* a mis en évidence un certain nombre d'exigences qui ont de fait contribué à définir le cahier des charges du projet *Joyeuses Inventions*. L'objectif premier ne réside pas tant dans l'élaboration d'une édition critique d'un ensemble de poèmes réunis en un recueil que dans l'éditorialisation d'un processus de publication en cours à la Renaissance, dont les quatre éditions du *Trésor* sont le témoignage. Le site *Joyeuses Inventions* vise à restituer la dynamique de composition du *Trésor des joyeuses inventions* dans ses mutations au fil du temps et dans ses interactions avec le réseau des autres recueils collectifs de poésies parus au cours des mêmes décennies.

Pour ce faire, seul un dispositif numérique pouvait être à même de croiser les perspectives synchroniques (les spécificités de composition de chaque édition) et diachroniques (leurs mutations successives), de faire varier les points d'entrée dans le recueil (l'indépendance des poèmes, la cohérence de l'édition, la contextualisation dans le réseau des productions poétiques du temps) sans cloisonner les données. À cet égard, le logiciel de gestion de bibliothèque numérique Omeka¹⁸ a permis à l'équipe éditoriale de s'émanciper du modèle de l'édition critique « papier », qui reproduit la structure initiale de l'œuvre en l'enrichissant de strates supplémentaires d'annotations. En effet, l'architecture d'une

¹⁵ Sur la question de ces formes de parenté, voir Véronique Duché-Gavet et Trung Tran, « Par les images et par le texte. Pour un Rabelais sentimental ? », *Rabelais et l'hybridité des récits rabelaisiens, Études rabelaisiennes*, t. LVI, Genève, Droz, 2017, p. 227-248.

¹⁶ Sur le genre éditorial des *Thresor* littéraires, voir notre synthèse, « Les *Thresor* littéraires de la Renaissance, du miroir esthétique à la vitrine éditoriale », *Seizième Siècle* 14 (2018), p. 227-240.

¹⁷ Par « éditorialisation », nous désignons le processus qui consiste à publier dans un espace numérique un ensemble de données suivant une intention épistémologique déterminée. Notamment employé par Bruno Bachimont en 2007 pour désigner « le processus consistant à enrôler des ressources pour les intégrer dans une nouvelle publication » (« Nouvelles tendances applicatives : de l'indexation à l'éditorialisation », *L'indexation multimédia*, Paris, Hermès [En ligne], 2007, p. 21), la notion a donné lieu à de nombreux travaux, notamment autour de la réflexion de Marcello Vitali-Rosati. Nous remercions Marie Dupont qui a mis en valeur au sein de la communauté EMAN l'intérêt de cette notion.

¹⁸ On notera que la plate-forme de publication EMAN a considérablement transformé le logiciel Omeka-classic pour y insérer de nouvelles fonctionnalités adaptées aux besoins de ses projets. Que le comité de pilotage de la plate-forme EMAN soit ici vivement remercié : les réflexions de l'équipe *Joyeuses Inventions* ont pu y être présentées, débattues et se sont enrichies des échanges avec les autres porteurs de projet. Il en est de même de l'équipe ELAN de l'UMR Litt&Arts de l'Université de Grenoble-Alpes, et notamment Anne Garcia Fernandez, qui ont suivi et nourri de leurs conseils l'évolution de ce projet.

bibliothèque numérique contraint l'éditeur numérique à appréhender les phénomènes observés en les décomposant en entités documentaires minimales (des « contenus »), en hiérarchisant ces données (en « collections », « sous-collections » et « contenus », suivant un schéma arborescent) et en les articulant entre elles (par l'insertion de « relations »). Les collections et contenus peuvent être eux-mêmes classés suivant des « types » distincts (œuvre, édition, exemplaire, poème) dont le statut a été préalablement déterminé suivant des critères définitoires susceptibles d'être méthodiquement renseignés. Les données peuvent également être étiquetées : on leur associe des mots-clés et on dessine par ce biais d'autres liens de parentés entre les différents documents. Il résulte de ce processus de conversion – du format du livre imprimé de la Renaissance à un ensemble de données insérées dans une bibliothèque numérique – une réflexion sur les espaces d'intervention éditoriale, traditionnellement négligés des éditions critiques, et pour lesquels on souhaiterait proposer, à titre expérimental, quelques dispositifs d'éditorialisation numérique inédits.

La structuration des données imposée par l'outil engage en effet une réflexion sur la diversité des ressources documentaires à disposition : les différents états des poèmes d'un recueil à l'autre, mais aussi leur ordre d'apparition dans le recueil, leur éventuelle disparition ou l'intégration de nouveaux poèmes au gré des rééditions, la forme matérielle du livre imprimé et les modes de réappropriation éditoriale d'une édition à l'autre, tous ces éléments concourent à l'identité du recueil saisi dans sa cohérence d'ensemble. En adoptant une telle perspective, il n'est plus nécessaire de privilégier une unité d'analyse (par exemple le poème *vs* le recueil) ou de sélectionner une édition de référence (par exemple l'édition *princeps*) sur laquelle on reporterait les « variantes » présentées par les autres éditions. On considère au contraire que toutes les éditions donnent à lire un état de référence des poèmes et que chaque parcours proposé dans chacune des éditions du recueil en propose une lecture singulière.

Le recours à une telle structuration des données concourt à déployer un nouvel espace d'éditorialisation : loin de simplement faire cohabiter plusieurs protocoles éditoriaux qui produiraient par accumulation une représentation kaléidoscopique du *Trésor des joyeuses inventions*, il va s'agir de proposer à l'utilisateur plusieurs parcours d'investigation qui s'articulent entre eux pour restituer les mécanismes du recueil collectif de poésies, pris entre la logique interne de poèmes indépendants et la cohérence qui se dégage de leur assemblage en un recueil qui, en outre, évolue au cours du temps. Pour ce faire, l'équipe éditoriale a élaboré la notion d'« hyperpoème » qui désigne une entité virtuelle, un artefact intellectuel, qui correspond à la synthèse de tous les états d'un poème dans ses différentes manifestations imprimées¹⁹ (fig. 1).

La figure 1 représente un premier pan de la structuration des données du site *Joyeuses Inventions* : l'édition critique prend la forme d'une collection, « l'œuvre » (en rouge sur le schéma), qui se structure en deux types de sous-collections. Les sous-collections « Édition » (en violet) offrent une « édition de lecture »²⁰ du recueil : d'une part, les contenus « Exemplaire » (en rose) qui y figurent permettent d'accéder à une reproduction numérisée d'un exemplaire de chaque édition, conduisant l'utilisateur à feuilleter le recueil dans l'ordre des textes et à travers les choix typographiques de chacune des éditions de l'époque ; d'autre part, les contenus « Poème » donnent à lire les textes de chaque édition en une transcription semi-diplomatique, illustrée des pages numérisées correspondantes²¹. La sous-collection « Hyperpoèmes » (en bleu) relève quant à elle de l'« édition

¹⁹ On s'en est tenu dans un premier temps au domaine imprimé, afin d'élaborer un premier cadre d'éditorialisation, mais cette définition est amenée à s'ouvrir à d'autres formes de manifestations du poème, notamment en ses états manuscrits, mais aussi imprimés (voir notes 26 et 27).

²⁰ Pour une réflexion sur l'édition numérique et la distinction entre « archive éditorialisée », « édition de lecture » et « édition enrichie », voir le guide de recommandation publié par le groupe de travail « EVENT » (Evaluation et Valorisation des Editions Numériques de Textes) : <https://cahier.hypotheses.org/guides-juridiques/les-publications-numeriques-de-corpus-dauteurs> (consulté le 2 septembre 2019). Sur les parcours proposés sur le site *Joyeuses Inventions*, voir Anne Réach-Ngô et Richard Walter, « Le projet *Joyeuses Inventions*, de la restitution d'un réseau textuel à l'édition critique numérique d'un recueil collectif de poésies, et retour », à paraître dans les actes du colloque « Circulation des écrits littéraires de la Première Modernité & Humanités numériques » organisé par l'équipe *Joyeuses Inventions* (4-5 juin 2019).

²¹ Il conviendrait de développer une réflexion approfondie sur cette structuration des données et le modèle de structuration FRBR (Functional Requirements for Bibliographic Records / Fonctionnalités requises des notices bibliographiques) qui « analyse la notice catalogographique comme un ensemble d'informations portant sur quatre aspects distincts du document décrit : ses caractéristiques individuelles en tant qu'exemplaire, les caractéristiques de la publication à laquelle il appartient,

enrichie » : les textes du *Trésor*, dans leurs différents états imprimés, donnent lieu à l'établissement d'un nouveau texte (l'« hyperpoème »), suivant une modernisation linguistique qui neutralise les variantes orthographiques et de ponctuation. C'est sur ce texte que sont introduites les informations concernant les poèmes envisagés en tant que « texte littéraire » et c'est sur ce texte publié en langage XML-TEI que sont insérés les éléments d'indexation et d'annotation²².

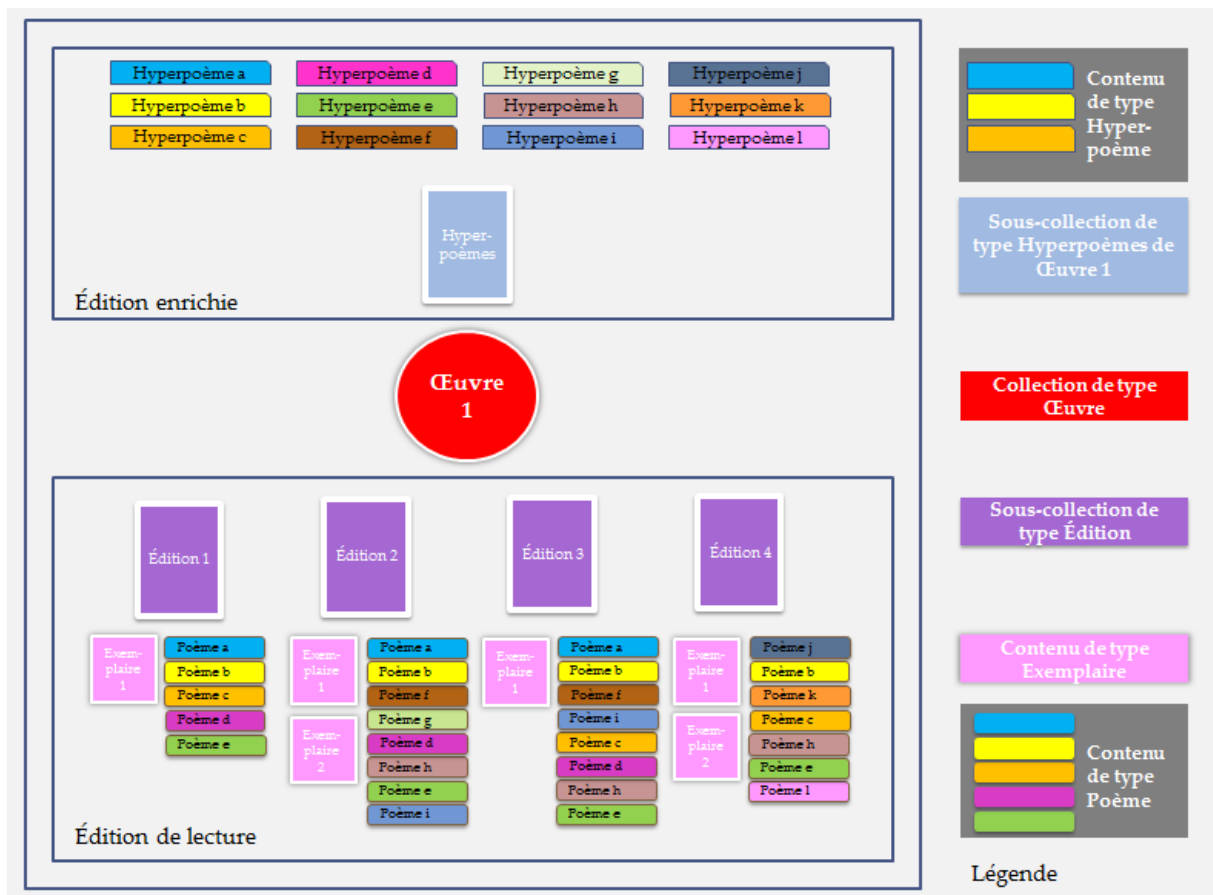


Figure 1. Schéma de données de l'édition critique du Trésor des joyeuses inventions (état au 15 octobre 2019).
© Joyeuses Inventions

Chaque hyperpoème (exemple de l'hyperpoème b, en jaune) renvoie par un système de relations (voir fig. 2) aux divers états du poème dans les différentes éditions (« Poème b » en jaune). La relation « horizontale » assure le passage entre les états d'un même poème (en rouge), la relation « verticale » entre les états du poème et son hyperpoème correspondant (en vert).

les caractéristiques de son contenu intellectuel ou artistique et les caractéristiques de la création abstraite à laquelle se rattache ce contenu » (http://www.bnf.fr/fr/professionnels/modelisation_ontologies/a.modele_FRBR.html, consulté le 17 septembre 2019).

²² Nous ne traiterons pas ici du protocole d'éditorialisation en XML-TEI des hyperpoèmes ni de l'interface de visualisation et d'interrogation JoyViz, qui en permet la consultation. Il s'agit d'un travail en cours qui fera l'objet d'une publication ultérieure.

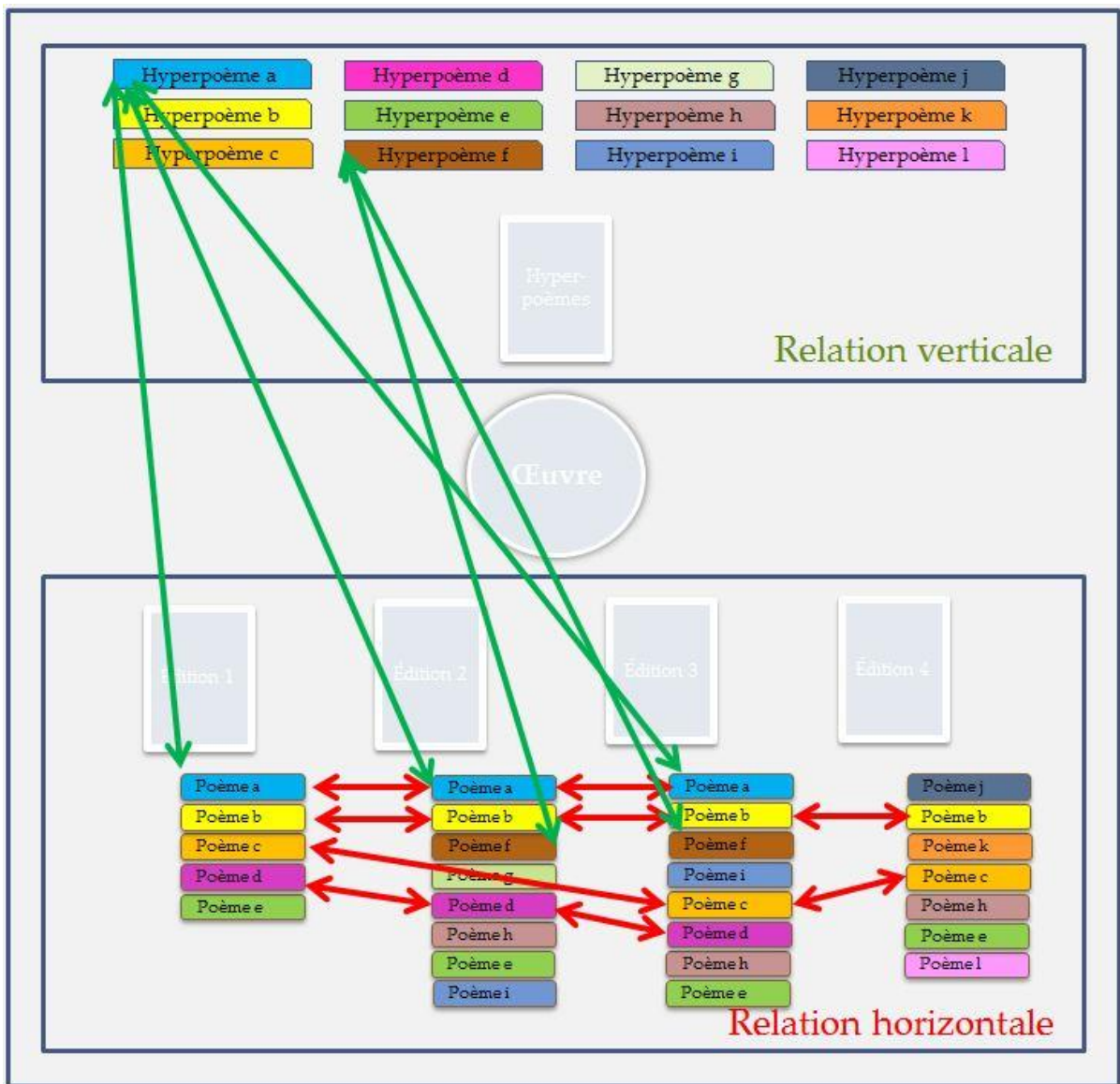


Figure 2. Représentation schématique des relations entre les contenus « Poème » et « Hyperpoème ».
© Joyeuses Inventions

D'un point de vue méthodologique aussi bien qu'épistémologique, c'est par le détour de la restructuration des données initiales de l'édition papier que le projet *Joyeuses Inventions* rend possible de nouvelles modalités de publication du *Trésor* : les quatre éditions, accessibles dans leur cohérence d'ensemble sous la forme d'une reproduction numérique en mode image, sont segmentées en notices autonomes, celles des poèmes, indépendantes d'un point de vue documentaire ; les différents états d'un même poème, qui, à l'époque, n'étaient pas disponibles simultanément auprès d'un même lectorat puisqu'ils circulent à des périodes (aux alentours des années 1554, c. 1556, c. 1568, 1599) et en des aires géographiques différentes (Paris et Rouen), se trouvent quant à eux fusionnés en une forme numérique délibérément artificielle (l'« hyperpoème ») qui ne renvoie à aucune réalité documentaire. La production de la « collection » *Trésor des joyeuses inventions* constitue dès lors une nouvelle manifestation du recueil à l'ère numérique, faite de notices descriptives (des poèmes, exemplaires, éditions, hyperpoèmes) qui permettent d'appréhender en synchronie comme en diachronie toute la complexité de ce recueil collectif de poésies.

Circuler dans l'édition numérique du *Trésor des joyeuses inventions*, une expérience de lecture heuristique

Si la structuration de la plate-forme peut dérouter *a priori*, les données se présentent, en matière de consultation et de navigation, suivant des codes de présentation accessibles à un lecteur quelque peu habitué à fréquenter des sites numériques. Prenons l'exemple de la notice « Poème » du texte identifié par l'incipit « Ainsi qu'archers d'une assemblée grande » (fig. 3a, 3b, 3c), contenu de la sous-collection [1568c_TJI_Bon]²³. Par l'intermédiaire de ce contenu « Poème », l'utilisateur du site a accès à une reproduction des deux pages de l'édition sur lesquelles le texte du poème se trouve imprimé, à une transcription semi-diplomatique du poème et à des informations minimales concernant le poème dans le recueil, à savoir son rang, son appartenance à une section, la présence éventuelle d'une illustration (fig. 3a).

[1568c_TJI_Bon] 124 Ainsi qu'archers d'une assemblée grande

Collection : Édition : 1568c. - *Trésor des joyeuses inventions* - veuve Bonfons - Voir les autres notices de cette collection

Afficher la visualisation des relations de la notice

Présentation générale du poème

Titre du poème : S. R. de soymesme.

Transcription du poème :
Ainsi qu'archers d'une assemblée [[assemblée]] grande
Tiroient au blanc, amour s'en aprocha
Et vint tirer ainsi qu'un de la bande :
Mais pour ce faire oncq' ne le desboucha
Si m'en moquay dont l'enfant se facha
Et me lascha un trait de force telle
Qu'en mon cueur feit une playe mortelle,
Puis s'escria j'emporteray le pris :
Non dist quelqu'un vous l'avez perdu belle
{F8r}Car pour le blanc le noir vous avez pris.

Titre de section : Le poème ne se situe pas à l'intérieur d'une section.

Informations sur le poème

Foliotation : F7v, F8r

Rang du poème dans le recueil : n° 124

Agencement typo-iconographique : Le poème n'est pas illustré.

Dossier génétique

Collection Poèmes des Joyeuses Inventions

Ce document est une version de :
[Ainsi qu'archers d'une assemblée grande](#)

Document(s)

En passant la souris sur une vignette, le titre de l'image apparaît.

2 fichier(s)

Figure 3a. Notice du poème « Ainsi qu'archers d'une assemblée grande », première partie de la notice, plate-forme de publication EMAN, site Joyeuses Inventions, <http://eman-archives.org/joyeuses-inventions/items/show/2250> (en accès privé au 15 octobre 2019) © Joyeuses inventions

²³ L'usage d'une telle nomenclature permet de dire efficacement que le poème transcrit figure notamment dans l'édition de la veuve Bonfons datant de c. 1568.

Bien que sur cette notice, le poème apparaisse comme une entité autonome, la structuration des notices, et notamment la présence d'hyperliens signalant des renvois internes, concourent à intégrer cette notice documentaire à un réseau d'autres notices qui attestent son appartenance à l'édition de la veuve Bonfons. Un menu de défilement, en bas de la notice, permet de passer d'un poème à l'autre de la sous-collection [1568c_TJI_Bon] en respectant l'ordre du recueil (fig. 3b). L'espace du « dossier génétique » de la notice du poème (fig. 3c) assure quant à lui la liaison entre les différents états d'un même poème dans ses différentes éditions, c'est-à-dire dans les autres sous-collections [1554_Groulleau_TJI], [1556c_Denise_TJI], [1599_Cousturier_TJI]. La notice de l'édition propose elle-même un accès à une liste des contenus de la collection, générée automatiquement, produisant l'équivalent d'une table des matières du recueil.



²⁴ Les captures d'écran des figures 3a, 3c et 4 ont dues être retouchées afin d'intégrer des modifications à venir dans la désignation des relations, encore provisoire, et dans la structuration de l'interface de visualisation du fichier XML-TEI de l'hyperpoème.

L'intérêt de ces données, qu'il faut imaginer constituées à l'identique pour les autres états de ce même poème dans ces différentes éditions du *Trésor* (en l'occurrence l'édition de 1554 et de c. 1556, comme l'indique le dossier génétique), réside également dans la mise en relation des notices en un même espace d'analyse, à savoir l'hyperpoème « Ainsi qu'archers d'une assemblée grande » (fig. 4).

Ainsi qu'archers d'une assemblée grande
Afficher la visualisation des relations de la notice

Auteur : Saint-Romard
 Collection : [Poèmes des Joyeuses Inventions - Voir les autres notices de cette collection](#)

S. R. de soi-même.

Ainsi qu'archers, d'une assemblée grande,
 Tiraient au blanc, Amour s'en approcha
 Et vint tirer ainsi qu'un de la bande,
 Mais pour ce faire, onc ne se déboucha.
 Si m'en moquai, dont l'enfant se fâcha,
 Et me lâcha un trait de force telle
 Qu'en mon cœur fit une plaie mortelle,
 Puis s'écria : « J'emporterai le prix. »
 « Non », dit quelqu'un, vous l'avez perdu, belle,
 Car pour le blanc, le noir vous avez pris.

Interface de consultation en construction

Présentation détaillée de l'hyperpoème

Auteur et recueil d'auteur dans la bibliographie de F. Lachèvre : S. S. ; S. R. : Saint-Romard, *Le Parangon*, 1554.
Informations sur l'auteur : Saint-Romard, d'après Henri Lamarque, pseudonyme de Mellin de Saint-Gelais ("À propos d'une supercherie littéraire", *Pallas*, 25, 1978).
Autre(s) titre(s) connu(s) : non renseigné.
Refrain : non pertinent.
Retraitements : non pertinent.
Schéma de rimes : non renseigné.
Sur l'air de : non renseigné.

Dossier génétique

Collection Édition : 1540 - Traductions de latin en français - Groulleau
 [1550_TradLafre.Grou] 076 Ainsi qu'Archers d'une assemblée grande

Collection Édition : 1554 - Parangon des joyeuses inventions - Gort
 [1554_Par_Gort] 075 Ainsi qu'Archers d'une assemblée grande

Collection Édition : 1554 - Trésor des joyeuses inventions - Groulleau
 [1554_TJL_Grou] 075 Ainsi qu'Archers d'une assemblée grande

Collection Édition : 1556c - Trésor des joyeuses inventions - Denise
 [1556c_TJL_Denise] 075 Ainsi qu'archers d'une assemblée grande

Collection Édition : 1568c - Trésor des joyeuses inventions - veuve Bonfons
 [1568c_TJL_Bon] 124 Ainsi qu'archers d'une assemblée grande

Description et analyse du dossier génétique : Le poème fait partie des textes qui entrent dans le corpus du *Trésor* par le biais des *Traductions* et du *Parangon*. Aussi le retrouve-t-on dans dans les éditions du *Trésor* de Groulleau, de Denise et de la veuve Bonfons. Il disparaît de l'édition de Cousturier en 1599.
Analyse des leçons entre les éditions du TJI : Les différentes versions du poème recensées ici ne présentent pas de variantes éditoriales significatives.
Analyse des leçons des autres recueils collectifs : non renseigné.
Autres leçons : non renseigné.

Analyse littéraire de l'hyperpoème

Source(s) antique(s) identifiées : non renseigné.
Source(s) néo-latine(s) identifiées : non renseigné.
Source(s) étrangère(s) identifiées : non renseigné.
Destinataire (historique ou fictif) indiqué dans le titre du poème : non pertinent.
Commentaire : La confrontation à l'amour est dépeinte par le biais du motif de la joute d'archers, notamment par le recours à l'évocation des bandes noires et blanches de la cible que la flèche doit atteindre pour que l'archer marque des points. L'expression "tirer au blanc" renvoie ainsi à la partie centrale de la cible. Selon la couleur de la bande (noire ou blanche), l'archer peut ou non devenir vainqueur de la joute. Tandis que le narrateur se vante de l'incapacité d'amour à l'atteindre, celui-ci finit par se trouver blessé. Le débat porte sur le degré d'atteinte et sur la désignation du vainqueur.
Topoi littéraires convoqués : non renseigné.
Intertexte : non renseigné.

Ressources critiques

Édition(s) critique(s) : non pertinent.
Publication numérique du poème : non renseigné.
Sélection bibliographique : non renseigné.
Référence(s) bibliographique(s) complémentaire(s) : non renseigné.

Pour écouter une version musicale de l'hyperpoème

Écouter : non renseigné.

Circulation

Attestation(s) manuscrite(s) du poème : non renseigné.
Extrait d'un poème plus long : non pertinent.
Insertion dans une séquence : non pertinent.
Occurrence(s) musicale(s) identifiées : non renseigné.
Publication(s) ultérieure(s) du poème : non renseigné.
Lien avec d'autres poèmes du corpus du Trésor des joyeuses inventions : non renseigné.

Figure 4. Notice de l'hyperpoème « Ainsi qu'archers d'une assemblée grande » (état provisoire), plate-forme de publication EMAN, site Joyeuses Inventions, <http://eman-archives.org/joyeuses-inventions/items/show/2677> (en accès privé au 15 octobre 2019) © Joyeuses Inventions

Le site *Joyeuses Inventions*, un « ouvroir d'édition critique potentielle » des recueils collectifs de poésies du XVI^e siècle

Le site *Joyeuses Inventions* répond aux exigences d'une édition critique en ce qu'il donne à lire, éclairé de commentaires linguistiques, lexicaux, socio-historiques et littéraires, l'ensemble des hyperpoèmes du *Trésor des joyeuses inventions*. Le « dossier génétique » des notices « Poème » et « Hyperpoème » concourt pour sa part à réunir les différents états du poème, à la fois à l'intérieur du corpus primaire des quatre éditions du *Trésor*, mais également dans le champ plus vaste des recueils collectifs de poésies. Ainsi, comme on aura pu le remarquer sur la notice de l'hyperpoème « Ainsi qu'archers d'une assemblée grande » (fig. 3), le poème est également paru dans les *Traductions de latin en français* et dans le *Parangon des joyeuses inventions*, qui constituent en quelque sorte les « ancêtres » du *Trésor des joyeuses inventions* – ou « hyporecueils » si l'on suit le néologisme proposé à cette occasion par Jean Vignes²⁵ en référence à la notion genettienne d'hypotexte. Le phénomène est plus spectaculaire dans le cas du poème « De Martin et d'Alix pour lui guérir les dents » qui commence par « Alix avait aux dents la malle rage ». Au-delà de l'édition de 1599 du *Trésor*, date tardive à laquelle il intègre le corpus des *Joyeuses Inventions*, on rencontre ce poème dans d'autres recueils collectifs : la *Fleur de poésie française* (1543), le *Jardin d'honneur* (1550), le *Recueil de tout soulas* (1562) et la *Récréation et passetemps des tristes* (1573)²⁶, sans parler d'autres recueils qui n'ont pas été dépouillés par Frédéric Lachèvre et dont nous n'avons pas encore identifié la parenté avec le *Trésor*²⁷. Du fait de ses nombreuses relations, on peut dès lors considérer que les 395 hyperpoèmes qui composent l'édition numérique du *Trésor des joyeuses inventions* constituent une entrée singulière et significative au sein d'un corpus plus vaste, celui des poèmes qui paraissent régulièrement, tout au long du xvi^e siècle, dans des recueils collectifs de poésies.

Du strict point de vue du *Trésor des joyeuses inventions*, la prise en compte de ce « corpus secondaire »²⁸, composé d'une vingtaine de recueils collectifs, met en perspective le rassemblement de certains poèmes spécifiquement au sein du *Trésor*. Il permet de mesurer, lorsque les poèmes réunis sont comparés à ceux qui n'ont pas été retenus, la dimension sélective propre à la constitution du recueil. L'intégration du corpus secondaire permet également d'analyser comment les poèmes ont migré d'un recueil à l'autre, quand certains ont été ajoutés, d'autres retirés, comment certains ont été mis en valeur par une place privilégiée dans le recueil ou reconsidérés par leur insertion au sein d'un nouveau cotexte. À ce titre, une telle contextualisation du recueil fait partie intégrante des exigences de l'entreprise d'édition critique du *Trésor des joyeuses inventions*²⁹.

Toutefois, pour aboutir à une telle contextualisation, il a fallu intégrer à la plate-forme une masse considérable de données supplémentaires, en enrichissant l'architecture du site d'autres espaces de publication consacrés au corpus secondaire. On a ainsi produit pour chacun de ces recueils une notice « Œuvre » restituant l'histoire éditoriale du recueil (fig. 5), on a détaillé les spécificités de toutes les éditions que l'on a pu consulter (fig. 6) et l'on a élaboré la liste de tous les poèmes d'au moins une édition de ces recueils, si possible l'édition *princeps*, mais également les suivantes si l'on a pu établir

²⁵ L'équipe éditoriale *Joyeuses Inventions* remercie chaleureusement Jean Vignes pour sa précieuse relecture de l'article et notamment cette suggestion terminologique qui met en perspective l'angle nécessairement interprétatif de toute entreprise d'édition critique : le point de départ du projet, l'édition critique du *Trésor des joyeuses inventions*, invite à analyser sous un certain point de vue, notamment comme des « hyporecueils », les deux recueils des *Traductions* et du *Parangon*. Le statut de ces recueils pourrait être différent si l'on entreprenait, par exemple, l'édition critique des *Traductions*.

²⁶ Nous mentionnons entre parenthèses la date des premières éditions de ces recueils, que nous avons consultées, mais les poèmes sont aussi présents, sauf cas particuliers, dans les autres éditions de ces recueils, dont nous ne mentionnons pas ici les dates. Les poèmes connaissent également dans ces recueils des phénomènes de circulation interne.

²⁷ On est parti de la description des recueils effectuée par Frédéric Lachèvre dans sa *Bibliographie* (Frédéric Lachèvre, *Bibliographie des recueils collectifs du xvi^e siècle*, Paris, Champion, 1922, réimpr. Genève, Slatkine Reprints, 1967) pour répertorier les poèmes de tous les recueils pour lesquels on avait identifié au moins un poème figurant dans le *Trésor*. Cela nous a conduits au dépouillement systématique d'une vingtaine de recueils collectifs de poésies du xvi^e siècle.

²⁸ On appelle « corpus primaire » l'ensemble des éditions, exemplaires, hyperpoèmes et poèmes du *Trésor des joyeuses inventions* et « corpus secondaire » l'équivalent de ces données pour l'ensemble des recueils collectifs qui comprennent au moins un hyperpoème en commun avec le *Trésor*.

²⁹ Voir à ce sujet notre étude de quelques hyperpoèmes du *Trésor des joyeuses inventions* dans Anne Réach-Ngô et l'équipe *Joyeuses Inventions*, « Éditer le dossier de genèse d'un recueil collectif de poésies du xvi^e siècle. Expérimentations et pistes de réflexion de l'équipe éditoriale des *Joyeuses Inventions* », à paraître dans la revue *Littérales*.

que le recueil avait connu, comme le *Trésor*, de profondes transformations lors de ses rééditions. À partir de ces premières observations, on a créé les notices correspondantes de ces poèmes, avec des informations certes minimales mais permettant de cartographier l'ensemble des poèmes diffusés par le biais de ces recueils, soit environ 6000 notices pour les 20 recueils du corpus secondaire³⁰ (fig. 7).

ŒUVRE : Fleur de poésie française

Auteur : Collectif.
Collection parente : PARCOURS 3 - Consulter le corpus des recueils collectifs de poésies françaises du XVI^e siècle

Identification de l'œuvre

Titre usuel : *La Fleur de poésie française*.

Présentation générale de l'œuvre : *La Fleur de poésie française* est un recueil collectif dont la première édition connue sous ce titre date de 1540. L'identification des éditions met en valeur deux formes titulaires qui coexistent pour le même recueil :

- la fleur de poésie francoyse (Lotrian 1541, Lotrian 1542 ; Lotrian 1543)
- la fleur de vraye poésie francoyse (Sergent 1540, Lotrian 1545).

Date de la première publication : 1540.
Date de la dernière publication identifiée : 1545.

Informations supplémentaires sur l'œuvre

Remarques :

- Ce recueil ne doit pas être confondu avec *Les Fleurs de poésie française*, Paris, G. du Pré, 1534, qui ne comprend pas de pièces poétiques en commun avec le *Trésor des joyeuses inventions*.
- Transcription de la notice de la réimpression de 1864 : "Le livret, dont nous offrons aux amis de l'ancienne poésie française une reproduction fidèle, est un des recueils les plus rares qui existent en ce genre. Il n'a pu se dérober aux recherches du savant auteur du Manuel du Libraire, mais M. Brunet s'est trouvé hors d'état d'en signaler aucune adjudication, nul des catalogues des ventes, les plus riches sous ce rapport ne présentant ce précieux volume. L'éditeur l'orna d'assez mauvaises gravures en bois, parfois d'une naïveté dont personne ne se scandalisait alors, gravures qui sont répétées à diverses reprises dans le volume ; c'était, aussi, chose que l'usage autorisait. Quant aux œuvres qui forment cette *Fleur*, le choix en a été fait avec intelligence : c'est une sorte d'anthologie, comme celle dont les Grecs nous ont laissée de charmants modèles ; notre littérature française, vers 1540, n'offrait-elle pas déjà un riche parterre, dans lequel pouvait cueillir un homme de goût, et ne sait-on pas combien le génie d'une nation et les mœurs d'une époque se font connaître dans les divers genres qu'embrasse la poésie fugitive ? Le lecteur instruit retrouvera, dans cette collection, des vers de Clément Marot, de Saint-Gelais, et de quelques gracieux poètes contemporains de François I^{er} ; d'autres morceaux restent anonymes ; mais nous n'avons pas cru devoir nous livrer à un long travail de commentateur pour signaler l'origine de chaque morceau ; c'eût été accompagnement trop lourd d'une œuvre qui doit conserver sa légèreté. Des érudits illustres ont eu raison de joindre de longues, nombreuses et très-doctes notes à des recueils de petits vers grecs et latins, mais tenter quelque chose en ce genre pour la *Fleur de poésie*, ce serait un contre-sens ridicule. Nous ne prétendons pas que tout soit irréprochable dans un volume publié en 1543, mais il y a bien peu de pièces qui se ressentent de la liberté de langage et d'idées, alors admise, et il faut savoir gré à Alain Lotrian de cette réserve. On verra donc avec indulgence une plaisanterie, dont il y a de fréquents exemples, sur le *Ramonaige d'une damoiselle*, et on ne s'effraiera point de quelques *joyeusetés* un peu risquées ; des vivacités bien plus grandes paraissent, à cette époque, avec approbation officielle et privilège authentique. La Bibliothèque impériale possède (Y 6117 A. C.) ce rare et précieux petit volume, dont nous ne connaissons pas d'autre exemplaire."

Description & Analyse de l'œuvre

Histoire éditoriale :
Voir Lachèvre, *Bibliographie des recueils collectifs de poésies du XVI^e s.*, p. 54. Lachèvre ne mentionne que l'édition d'Alain Lotrian, indiquée 1542 (ou 1543), qu'il a consultée dans l'exemplaire de la BnF, Ye-2718 Rés. L'édition de 1543 suit de très près l'édition de 1540, à l'exception de la dernière section, "Déploration de Venus, sur la mort du Bel Adonis, avec plusieurs chansons nouvelles", qui apparaît dans l'édition de 1540 (d'après l'exemplaire de la British Library daté ainsi sur le catalogue mais sans date sur l'exemplaire) et qui est supprimée de celle de 1543. L'édition de 1545 suit également de très près l'édition de 1543, à quelques différences orthographiques et iconographiques près.

Éditions répertoriées :
[1540_Fleurpoesiefir_Sergent] *La fleur de vraye Poesie francoyse*, Paris, Pierre Sergent, 1540. USTC n° 55900.
[1541_Fleurpoesiefir_Lotrian] *La Fleur de poesie francoyse*, Paris, Alain Lotrian, 1541. USTC n° 83584.
[1542_Fleurpoesiefir_Lotrian] *La fleur de poesie francoyse*, Paris, Alain Lotrian, 1542. USTC n° 40171.
[1543_Fleurpoesiefir_Lotrian] *La Fleur de poesie francoyse*, Paris, Alain Lotrian, 1543. USTC n° 40301.
[1545_Fleurpoesiefir_Lotrian] *La Fleur de vraye poesie francoyse*, Paris, Alain Lotrian, 1545. [non mentionné dans l'USTC au 12 avril 2018].

Édition(s) critique(s) :
À notre connaissance, il n'existe pas d'édition critique de cette œuvre à ce jour (26 mars 2018).

Réimpression(s) / fac-similé(s) :
Deux réimpressions (mentionnées par F. Lachèvre) :

- *La Fleur de poésie française. Recueil joyeux contenant plusieurs huitains, dixains, quatrains, chansons et autres dictz*, Bruxelles, Imprimerie de A. Mertens et fils, 1864. Voir l'exemplaire de la Koninklijke Bibliotheek (Den Haag, NL), accessible sur Google Books.
- *La Fleur de poésie française. Recueil joyeux contenant plusieurs huitains, dixains, quatrains, chansons et autres dictes de diverses matières*, éd. M. Ad. Van Bever, Paris, E. Sansot et Cie, « Erotica selecta », 1909. Voir l'exemplaire numérisé de la Bodleian Library (Oxford, GB).


Sélection bibliographique :
Ce recueil est évoqué parmi d'autres recueils collectifs de poésies de la première partie du XVI^e siècle dans les articles suivants :

- DAUVOIS, Nathalie, MARTIN, Daniel, VIALON, Marie F., Table ronde sur « Le recueil », dans *Bulletin de l'Association d'étude sur l'Humanisme, la réforme et la renaissance*, n°57, 2003, pp. 165-173. Disponible sur Persée.
- CLÉMENT, Michèle. « Un geste poétique et éditorial en 1536 : *Le Recueil de vers latins, et vulgaires de plusieurs Poëtes François, composés sur le trespas de feu Monsieur le Dauphin* », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n°62, 2006, pp. 31-43. Disponible sur Persée.

Les documents de la collection

233 notices dans cette collection.

En passant la souris sur une vignette, le titre de l'image apparaît. Les dernières notices saisies :



Tous les documents : Consulter

Figure 5. Notice « Œuvre » de la Fleur de poésie française, plate-forme de publication EMAN (état provisoire), site Joyeuses Inventions, <http://eman-archives.org/joyeuses-inventions/collections/show/27> (en accès privé au 15 octobre 2019)
© Joyeuses Inventions

³⁰ Pour les notices du corpus secondaire, on s'en est tenu, pour des questions de faisabilité, à une reproduction en mode image de l'ensemble des poèmes et l'on n'a pas procédé à la transcription semi-diplomatique des textes, comme pour les poèmes du *Trésor*. On se situe alors, suivant la réflexion du groupe EVENT du consortium Cahier, dans le cas d'une « archive éditorialisée » (voir note 18).

Édition : 1543 - Fleur de poésie françoise - Lotrian

Auteur : Collectif.

Identification de l'édition

Collection parente : [Fleur de poésie française.](#)

Titre long :
 La Fleur de || POESIE FRANCOYSE. || RECVEIL IOYEV LX CONTE- || NANT
 PLVSIEVRS HVICTAINS, || Dizains, Quatrains, Chansons, & || aultres dictéz de
 diuerses ma- || tieres mis en notes musi- || calles par plusieurs au- || theurs, &
 reduitz en || ce petit liure.

Imprimeur(s)-libraire(s) : Lotrian, Alain.

Lieu de publication : Paris.

Date de publication : 1543.

Référence(s) à consulter : USTC n° 40301.

Description & Analyse de l'édition

Présentation matérielle de l'édition :
 L'édition, au format in-8, comprend 64 feuillets. L'ouvrage, qui se présente en
 caractères romains, comprend 65 illustrations.
 D'après la base BP16, l'édition suit probablement l'édition de 1542.

Péritexte(s) :
 L'épître au lecteur est la même que celle qui figure dans l'édition de 1540.

Exemplaire analysé :
 Paris (Fr), Bibliothèque nationale de France, Rés. YE 2718. Exemplaire accessible
 sur Gallica.

Autre(s) exemplaire(s) :
 Les deux exemplaires mentionnés par l'USTC (Paris (Fr), Bibliothèque nationale
 de France, RES YE 4009 et RES YE 4008) sont en réalité des exemplaires de la
 réimpression du XIX^e siècle.


Afficher la visualisation des relations dans la collection

Collection parente : CEUVRE : [Fleur de poésie française](#)

Les documents de la collection

232 notices dans cette collection.

En passant la souris sur une vignette, le titre de l'image apparaît.
 Les dernières notices saisies :



Tous les documents : [Consulter](#)

Informations sur la notice

Rédaction de la notice :

- Bohnert, Céline.
- Réach-Ngô, Anne.

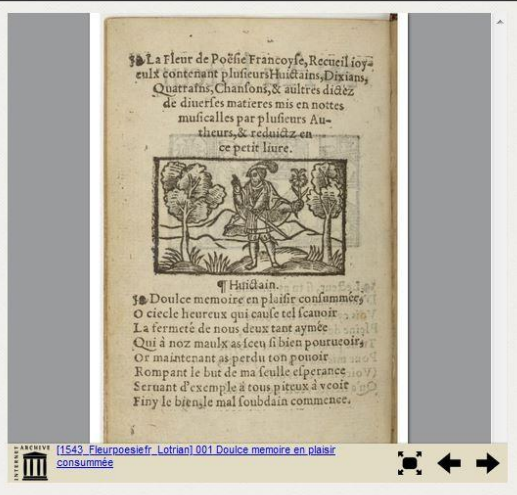
Mentions légales : Fiche : équipe Joyeuses Inventions, ITEM (CNRS-ENS). Licence Creative Commons Attribution – Partage à l'Identique 3.0 (CC BY-SA 3.0 FR).

Citation de la page

Figure 6. Notice de l'édition d'Alain Lotrian, 1543, de la *Fleur de poésie française*, plate-forme de publication EMAN (état provisoire), site Joyeuses Inventions, <http://eman-archives.org/joyeuses-inventions/collections/show/16> (en accès privé au 15 octobre 2019) © Joyeuses Inventions

[1543_Fleurpoesiefr_Lotrian] 001 Douce memoire en plaisir consommée

Collection : [Édition : 1543 - Fleur de poésie françoise - Lotrian](#) - Voir les autres notices de cette collection



Présentation générale du poème

Titre du poème : Huictain.

Informations sur le poème

Foliotation : A2v
 Rang du poème dans le recueil : n° 001
 Agencement typo-iconographique : Le poème est accompagné d'une illustration qui le précède.

Dossier génétique

Ce document n'a pas de relation indiquée avec un autre document du projet.

Figure 7. Notice du poème « Douce mémoire en plaisir consommée » de l'édition de la *Fleur de poésie française* de 1543, <http://eman-archives.org/joyeuses-inventions/items/show/4014> (en accès privé au 15 octobre 2019) © Joyeuses Inventions

Ce long processus, nécessairement mené de manière collaborative, a permis in fine d'enrichir le dossier génétique des hyperpoèmes du Trésor des joyeuses inventions en y intégrant les recueils du corpus secondaire. Par cette étape supplémentaire, le site *Joyeuses Inventions* répondait bien au cahier des charges qu'il s'était initialement fixé : intégrer à l'identité des poèmes du recueil les caractéristiques propres à leur mode de production et à leur mode de diffusion, en particulier la mobilité des textes et la malléabilité du recueil.

Une fois l'ensemble des notices créées, on en est venu à s'interroger sur une exploitation plus poussée de ces données qui permettraient aussi, la structure étant déjà en place, de mener à bien un travail similaire d'édition critique des œuvres du corpus secondaire. Certes, on peut considérer que la démultiplication de projets d'édition critique de recueils collectifs de poésies du XVI^e siècle perdrait vite de son sens en un format « papier ». Dans la mesure où les recueils collectifs de poésies se reprennent les uns les autres et se réorganisent en de nouveaux recueils, assurant ainsi une certaine actualité éditoriale à des poèmes pourtant publiés à de nombreuses reprises, notamment dans des recueils d'auteurs, il serait vite redondant de produire une édition critique pour chaque recueil collectif de poésies recensé par Frédéric Lachèvre. Il n'en est pas de même si l'on se place dans la perspective d'un projet numérique. En effet, il n'est pas nécessaire, lorsqu'un poème paraît dans des recueils différents, de constituer à chaque fois un nouvel hyperpoème. Il suffit d'établir une relation nouvelle qui rattache cet hyperpoème à l'édition du recueil collectif correspondant, comme on l'a fait schématiquement dans la figure ci-dessous qui rend visible, par un jeu de couleurs, ce qui sera signalé dans la structure de l'interface de publication par l'insertion d'une relation entre des notices (fig. 8).

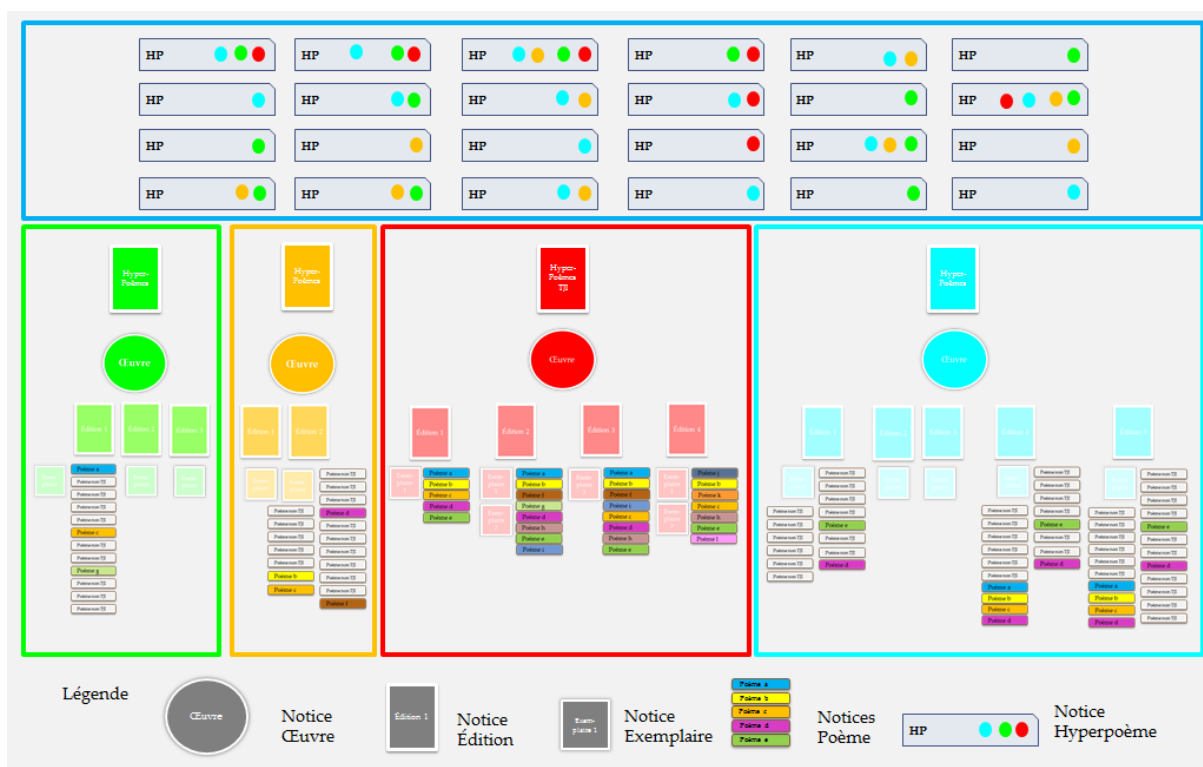


Figure 8. Présentation de la structuration du site Joyeuses Inventions : un même modèle structuré en Hyperpoème – Œuvre – Édition – Poème, développé pour les recueils collectifs de poésies qui ont avec le Trésor des joyeuses inventions au moins un poème en commun © Joyeuses Inventions

L'évolution du projet *Joyeuses Inventions*, par cette remise en perspective, permet dès lors d'explorer le *continuum* qui va d'un projet d'édition critique numérique d'un recueil unique, le *Trésor*, à l'élaboration d'une plate-forme d'éditorialisation d'un corpus de plusieurs recueils interdépendants (le « corpus des *Joyeuses Inventions*»). Le prototype d'édition critique élaboré pour le *Trésor des joyeuses inventions* (cadre rouge sur la fig. 8) peut en effet être réexploité pour d'autres recueils collectifs (cadres vert, orange et turquoise), avec les adaptations nécessaires, comme la composition en sections des recueils par exemple – ce qui n'est pas le cas du *Trésor*. C'est dans cette perspective que Laëtitia Tabard, Clotilde Dauphant, Isabelle Ragnard et Marine Parra élaborent sur le site *Joyeuses Inventions* une anthologie de textes du *Jardin de Plaisance et fleur de rethorique*, en prenant en compte les états manuscrits et musicaux du recueil. De même, Ellen Delvallée prépare une édition critique numérique des *Rondeaux en nombre de trois cent cinquante* sur le site *Joyeuses Inventions*.

Mais cette étape d'exploration du corpus secondaire ne doit pas être dissociée de l'entreprise initiale du projet qui interrogeait les modalités de restitution numérique des mécanismes de production et de circulation des poèmes publiés sous la forme de recueils collectifs. En effet, en enrichissant les notices « Poème » du corpus dit « secondaire » – devenu « primaire » pour les chercheurs qui prennent en charge l'édition critique de ces recueils –, les nouveaux collaborateurs contribuent à mutualiser les ressources pour renseigner l'ensemble des notices « Hyperpoème » de ce vaste corpus, soit une part non négligeable de toute la production poétique, à dominante amoureuse et facétieuse, de la Renaissance française. Le schéma des relations « horizontale » et « verticale », appliqué au périmètre entier du projet (fig. 9), donne à lire, quoique de manière encore bien trop abstraite et pour un seul poème (poème c en orange), l'ensemble des relations qui unissent, envisagés de manière synthétique, des poèmes qui circulent et évoluent sur le temps long du XVI^e siècle, de recueil en recueil. Dans la réalité de la navigation de l'utilisateur, ces relations seront autant de moyens de circuler à l'intérieur d'un vaste corpus d'hyperpoèmes, de lire partiellement ou dans leur totalité, sous la forme de transcription semi-diplomatique ou en mode image, les textes dans la diversité de leurs éditions, et de prendre la mesure des formes de publication – du moins dans la sphère imprimée, enrichie de leurs manifestations imprimées et musicales – qui contribuent à la communication des écrits poétiques de la Première Modernité à leurs divers publics, du XVI^e siècle jusqu'à nos jours.

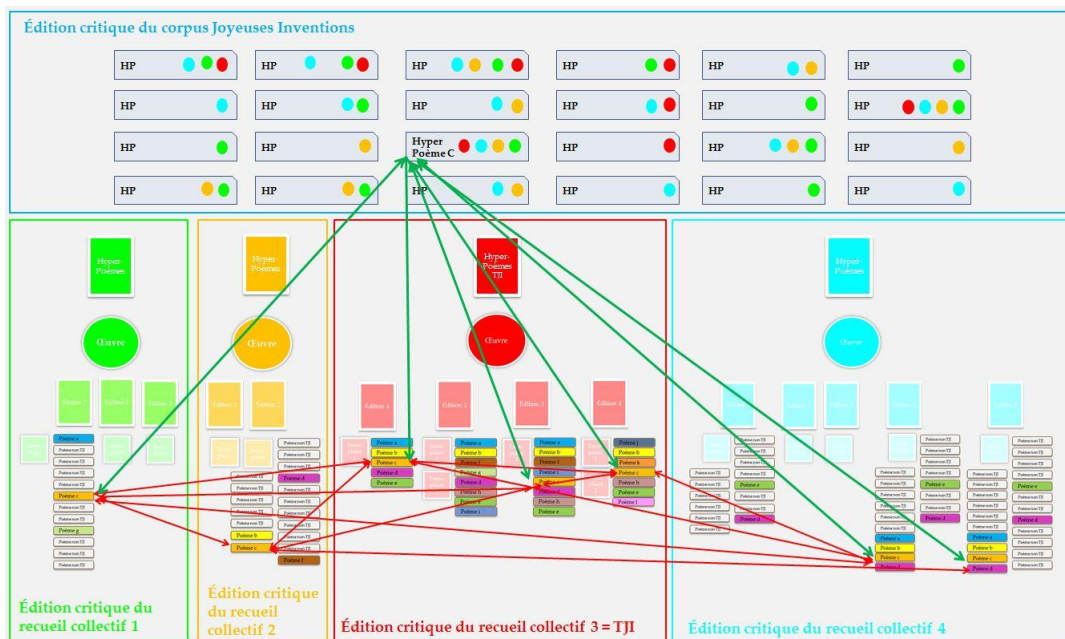


Figure 9. Représentation simplifiée de la mise en relation des œuvres du corpus primaire (en rouge) et du corpus secondaire (autres couleurs) par l'intermédiaire des hyperpoèmes de tous les textes du corpus des Joyeuses Inventions. Pour des questions de lisibilité toutes les relations horizontales (en rouge) n'ont pas été représentées. © Joyeuses Inventions

Pour conclure en quelques mots l'analyse de cette expérience d'édition critique collaborative, on pourrait dire que le projet des *Joyeuses inventions* engage avant tout une « invention » : celle d'une enquête, où il s'agit de trouver, sélectionner, préparer la matière à éditer pour la rendre signifiante et intelligible au lecteur d'aujourd'hui. Cela revient à interroger à nouveaux frais les contours de ce que l'on appelle traditionnellement une « œuvre », prise entre des logiques qui relèvent de l'espace du texte d'auteur, en l'occurrence les poèmes considérés de façon autonome, des logiques qui proviennent des projets éditoriaux qui se succèdent et qui se positionnent les uns par rapport aux autres, mais aussi les logiques qui appartiennent à l'économie du livre et à la sociabilité littéraire. L'invention est aussi celle de la disposition : il convient d'innover pour trouver une forme adéquate d'éditorialisation de cet objet complexe qu'est le recueil collectif. Pour ce faire, il a paru fructueux de mettre à mal des partis-pris hérités qui accordent une place centrale à une édition de référence, à l'établissement d'un texte dans le respect de la graphie et de la ponctuation, pour faire surgir – de la transposition des recueils-sources en un nouvel espace sémiotique d'éditorialisation – la possibilité d'une nouvelle appréhension de l'œuvre. Suivant une telle conception, le texte est envisagé comme une inscription initiale, dont le lecteur est invité à analyser les mises en forme successives, les adaptations et actualisations, les interprétations et réemplois divers, les modes de circulation d'un recueil à l'autre, afin de constituer sa propre expérience de l'œuvre littéraire, indissociable de son dispositif de communication. Le site *Joyeuses Inventions* constitue alors l'une des modalités de transmission du recueil. Il offre des modes d'exploration inédits en refusant de promouvoir un accès statique à une œuvre close et unique. Tout au contraire, il invite ses utilisateurs à s'appropriier les textes rassemblés pour composer à leur tour un objet intellectuel et dynamique unique. La consultation de l'édition critique numérique devient dès lors, si l'on ose le jeu de mots un peu facile, une chasse au trésor.

AUTO-PORTRAITS DE L'ANTHOLOGISTE EN PROTÉE

MAXIME CARTRON

Université de Lyon 3

Des études récentes sur l'anthologie comme forme, et même comme genre littéraire ont mis en lumière une question centrale et épineuse que pose ce type de corpus : celle de l'auctorialité du compilateur et de ses rapports avec son discours éditorial¹. Selon Didier Alexandre, l'anthologie

minimise la figure singulière de l'auteur pour lui préférer les mouvements et les écoles, la communauté éditoriale, les formes, la langue, le génie national, ou une littérature idéale [...], bref des critères qui dissolvent l'individualité dans une notion qui la transcende et la sublime².

Le cas des anthologies de la poésie baroque française publiées au XX^e siècle rend compte de manière particulièrement aiguë de cette désindividuation de l'instance auctoriale et entraîne par conséquent des répercussions sur le statut de l'éditeur des textes. On peut commencer par observer qu'une anthologie placée sous le label « baroque » tend systématiquement à faire primer cette notion sur les poètes mêmes, chargés de l'incarner sur un mode synecdochique. Dans l'*Anthologie de la poésie baroque française* de Jean Rousset, des sections et micro-sections thématiques comme « L'Inconstance blanche » ou « Le Spectacle de la Mort » rassemblent les auteurs en groupes signifiants. Cette tendance à ramener l'individualité de chacun à des catégories renvoyant elles-mêmes directement au concept structurant de Baroque produit un trouble dans l'auctorialité. Qui est en ce cas l'auteur principal si les figures de poètes sont dévaluées ou, du moins, évacuées ? En premier lieu, on pourrait presque considérer que les anthologistes désamorcent les instances auctoriales pour faire croire à une écriture impersonnelle : celle du Baroque qui, comme le langage de Barthes, serait le véritable « scripteur ». Il y aurait là un enjeu symbolique à l'œuvre : l'effacement du poète coïnciderait avec l'avènement sur la scène de l'anthologie d'une nouvelle notion d'histoire littéraire qui, pour acquérir sa légitimité, se fonderait sur un transfert d'auctorialité, instigué par le compilateur.

Mais bien entendu, il s'agit là d'une stratégie commerciale : en prétendant, comme Jorge Gimeno, que « la sélection pour cette anthologie s'est imposée d'elle-même »³, les anthologistes minimisent leur part d'intervention sur les textes et mettent en avant la valeur prétendument objective de leur travail de compilation. On peut voir là une résurgence du mode de publication des recueils collectifs de poésie du XVII^e siècle, à la condition expresse de prendre en considération une donnée fondamentale : les compilateurs s'efforcent constamment, afin d'imposer la valeur historique et critique de leurs choix⁴, d'instituer ces recueils en modèles⁵. À en croire Alain Niderst,

¹ Je ne traiterai donc pas du travail de l'éditeur commercial, mais de celui de l'éditeur « scientifique », soit du geste de collecte et surtout d'organisation des pièces par l'anthologiste. Ceci n'interdit du reste pas de penser que les motivations économiques des deux éditeurs convergent, tout au contraire.

² *L'Anthologie d'écrivain comme histoire littéraire*, éd. Didier Alexandre, Bern *et alii*, Peter Lang, 2011 (Littératures de langue française), p. 2.

³ Jorge Gimeno, *Mon âme, il faut partir. Anthologie de la poésie baroque française* [2009], Paris, La Table ronde, 2011 (la petite vermillon), p. 13.

⁴ En effet, toute anthologie de poésie baroque a pour objectif principal une intégration de son objet au champ critique et un désir de se démarquer des autres anthologistes. La dimension symbolique est toujours circonscrite en vue d'une légitimation de l'objet poésie baroque et, à travers celle-ci, de l'anthologie comme genre.

⁵ Sur cette question, je me permets de renvoyer à mon article : « Mémoire, oubli et invention historiographique des recueils collectifs du XVII^e siècle dans l'anthologie poétique française (1961-2009) », dans *Lire, recueillir, inscrire : recueils et anthologies (XVI^e-XVIII^e siècle)*, éd. Mathilde Bombart, Maxime Cartron et Michèle Rosellini, Lyon, *Pratiques & formes littéraires 16-18. Les Cahiers du GADGES*, à paraître.

si l'on présente des recueils, c'est que le lecteur importe plus que les auteurs : les poèmes ont été tirés des diverses provinces, sont de diverses origines, parfois ils demeurent anonymes. L'éditeur a constaté que les honnêtes gens souhaitaient lire des poèmes⁶.

Cette collectivisation tendrait dans les deux cas, au XVII^e comme au XX^e siècle, à effacer l'auteur au profit d'une figure de lecteur qui demeure bien floue. Là encore, l'argument du récit de publication calqué sur ce supposé processus éditorial d'époque est commercial, en ce qu'il constitue un appel d'offre qui masque la part prise par l'anthologiste. Celui-ci tend-il vraiment à se placer modestement en retrait des poèmes, qu'il souhaiterait simplement diffuser auprès du public ? Rien n'est moins sûr. Bien plutôt, ce refus apparent de canoniser les poètes semble faire le profit de l'éditeur-compilateur, qui se dévoilerait ainsi comme l'auteur, second mais surplombant, des textes qu'il collige. En d'autres termes, ne faut-il pas considérer en fait, avec Annick Louis, que « les anthologies dévient l'attention vers le compilateur (...) parce qu'elles proposent aussi son portrait »⁷ ? L'anthologiste ne profite-t-il pas de sa mainmise sur les textes, qu'il choisit, fragmente, organise et recompose à son gré pour se créer un *ethos* d'auteur ? Céline Bohnert et Françoise Gevrey ont pu observer que

les auteurs d'anthologies au XX^e siècle, qu'ils soient écrivains ou éditeurs (ou, plus largement "intellectuels"), se construisent une image : celle d'une compétence particulière dans un domaine – voire ils revendiquent une marque de possession, dans une logique de territoire : l'anthologie prend alors une fonction de marquage. De manières variables, elle interroge les sources de l'autorité et les mécanismes de consécration littéraire. Qui remplit cette fonction d'auteur et quelle est sa place dans le système des lettres ?⁸

En somme, dans la mesure où l'unification des poètes rassemblés sous la même bannière baroque évacue leur singularité irréductible, les anthologistes ne tiennent-ils pas un discours auctorial et si oui, de quel ordre ? S'il semble de prime abord qu'un compilateur soit avant tout un lecteur, qui retranscrit les œuvres qu'il a aimées, éventuellement dans une perspective critique – toujours sous-tendue par l'actualité institutionnelle et historiographique dans le cas des anthologistes baroquistes –, on peut par là le considérer comme un éditeur souhaitant renouveler – rééditer – son geste de lecture pour toucher d'autres lecteurs. Mais il convient de rappeler avec Barthes que la fonction d'auteur s'exerce originellement à travers quatre opérations distinctes : celles du *scriptor* (qui se contente de recopier les textes) ; du *compiler* (qui les réunit) ; du *commentator* (qui les rend intelligibles) et enfin de l'*auctor* (qui avance ses propres idées, en s'appuyant sur des autorités)⁹. En première instance, on peut considérer l'anthologiste comme un *scriptor* et un *compiler* : on estimerait alors que son rôle se borne à recopier et à classer les fragments qu'il a sélectionnés. Mais n'est-il pas aussi un *commentator* et un *auctor*, en ce qu'il modalise systématiquement, par des préfaces, notices, notes et autres dispositifs paratextuels, les textes qu'il introduit ? Partant, il s'agira de le considérer non plus comme un simple lecteur mais, en raison de ses gestes éditoriaux mêmes, comme un auteur au second degré ou un auteur *détourné* (ou *dévié*, pour reprendre l'expression d'Annick Louis). S'il ne compose pas lui-même les textes qu'il compile, on peut néanmoins avancer avec Olivier Pot, évoquant un autre corpus, que l'enjeu – celui de tout geste critique après tout – est d'en « être l'auteur sans l'être personnellement »¹⁰, que l'anthologiste acquiert ou met en jeu une autorité d'auteur premier en ce qu'il incorpore d'autres auteurs à son *ethos*, geste d'autorité s'il en est, qui soumet leur discours poétique au sien propre. Selon cette perspective, les poètes et les œuvres retenus ne seraient présents que pour avaliser le discours de l'anthologiste, qui chercherait en permanence à se les approprier, tout en effaçant le plus possible les

⁶ Alain Niderst, *La Poésie à l'âge baroque (1598-1660)*, Paris, Robert Laffont, 2005 (Bouquins), p. VII.

⁷ Annick Louis, « L'anthologie, un mode dévié », dans *L'Anthologie : histoire et enjeux d'une forme éditoriale du Moyen Âge au XXI^e siècle*, éd. Céline Bohnert et Françoise Gevrey, Reims, EPURE, 2014, p. 476. Voir aussi Céline Bohnert et Françoise Gevrey : « agencer ou réagencer des textes, c'est toujours produire un discours (...). Traversée par des voix fantômes, toute anthologie est plurivoque, peut-être ventriloque. L'un des discours qui traverse fréquemment les anthologies du XX^e siècle est un discours sur soi : lire les autres revient à se dire par les autres en un effet miroir. Parler des autres et les faire parler, c'est aussi, subrepticement, se faire entendre » (*op. cit.* p. 40-41).

⁸ *Ibid.*, p. 39.

⁹ J'emprunte ce rappel à Annick Louis, « L'anthologie, un mode dévié », art. cit., p. 474-475.

¹⁰ Olivier Pot, « Plaidoyer pour une *Schola Genevensis* de poésie. Stratégies de légitimation dans les discours préfaciels (1533-1625) », dans *Poètes, princes et collectionneurs. Mélanges offerts à Jean-Paul Barbier-Mueller*, éd. Nicolas Ducimetière et alii, Genève, Droz, 2011 (Travaux d'Humanisme et Renaissance), p. 313.

marques de leur auctorialité, afin de se poser comme un créateur à part entière. Conjointement, sa visée critique – défendre et illustrer le Baroque – conduirait l’anthologiste à masquer autant que possible son émancipation auctoriale, afin d’assurer une diffusion aussi large que possible à son ouvrage. En s’abritant derrière les textes, l’anthologiste poursuit deux objectifs distincts à la fois, qui sont cependant indissolublement liés : accréditer la valeur notionnelle du Baroque et valider sa conception de celui-ci, c’est-à-dire sa propre écriture critique.

Sur ces bases, j’aimerais examiner quelques processus et procédés d’auctorialisation du geste éditorial en jeu dans les anthologies baroques, en réfléchissant plus particulièrement à cette question : l’anthologiste devient-il l’auteur des textes qu’il compile ou développe-t-il un discours auctorial concurrent ou, du moins, parallèle, voire symétrique ?

Inventer les titres, manipuler la table des matières : Jean Rousset

Il est délicat de débusquer, chez les anthologistes, une conscience d’auteur. André Blanchard évoque la figure de « l’auteur d’anthologie »¹¹, semblant désigner par là son travail comme une œuvre organique à part entière dont il serait le créateur. Mais cela n’est pas décisif. Les anthologistes ayant tout de même en vue la diffusion et la circulation des poèmes qu’ils compilent, s’interposer ouvertement entre eux et le public serait une bien curieuse stratégie. Il faut donc observer de plus près le dispositif éditorial, qui rend compte des écarts entre le travail supposément neutre et objectif auquel se livrent les anthologistes et celui, bien réel, conduisant à l’invention symbolique de leur statut d’auteur.

La question des titres est fondamentale : nommer un poème, c’est lui attribuer un certain sens. Le renommer, c’est le changer. Sur les 290 textes que contient l’*Anthologie de la poésie baroque française*, 156 titres sont de l’auteur premier et 134, soit près de la moitié, sont inventés par Jean Rousset :

Les titres des poèmes sont tantôt ceux de l’auteur, et ils sont composés en romain ; tantôt ceux du présentateur, et ils sont alors composés soit en italique s’ils sont constitués par un fragment de vers, soit plus rarement en romain, mais placés entre crochets, s’ils sont entièrement dus au présentateur¹².

Ce protocole semble témoigner, dans sa transparence affichée, d’une rigueur critique, d’une volonté de distinguer la part des poètes et la part du compilateur, afin de donner la primauté aux premiers. D’ailleurs, il est bien question de « l’auteur » d’un côté et du « présentateur » de l’autre, gage apparent de reconnaissance du statut second, voire subalterne de l’anthologiste. Mais cet engagement est en réalité purement rhétorique : Jean Rousset marque son territoire, l’alternance entre autorité auctoriale et autorité du compilateur (« tantôt...tantôt ») répondant davantage au désir du second de s’insérer dans le processus de création. Si Jean Rousset avait vraiment voulu suivre le parti de la rigueur critique, il aurait renoncé, comme par exemple Michel Jeanneret dans *La Muse lascive*, à nommer les poèmes sans titres¹³. Surtout, il aurait fait état de ce problème éditorial, ce qui n’est à aucun moment le cas dans la préface de l’*Anthologie de la poésie baroque française*. L’effet produit revient à placer quasiment sur un pied d’égalité les poètes et l’anthologiste.

Mais plus encore, ce protocole constitue en fait un dispositif créatif masqué, puisque Jean Rousset indique employer deux manières de renommer les textes : le « fragment de vers », qui appartient encore tant soit peu au poète et le titre entièrement imaginé par l’anthologiste. Voici un exemple de la distinction à établir entre les deux procédés, à travers deux sonnets de La Ceppède, placés en regard dans l’*Anthologie* (fig. 1). Le second (« L’Autel des vieux parfums dans Solyme encensé ») correspond à l’usage consistant à nommer les sonnets à partir de leur premier vers. Il s’agit là d’une convention éditoriale sans portée particulière, je n’insiste donc pas dessus. En revanche, dans le premier cas, Jean

¹¹ André Blanchard, *Trésor de la poésie baroque et précieuse (1550-1650)*, Paris, Seghers, 1969, p. 5.

¹² Jean Rousset, *Anthologie de la poésie baroque française*, Paris, Armand Colin, 1961 (U), t. I, p. 28.

¹³ « Beaucoup de poèmes n’ont pas de titre. Certains sont désignés, dans les recueils de l’époque, par leur forme : Sonnet, Epigramme, Stances, Chanson... Je n’ai pas reproduit ces notations-là, mais seulement les titres réels, quand ils existent » (Michel Jeanneret, *La Muse lascive. Anthologie de la poésie érotique et pornographique française (1560-1660)*, Paris, José Corti, 2007, p. 43).

Rousset fait affleurer le nom d'Orphée, présent seulement de façon implicite à travers la mention de Pluton et d'Eurydice. Ce « nouvel Orphée », c'est bien évidemment le Christ, mais c'est aussi, sur un plan métatextuel, le compilateur, qui tire les textes de l'oubli et les titre comme siens. La valeur épigraphique des titres nous renseigne non seulement sur une volonté de condenser un maximum de sens en un minimum d'espace, mais aussi sur un désir d'utiliser ces données comme autant de moyens d'orienter la lecture des textes et, mieux encore, de réinventer ceux-ci. Nommer le sonnet de Marbeuf à partir de l'hémistiche *Sur le bord sablonneux*, ce n'est pas seulement attirer le regard sur le détail de ce motif, c'est aussi se l'approprié et en imposer une valeur d'usage, tout en prétendant conserver l'idée initiale du poète : Jean Rousset récrit le sens du sonnet à partir de son inscription dans une pensée critique baroque valorisant l'éphémère (il appartient à la section « L'inconstance blanche »). L'utilisation de titres remaniés ou inventés permet à l'anthologiste de mettre simultanément en avant une promotion de son objet, une volonté de valider une certaine conception critique et un projet initiant les deux premiers : celui de réénoncer les textes pour revendiquer implicitement un statut de créateur.

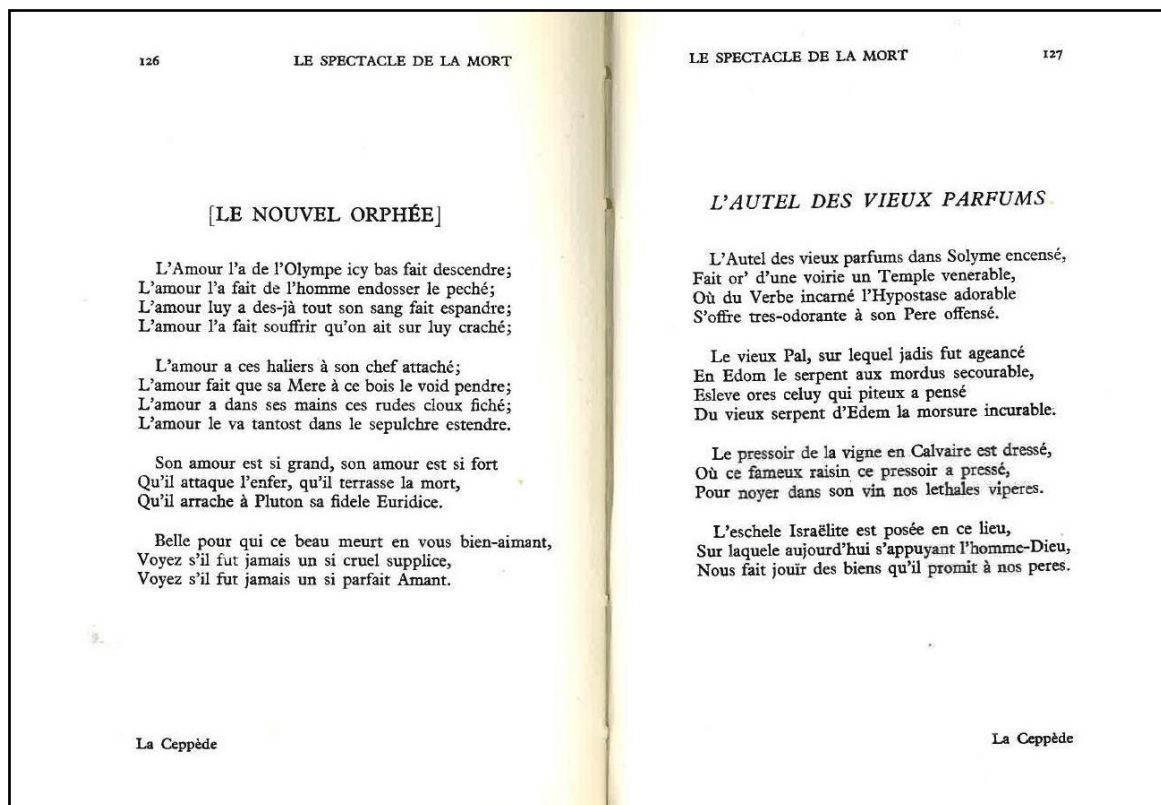


Figure 1

D'autre part, toutes les anthologies de poésie baroque affectent leur nom d'auteur aux textes ressaisis par la table des matières, afin de rassembler et de codifier un Panthéon baroque. Toutes sauf une : celle de Jean Rousset précisément se contente des titres (fig. 2), sans aucune mention des auteurs, qui apparaissent uniquement dans le corps de l'anthologie, en guise de signature, et surtout de citation des œuvres retenues. En effaçant cette indication favorisant le repérage et permettant au lecteur de chercher plus commodément tel poème de tel ou tel poète, l'anthologiste induit un nouveau mode de lecture : n'étant plus assignés à un auteur en particulier, les poèmes peuvent migrer, se stratifier, se raccorder entre eux au point de constituer un unique texte baroque¹⁴. Le véritable auteur est alors l'anthologiste, qui se substitue aux poètes, privés de l'énonciation de leurs propres œuvres par l'absence de leur nom d'auteur. Jean Rousset devient l'auteur de tous les poèmes compilés, puisqu'il les ampute

¹⁴ « Comme s'ils formaient tous un seul et même texte, les poèmes répartis sur cette échelle de Jacob prenaient sens selon moi par la place qu'ils y occupaient et par les relations qu'ils entretenaient les uns avec les autres » (Jean Rousset, *Dernier regard sur le Baroque. Petite autobiographie d'une aventure passée*, Paris, José Corti, 1998 (Les Essais), p. 23).

de leur sens initial en leur en conférant un nouveau, indexé sur un autre type de *dispositio*. La pièce ne vaut plus pour elle-même mais prend sens en regard des autres, comme le montre l'exemple des *Stances à l'Inconstance* d'Etienne Durand, qui ne se comprennent que mises en relation avec le *Temple à l'Inconstance* de Du Perron et l'*Inconstance* de Motin, pour former une véritable économie de l'inconstance. Ramenés à l'expression collective d'un état d'esprit spécifiquement baroque, la pièce et l'auteur sont délestés de leur autorité propre au profit de celle de Jean Rousset, qui construit une autre œuvre, protéiforme¹⁵, à partir d'eux.

338	TABLE	TABLE	339
La mère à l'avorton.....	152	<i>Au rayon ténébreux</i>	198
Le Tableau de la Beauté et de la Mort, présenté par Hylas, seigneur de mérite, lequel ne pouvait goûter les félicités de la vie dans les appréhensions de la mort	153	<i>Mon soleil, mon aurore</i>	199
Ode à Alcipe.....	155	<i>Vol d'esprit</i>	200
<i>La nuit m'emplit de deuil</i>	158	<i>Ce miroir est obscur</i>	203
Ses entretiens, en une maladie qu'il eut..	161	<i>Cantique spirituel</i>	206
Sa maladie expirant, il entre dans une crainte de la justice de Dieu.....	162	Les soupirs d'une âme exilée.....	209
Estant un peu remis de sa crainte, il s'offre à Dieu, pour mourir au pied de la croix.....	163	Paraphrase sur le « Domine probasti me ».	211
Sur la mort. Assurance.....	164	De l'efficacité des clartés divines et de la foiblesse des nôtres.....	214
Sur la mort. Remède.....	165	Des grandeurs de la Sainte Vierge, et principalement de la qualité inconce- vable de très-digne mère de Dieu.....	216
Sur le tombeau du fidèle. Épitafe.....	166	Fournaise d'amour.....	218
Sur la résurrection.....	167	<i>Un nuage brillant</i>	221
VI. — LA NUIT ET LA LUMIÈRE		Les fuites de l'époux.....	222
I. LE BROUILLARD ET LA CLARTÉ.....	171	Estat de transformation dans une âme... ..	225
<i>Le jour est un ombrage sombre</i>	173	A Laudes.....	227
Stances de la mort.....	174	A Laudes.....	228
<i>La lumière se meurt</i>	176	Abîme de l'amour.....	229
<i>Le soleil de ma vie</i>	177	Océan du divin amour.....	230
<i>Cette brillante nue</i>	178	L'amour insensible d'une âme consommée en Dieu.....	232
Vœu.....	179	Se perdre de vue en demeurant passif à l'opération de Dieu.....	235
Prière du matin.....	180	Divine solitude de l'âme quitte du moi..	236
Prière du soir.....	181	2. LA LUMIÈRE DE LA PERMANENCE..... 239	
<i>Abîme de lumière</i>	182	[Extase].....	241
<i>Dans ce nuage épais</i>	185	[Un ciel nouveau].....	244
<i>Je cherche à tastons</i>	187	[Extase].....	245
<i>Au secret des ténèbres</i>	190	<i>Je voy Dieu</i>	246
<i>Nuit plus claire qu'un jour</i>	192	<i>C'est ton divin soleil</i>	247
<i>Son ombre me ravit</i>	194	<i>Blanc</i>	249
<i>L'esclat mystérieux</i>	196	Vœu.....	250
		Sur ces paroles : je suis la lumière du monde.....	251
		Le solitaire.....	252

Figure 2

Réagencer les textes : le « roman gnostique » d'Albert-Marie Schmidt

Un autre *habitus* de l'anthologie baroque consiste en effet à former des parcours narratifs que le lecteur est invité à activer pour valider l'intervention créatrice de l'éditeur-anthologiste. Dans *L'Amour noir* d'A.-M. Schmidt, cette tendance à établir une narrativisation à partir du matériau malléable que constituent les poèmes est assumée et même revendiquée : à partir des œuvres écrites par d'autres, le compilateur crée une fiction. En mettant bout à bout les textes et en considérant qu'ils procèdent d'un auteur unique, « un écrivain-type, un poète idéal »¹⁶ que composent par synecdoque tous les poètes présents dans l'anthologie, A.-M. Schmidt devient romancier : « si l'on s'amuse à conter l'histoire spirituelle de ce dernier [le « poète idéal »], on obtient de la sorte une biographie imaginaire, ou, plutôt, un commentaire psychologique des textes compris dans le présent recueil »¹⁷. Ce dispositif fictionnel s'articule en plusieurs sections, que voici :

- La Confusion des Sentiments

¹⁵ Naturellement, ce geste entend programmer la lecture, en calquant l'appréhension des textes sur un principe structurant du Baroque, soulevé dans *La Littérature de l'âge baroque en France*, dont l'*Anthologie* constitue « l'album d'illustrations » (Jean Rousset, *Anthologie de la poésie baroque française*, op. cit., note 1 p. 5).

¹⁶ Albert-Marie Schmidt, *L'Amour noir. Poèmes baroques* [1959], Genève, Slatkine reprints, 1982. Cet avant-propos n'est pas paginé. On peut donc émettre l'hypothèse qu'il a été inséré après coup, ce qui accentuerait son caractère autonome et hapactique.

¹⁷ *Ibid.*

- Paysages nocturnes et funèbres
- La Dame en noir
- La Dame de couleur
- La Dame en rêves
- Entrée des Démons
- La Dame morte

Ces sections sont présentées par le compilateur avant les textes proprement dits, à la manière d'un sommaire continu, qui converge de manière téléologique vers la mort. Chacune de ces entrées contient une brève notice, qui résume le propos des textes et le transpose en une sorte de vie minuscule. Voici « La Confusion des Sentiments » ou, pour le dire schématiquement, la situation initiale :

Le poète nocturne, dont je viens d'évoquer la figure surréelle, se refuse, par morgue humaniste, à imiter le vulgaire profane. Il s'interdit de raisonner à son exemple. Il entre en lutte contre les évidences communes. Seule une liaison peut-être artificieuse des images qu'il perçoit l'autorise à supposer, après maintes hésitations inaugurales, qu'il ne poursuit pas le cours d'un rêve indéfini. Vivant donc, malgré qu'il en ait, dans un état de stupeur équivoque, il en vient à souhaiter que les violentes impressions, dont les amants sont gratifiés dans leurs transports divers, lui procurent une espèce d'assurance. Or elles l'égareront bientôt dans un labyrinthe confus de notions inqualifiables et contradictoires.

Cette biographie miniature est censée entrer en résonance avec les poésies suivantes, dont elle ressaisit, en prose, le propos :

- « Tout n'est plein ici-bas que de vaine apparence » (Jacques Vallée Des Barreaux)
- « Tourments sans passions, passions sans peinture » (Anonyme)
- « Tirsis s'en allait mourir d'aise » (Isaac de La Peyrère)
- « Philis sentant venir l'extase » (Isaac de La Peyrère)
- « Ma belle un jour dessus son lit j'approche » (Jean Auvray)
- « C'est fait de mes destins je commence à sentir » (Tristan L'Hermite) »

À travers ces textes de cinq poètes différents, l'anthologiste imagine un récit transcrivant l'itinéraire imaginaire qu'il se plaît à y voir. L'effet d'enchaînement n'en est que plus patent : on a affaire, malgré les protestations ironiques de l'anthologiste, qui déprécie de manière ostentatoire ce « modeste sommaire des thèmes variés par les sonnets, stances, rondeaux, madrigaux, impromptus dont on trouvera plus loin le texte »¹⁸, à un « roman gnostique »¹⁹ subdivisé en chapitres, plus qu'à une anthologie divisée en sections. Ce dispositif, loin de n'être qu'un « argument énigmatique »²⁰, ne se borne pas à annoncer les textes : il les transpose dans un système fictionnel. Dès lors, on discerne un effet de concurrence : l'anthologiste inscrit, *via* ce mode de présentation *a priori* anodin des textes, son propre désir d'écrire, de fantasmer même « cette doctrine malaisément définissable : le baroque littéraire »²¹. Pour parvenir à une définition, et mieux, à une identification immédiate de ce concept, l'éditeur a besoin du recours de la fiction ; l'anthologiste doit s'incarner dans son anthologie afin de rendre compte de l'efficacité de la notion. Le « roman gnostique », c'est l'assemblage des poèmes, mais c'est aussi l'avant-texte qui, à la manière d'un récit spéculaire, met en abîme le Baroque. Tout en tendant à s'autonomiser d'eux, le récit de Schmidt reflète les textes et inversement. Il ne faut donc pas voir dans cette concurrence une exclusion mutuelle mais une complémentarité. L'anthologiste profite de la plasticité de la forme investie pour disposer les textes en fonction d'un récit que ceux-ci tissent alors, en vertu des indications de l'avant-texte, entre eux. Partant, il crée à partir d'œuvres déjà existantes une organicité hybride qui octroie à l'éditeur le statut de narrateur hétérodiégétique de l'être-au-monde baroque, tout en suscitant la curiosité et l'attente du lecteur²².

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² On pense aux belles pages de Jacqueline Cerquiglini-Toulet au sujet d'un autre corpus : tout comme les compilateurs du XIV^e siècle, Albert-Marie Schmidt « renouvelle la matière par déplacement. Il la régénère aussi par substitution » (*La Couleur de la mélancolie. La fréquentation des livres au XIV^e siècle (1300-1415)*, Paris, Hatier, 1993, p. 95). Il « fait désirer une matière

Le devenir-poète de l'anthologiste

Il est par ailleurs une autre voie pour devenir auteur que celle empruntée par les manipulateurs hors-pair de textes que sont Jean Rousset et Albert-Marie Schmidt : celle de la préface, qui fournit l'opportunité à l'anthologiste de développer sa propre écriture, d'inventer des effets de style qui visent à nouveau à refléter, et même à épouser le mouvement esthétique des poèmes baroques. La préface se veut, comme chez Albert-Marie Schmidt, le récit spéculaire des textes qu'elle présente ; la structure d'accueil se doit de fusionner avec la matière qu'elle encadre pour répondre à l'idéal intime du choix, garant de la sincérité et de l'*ethos* d'auteur de l'anthologiste. En somme, l'enjeu est, *via* une rhétorique mimétique de son objet, voire une harmonie imitative, de former un décalque parfait, sur le plan stylistique, de l'objet d'étude. L'anthologiste devient auteur par son imitation de l'esthétique baroque des poètes qu'il a retenus : on ne choisit, quand on est anthologiste, que des textes que l'on aurait voulu (pouvoir) écrire.

Pour Thierry Maulnier il s'agit, à l'aide de la parataxe, de faire image, de donner à voir pour rendre consubstantiels le discours de l'anthologie et celui des poèmes :

Au temps d'Henri IV le tableau de la poésie française est encore celui de la Renaissance, avec le jaillissement de sources innombrables, une curiosité, une fièvre, une vivacité de sensations, une multitude de talents, une prodigalité dans les dépenses de l'invention, une inégalité dans les résultats, une abondance dans les promesses qui nous suggèrent toutes les images de l'adolescence, de la verdure, de l'exubérance²³.

L'asyndète traduit l'explosion de vitalité poétique qui caractérise selon le compilateur la période évoquée. La péroration, avec son rythme ternaire, ouvre de manière hyperbolique (« toutes les images ») sur les textes, qui viendront prendre le relais de ce résumé, de ce condensé expressif²⁴. En cherchant à produire un calque de l'esthétique dont ils définissent eux-mêmes les contours, les anthologistes s'efforcent de concilier « recherche de la vérité » et séductions du beau style, toujours dans une perspective commerciale visant à asseoir une autorité, et même une mainmise sur le corpus. Implicitement, le compilateur se représente en créateur du Baroque ou, plus largement, du XVII^e siècle : « tout dans le Grand Siècle est architecture »²⁵ écrit encore Thierry Maulnier. Le décasyllabe, vers héroïque²⁶, est ici à entendre sur le plan métatextuel : il érige l'anthologie en temple de mémoire, en œuvre architecturale à part entière qui, toujours selon ce principe de rhétorique mimétique de son objet, cadrerait idéalement avec le mouvement esthétique du « Grand Siècle », l'introduction de rythmes propres à la poésie versifiée contribuant à mettre en avant les vellétés poétiques du compilateur.

En ce sens, plus marquante encore est l'ouverture de l'*Anthologie de la poésie baroque française* de Jean Rousset : « au commencement, il y avait Protée »²⁷. Ce vers faux de onze syllabes marque, par opposition à l'harmonie jugée factice de l'alexandrin, l'acte de reconnaissance de la poésie baroque, soit d'un discours paratopique en instance de légitimation dans le paysage littéraire et critique.

attendue et, par là même, la renouvelle. Formellement, en modifiant l'économie narrative ou topique de ces lieux, ou en les déséquilibrant, par un propos qui les encadre, un contexte nouveau. Travail de montage qui met en œuvre le différé, joue avec le désir. Écriture au sens propre » (*Ibid*). Je remercie Roger Chartier d'avoir attiré mon attention sur cet ouvrage.

²³ Thierry Maulnier, *Poésie du XVII^e siècle*, Paris, La Table ronde, 1945, p. 13.

²⁴ On ne résistera pas à citer ces mots de Jean Starobinski, qui résumant bien le projet de ce devenir-poète : « certains ouvrages de réflexion ou de critique savante parviennent à éveiller, dans l'esprit du lecteur, un sentiment de beauté intellectuelle, qui les apparente aux réussites de la poésie. Ils ont un pouvoir d'émerveiller qui ne le cède en rien à celui qu'exerce la parole littéraire la plus libre. C'est qu'ils procèdent d'une même liberté, qui n'en devient que plus précieuse de s'être soumise à la recherche d'une vérité » (Préface à Georges Poulet, *Les Métamorphoses du cercle* [1961], Paris, Flammarion, 1979 (Champs), p. 7). Ou encore, pour le redire autrement : « tout écrit qui présente une certaine qualité littéraire aspire essentiellement à être un poème » (Simon Leys, *Le Bonheur des petits poissons. Lettres des antipodes*, Paris, J.-C. Lattès, 2008, p. 38).

²⁵ Thierry Maulnier, *Poésie du XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 12.

²⁶ Thierry Maulnier a en tête la Renaissance qui, selon lui, lance un *continuum* se prolongeant au « Grand Siècle », de sorte qu'il n'y aurait pas de réelle modification en profondeur du style poétique entre XVI^e et XVII^e siècle. Voir Maxime Cartron, *L'Invention du Baroque. Les anthologies de poésie française du premier XVII^e siècle (1844-2009)*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Lire le XVII^e siècle », série « Discours critiques », à paraître en 2021.

²⁷ Jean Rousset, *Anthologie de la poésie baroque française*, *op. cit.*, t. I, p. 6.

L'anthologiste, en définitive, écrit le Baroque en ce qu'il prétend, à la manière d'un démiurge, lui donner naissance.

Éditeur ou auteur ? La question était sans aucun doute mal posée : dans le cas du corpus étudié, l'anthologiste n'est auteur que parce qu'il édite. Grâce au potentiel de reconfiguration des textes des diverses interventions éditoriales qu'ils mettent en l'œuvre, Jean Rousset, Albert-Marie Schmidt, Thierry Maulnier et les autres s'ingénient à tenir simultanément une portée critique et un horizon d'auctorialisation, qui traduit à la fois leur volonté de donner ses lettres de noblesse au Baroque et de se créer un nom d'auteur – ou du moins d'inventeur, ce qui revient du reste au même – à travers celui-ci. Placé au carrefour d'un discours marchand, d'une visée esthétique et d'un propos critique, l'anthologie fait œuvre. Qu'elle se saisisse de l'organisation des textes pour mettre en jeu une organicité du Baroque, qu'elle utilise son paratexte pour déployer un récit fictif concurrençant les poèmes ou qu'elle traduise, par son style, un enjeu métatextuel, elle est dans tous les cas une forme autoréflexive qui, implicitement ou explicitement, égalise, voire même dévalue les instances auctoriales afin de mieux mettre en avant sa probité et sa pertinence supposées. Réénonciation, réécriture ou création autonome, dans ces trois cas de figure observés, l'anthologiste baroque se veut égal, et peut-être supérieur aux poètes qu'il compile. C'est pourquoi, en définitive, il ne saurait être considéré comme un auteur que par et à travers ceux-ci puisque, comme on l'a vu, son discours se veut constamment le miroir de celui des poètes, qu'il défend par intérêt à la fois personnel et critique. En quoi il importe, quand on s'attache à des anthologies de poésie baroque du moins, de nuancer les frontières terminologiques : les enjeux esthétiques de l'écriture critique, les fictions d'histoire littéraire²⁸ appréhendées à partir de ce cas autorisent en effet à considérer les figures de l'éditeur et de l'auteur, à la manière de celles du poète et de l'anthologiste, comme pleinement réversibles.

²⁸ Voir sur cette notion le volume dirigé par Jean-Louis Jeannelle, *Fictions d'histoire littéraire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009 (La Licorne, n° 86).

COLLECTIONS

L'ILLUSTRE ROMANTIQUE OU LE ROMANTISME MIS EN IMAGE(S)

MARINE LE BAIL

Université de Toulouse

Dans la présentation liminaire de ses *Mélanges tirés d'une petite bibliothèque romantique*, parus en 1866, Charles Asselineau, bibliophile invétéré et traqueur notoire de volumes de l'époque romantique, expose à l'intention du lecteur les raisons qui l'ont poussé dès les années 1830 à collectionner les productions de la nouvelle école littéraire dans leur édition d'origine. Ce geste n'allait en effet pas de soi, dans la mesure où cette « littérature ne faisait pas partie encore du domaine du collectionnable »¹, car considérée comme « trop proche »² de l'époque contemporaine. Elle souffrait en outre aux yeux des amateurs d'un déficit de légitimité dû à une comparaison systématiquement défavorable avec les éditions des siècles passés (XVI^e et XVII^e essentiellement). La singularité de la démarche d'Asselineau tient donc à sa dimension proleptique et à une forte conscience de la portée à la fois historique et documentaire des premières éditions romantiques – conscience qu'il s'attribue certes *a posteriori*, manifestement désireux d'endosser le rôle flatteur de précurseur en matière d'histoire littéraire³. Partant du présupposé que « toutes les grandes époques littéraires ont eu un contre-coup dans l'art de fabriquer les livres et de les orner »⁴, il rappelle alors en quelques mots les principaux codes matériels, typographiques et iconographiques du livre romantique :

Eh bien, l'École romantique a eu l'in-octavo de Gosselin et de Renduel, les impressions d'Everat ; elle a eu les eaux-fortes de Célestin Nanteuil, les vignettes de Johannot, de Deveria et de Jean Gigoux, et la gravure sur bois restaurée par Thompson et Porret⁵.

Il y eut donc, si l'on en croit le bibliophile, un moment romantique de l'histoire du livre, dont les années 1830 marqueraient l'apogée, et qui se caractériserait par une forme de correspondance organique entre texte et support, entre contenant et contenu. Asselineau établit ainsi une relation non seulement de corrélation, mais bien d'équivalence, entre la révolution esthétique prônée en matière d'écriture par les tenants du mouvement romantique et le renouveau formel incarné, dans le domaine de la librairie, par certains éditeurs dont les noms – Renduel, Gosselin, Ladvocat, Curmer pour n'en citer que quelques-uns – sont restés durablement attachés à cette période de l'histoire des lettres. La présence à l'orée du volume d'un frontispice gravé sur acier « romanticisant » à souhait et signé par l'un des représentants majeurs de l'illustration de cette période, Célestin Nanteuil, concourt à instaurer une forme de continuité visuelle entre le volume publié par Asselineau en 1866 et les éditions qu'il se propose de commenter, tout en signalant d'emblée au lecteur le rôle crucial joué par la présence de l'image dans la définition d'une physionomie type du livre romantique. Mélanie Leroy-Terquem invoque elle aussi ce lien entre le romantisme et un certain art du livre illustré pour expliquer l'engouement que connaissent, dans les années 1860, les œuvres de certains oubliés de la bataille d'Hernani, dont les volumes « atteignent dans les ventes des sommes extravagantes »⁶ en raison des nombreuses « vignettes signées par les illustrateurs

¹ Catherine Faivre d'Arcier, « Lovenjoul et l'invention du XIX^e siècle romantique », dans *Le XIX^e siècle à l'épreuve de la collection*, éd. Nathalie Preiss, Reims, Université de Reims Champagne-Ardenne, 2018, p. 143.

² *Ibid.*

³ José-Luis Diaz rappelle en effet à ce propos qu'« en ces années 1860, Asselineau n'est pas le seul à revenir sur le romantisme, en privilégiant les écrivains mineurs. Il y a là une vague de fond à la fois critique et éditoriale, qui ne s'en tient pas au seul romantisme » et qu'illustrent exemplairement les *Grotesques* de Gautier (1844), les *Oubliés et les dédaignés* de Monselet (1857), les *Illuminés* de Nerval (1852)... Voir José-Luis Diaz, « Charles Asselineau face aux *Minors* du romantisme », *Histoire et Civilisation du Livre*, n° 15, *L'Histoire littéraire des bibliophiles (XIX^e-XX^e siècles)*, 2019, p. 131.

⁴ Charles Asselineau, *Mélanges tirés d'une petite bibliothèque romantique. Bibliographie anecdotique et pittoresque des œuvres de Victor Hugo, Alexandre Dumas [...]*, Paris, R. Pincebourde, 1866, p. IX.

⁵ *Ibid.*, p. IX-X.

⁶ Mélanie Leroy-Terquem, *La Fabrique des « petits romantiques ». Étude d'une catégorie mineure de l'histoire littéraire*, sous la direction de Françoise Mélonio, thèse de doctorat en littérature française soutenue le 12 novembre 2007, Paris IV-Sorbonne, p. 72.

romantiques tels que Tony Johannot, Jean Gigoux, Célestin Nanteuil, Camille Rogier [...] »⁷ qui les ornent.

Ainsi, l'essor du livre illustré au cours des décennies 1820 et 1830 a de fait contribué à établir dans l'esprit des contemporains un lien organique entre romantisme et culte de l'image dans le livre. Dans le contexte fortement concurrentiel du marché éditorial des années 1830, à un moment où le recours à l'image devient un argument commercial de poids pour séduire un lectorat volatile, on peut donc se demander quel(s) romantisme(s) les maîtres d'œuvre de l'illustré dit « romantique », éditeurs, dessinateurs et graveurs, donnent à voir, entre fidélité aux intentions de l'auteur et soumission aux attentes d'un public friand de compositions iconographiques aussi nombreuses que spectaculaires.

L'éditeur, maître d'œuvre du livre romantique

Si le romantisme, pour reprendre les termes employés par Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand, se définit moins comme une « "nouvelle" sensibilité littéraire »⁸ que comme la défense et illustration « d'une conception nouvelle de l'activité littéraire, conférant [...] à la démarche poétique un statut inédit »⁹, la fonction éditoriale telle qu'elle se redessine entre les années 1820 et 1830 est également tributaire de bouleversements considérables. Les relations entre écrivains et éditeurs s'en trouvent durablement modifiées, au point que Jean-Yves Mollier a pu évoquer l'existence, en contrepoint du fameux « sacre de l'écrivain » étudié par Paul Bénichou¹⁰, d'un « sacre de l'éditeur »¹¹. En effet, si des phénomènes d'influence réciproque et de collaborations entre imprimeurs et littérateurs sont perceptibles dès les premiers temps de l'imprimerie à caractères mobiles, c'est bien au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles¹² qu'émerge une nouvelle conception de la fonction éditoriale, non réductible aux seules activités de production et de commercialisation du livre. Désormais, l'éditeur est ce « nouveau type de marchand jusqu'ici inconnu, homme double, médiateur entre l'écrivain et le public, doté d'un projet intellectuel tout autant que de réelles qualités de gestionnaire et d'homme d'affaires »¹³. Non content de répondre à une demande préexistante, il s'efforce de l'influencer, de la manipuler, voire de la susciter, tout en ménageant sa visibilité au sein du champ littéraire en s'adjoignant les talents d'auteurs vis-à-vis desquels il se trouve en situation de force. L'ambivalence des rapports entre éditeurs et écrivains à l'époque romantique, qui tient à leur dépendance réciproque mais aussi à l'irruption de la question pécuniaire au sein d'une profession littéraire longtemps régie par le système du mécénat, est merveilleusement illustrée par la notice physiologique consacrée par Élias Regnault à l'éditeur dans la somme physiologique des *Français peints par eux-mêmes* :

Objet d'espoir et de colère, de respect et de haine, comment te qualifier sans injustice et sans préoccupations ? « Ange ou démon », dois-je t'adorer ou te maudire ? T'appellerai-je notre providence ? mais tu n'es rien sans nous. Te nommerai-je notre mauvais génie ? mais nous ne sommes quelque chose que par toi¹⁴[.]

Et l'auteur de conclure, dans un appel à la concorde en forme de vœu pieux : « La véritable puissance de la littérature est dans l'accord de l'écrivain et de l'éditeur. Les séparer, c'est mettre en opposition l'âme et le corps, l'esprit et la matière »¹⁵. Or, c'est justement parce que la fonction éditoriale ne se confond plus avec celle de l'imprimeur, dont l'activité relève de la seule catégorie des arts mécaniques,

⁷ *Ibid.*

⁸ Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand, *La Modernité romantique. De Lamartine à Nerval*, Paris / Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2006, p. 13.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain (1750-1830). Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1973.

¹¹ Voir son chapitre intitulé « Le sacre de l'éditeur » dans *Une autre histoire de l'édition française*, Paris, La Fabrique, 2015.

¹² Jean-Yves Mollier considère que l'on peut voir dans Charles-Joseph Panckoucke (1736-1798) le libraire-imprimeur préfigurant de la manière la plus frappante les pratiques éditoriales qui se systématiseront au siècle suivant.

¹³ Jean-Yves Mollier, « Éditer au XIX^e siècle », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n° 107, 2007/4, p. 775.

¹⁴ Élias Regnault, « L'éditeur », dans *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du XIX^e siècle*, Paris, éd. Omnibus, 2004, p. 943. L'ouvrage est initialement paru chez Curmer entre 1840 et 1842.

¹⁵ *Ibid.*, p. 944.

et qu'elle revendique désormais un droit de regard inédit sur ce que l'écrivain considère comme sa chasse gardée – la création littéraire proprement dite –, que la question de l'auctorialité se pose dès la décennie 1820 avec une acuité accrue¹⁶. L'éditeur trie, sélectionne, remanie les manuscrits, sollicite auteurs et illustrateurs pour alimenter des projets visant à consolider ou élargir son lectorat, et s'impose non seulement comme l'accompagnateur obligé de l'écrivain, mais également comme le responsable de l'ensemble de la chaîne de production du livre, depuis le choix d'un texte jusqu'à sa matérialisation sous la forme d'un ou plusieurs volumes. Dès lors, de complémentaires et même superposables qu'elles étaient, les logiques auctoriales à l'œuvre – celle de l'auteur et celle de l'éditeur – risquent d'entrer en conflit. Ce sera d'ailleurs là l'un des grands *topoi* de la fiction dix-neuviémiste ; il suffit de songer à l'antipathique Doguereau, type du libraire sans scrupule épinglé par Balzac dans les *Illusions perdues*, « qui tenait par l'habit, par la culotte et par les souliers au professeur de belles-lettres », mais « au marchand par le gilet, la montre et les bas »¹⁷.

Un nouveau modèle de livre illustré à la (dé)mesure¹⁸ du romantisme

C'est notamment dans le domaine de l'illustration que certains éditeurs comme Gosselin, Curmer, ou encore Renduel, rapidement qualifiés de *romantiques* par analogie avec les auteurs qu'ils publient, vont chercher à promouvoir une nouvelle image de l'éditeur, qui se détacherait du pôle de l'artisanat pour revendiquer une légitimité artistique à part entière. Selon Philippe Kaenel, « l'éditeur illustrateur apparaît [dès lors] comme l'éditeur par excellence »¹⁹, un éditeur qui ne se contente pas des miettes de prestige symbolique laissées par l'écrivain, mais qui revendique avec force la légitimité de son propre regard en matière d'esthétique. C'est alors le paradigme architectural et la fonction surplombante de maître d'œuvre qui sont convoqués pour rendre compte de la diversité des tâches qui incombent à l'éditeur :

Maître d'œuvre d'une entreprise collective, il choisit le texte, désigne les illustrateurs, les graveurs, sélectionne le format, le papier, les encres, la reliure, décide du nombre de vignettes, de leur répartition dans le corps du texte et de leur niveau de qualité [...]²⁰.

La gestion de l'illustration devient dès lors un enjeu crucial, à un moment d'élargissement et de diversification du lectorat, mais aussi de renouvellement des modes de cohabitation entre le texte et l'image. À l'agencement en diptyque qui prévaut dans le livre classique, en raison notamment de la prédominance de la gravure sur cuivre qui impose le hors-texte, succède en effet dans les années 1820 et 1830 une conception organiciste du livre, remarquable par la porosité inédite qu'elle autorise entre les domaines iconographique et textuel. Le frontispice, qui trônait dans un superbe isolement à l'orée du livre classique, ou encore les gravures en pleine page, avec leur forme rectangulaire et leurs contours nettement définis sagement entourés de leurs marges blanches, cèdent désormais la place à la vignette, cette image figurative de petite taille, que sa technique de reproduction xylographique autorise à s'insinuer partout dans la page, n'hésitant pas à scander le texte, voire à l'interrompre ou à le phagocyter. On ne saurait être plus éloigné de l'étanchéité maintenue entre le texte et l'image dans l'économie du livre classique ; désormais, la frontière entre l'un et l'autre se fait de plus en plus poreuse, en une intrication constante de la lettre et du trait :

Forme centrée et rayonnante, la vignette est par définition sans marge, sans cadre. L'opposition stylistique entre romantisme et classicisme s'inscrit donc, par-delà l'histoire des formes, jusque dans l'histoire du

¹⁶ Il n'est à cet égard pas anodin que Pascal Durand et Anthony Glinoër fassent précisément coïncider le développement d'une littérature se réclamant du romantisme et le développement de la figure éditoriale dans son acception moderne. Voir Pascal Durand et Anthony Glinoër, *La Naissance de l'éditeur. L'édition à l'âge romantique*, Paris / Bruxelles, les Impressions nouvelles, 2005.

¹⁷ Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2004, p. 219.

¹⁸ Je pense ici à l'article de Daniel Sangsue, « Démesures du livre », *Romantisme*, n° 69, 1990, p. 43-60.

¹⁹ Philippe Kaenel, *Le Métier d'illustrateur, 1830-1880 : Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, Genève, Droz, 2005, p. 73.

²⁰ *Ibid.*

livre illustré : c'est la conception de l'image même qui manifeste ces ruptures stylistiques, par l'invention de la vignette²¹.

Tirant profit du renouveau de la gravure sur bois de bout, qui permet de rivaliser de finesse avec la taille-douce ou l'eau-forte, et dont les représentants majeurs de l'illustration romantique – les Johannot, Devéria, Gigoux, etc. – sauront tirer un si éclatant parti, un certain nombre d'éditeurs n'hésitent pas à tirer profit de ce mode d'illustration, moins onéreux que la gravure sur cuivre, qui permet surtout de démultiplier la part prise par l'image dans la mise en page d'un texte. L'un des exemples les plus aboutis de cette nouvelle architecture iconotextuelle est sans conteste le fameux *Paul et Virginie* de Léon Curmer, publié en 1838, livre de tous les excès dans lequel la traditionnelle gravure sur acier jouxte de multiples vignettes gravées sur bois qui semblent abolir toute distinction entre typographie et iconographie ; un *S* majuscule prend ainsi l'apparence d'un serpent majestueusement recourbé, tandis que les caractères formant les mots du récit semblent lutter contre l'invasion d'une végétation luxuriante, qui répond par son foisonnement à l'exotisme des descriptions de Bernardin de Saint-Pierre.



Figure 1. Première page de texte de *Paul et Virginie* par Bernardin de Saint-Pierre dans l'édition de Léon Curmer (1838). Collection privée.

La gravure sur cuivre elle-même trouve à se renouveler profondément, chez certains éditeurs, sous l'impulsion des modes nouvelles initiées ou encouragées par le romantisme. L'engouement pour la période médiévale et pour le XVI^e siècle, brandis par la nouvelle génération de littérateurs comme autant d'alternatives au culte de l'Antiquité professé par le néo-classicisme²², se traduit ainsi dans certains volumes illustrés des années 1830 par l'exploitation de motifs ornementaux puisés dans le répertoire architectural gothique remis à l'honneur – rosaces, croix, statues, façades de cathédrale, caractères imités des copistes des XIV^e et XV^e siècles. On songe, bien évidemment, au bien-nommé frontispice dit « à la cathédrale » réalisé par Célestin Nanteuil pour le *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo, dans l'édition de Renduel qui succède en 1832 à celle, originale, de Gosselin, parue un an plus tôt et ornée d'une vignette de titre gravée sur bois d'après un dessin de Tony Johannot. Célestin Nanteuil met ici à profit les contours d'une façade de cathédrale pour juxtaposer diverses scènes tirées du récit

²¹ Anne Larue et Ségolène Le Men, « Le Décor, ou l'art de tourner en rond », *Romantisme. Le Conte et l'image*, n° 78, 1992, p. 63-64.

²² Daniele Maira explore dans un ouvrage récemment paru cette « image romantique de la Renaissance comme siècle de la curiosité », comme époque par excellence d'une *libido sciendi* désordonnée, et donc comme période privilégiée d'exercice d'une liberté dans la pensée que le classicisme aurait ensuite tenté de canaliser. Voir Daniele Maira, *Renaissance romantique. Mises en fiction du XVI^e siècle (1814-1848)*, Genève, Droz, 2018, p. 473.

dans les niches ménagées par le décor, tandis que l'espace central laisse deviner une silhouette de femme étendue à terre et vaguement éclairée par la lanterne brandie par un autre personnage – Frollo rendant visite à Esmeralda prisonnière :

Selon la formule chère à Célestin Nanteuil le décor évoquant la cathédrale permet d'architecturer divers épisodes du roman dans les alvéoles de ses niches groupées autour d'une scène centrale très sombre²³.

Le même Célestin Nanteuil réalise pour le frontispice du flamboyant recueil *Feu et flamme* de Philothée O'Neddy – Théophile Dondey de son vrai nom – paru en 1833 une composition marquée par la prégnance du motif de l'arabesque et par l'esthétique de l'hybridité caractéristique du grotesque, avec ses rinceaux végétaux qui finissent par se résoudre en silhouettes humaines.



Figure 2. Frontispice dessiné et gravé sur Chine par Célestin Nanteuil à l'eau-forte. Philothée O'Neddy (Théophile Dondey), *Feu et flamme*, Paris, Dondey-Dupré, 1833. Collection privée.

Ainsi se trouve conforté le lien établi entre les audaces littéraires de la nouvelle école et le développement de formes novatrices de mise en image, unies par des motifs puisés dans un répertoire commun. Si l'on en croit Champfleury, qui consacre en 1883 un essai fondamental à l'art des vignettes romantiques, le livre illustré servit sans conteste de creuset à cette « alliance des arts » si constamment revendiquée par la génération de 1830 : « Il n'est pas d'époques, à mon sens, écrit-il, où le crayon et le burin formèrent aussi étroitement corps avec la littérature que pendant la période romantique »²⁴. Selon lui, c'est donc bien en réponse à la « flamme qui éclairait l'œuvre des écrivains d'alors » que « tout un groupe de dessinateurs influencés par les mêmes courants passionnés se jeta plein de vaillance dans la mêlée »²⁵.

Il n'est dès lors pas étonnant que les noms des éditeurs qui firent régulièrement appel aux grandes figures de l'illustration pour accompagner les textes des écrivains romantiques aient été perçus comme des auxiliaires privilégiés de la nouvelle école. Le cas d'Eugène Renduel est à cet égard exemplaire, lui dont le patronyme s'est vu à ce point systématiquement associé aux ouvrages de la génération de 1830 qu'il devint rapidement un élément déterminant dans la construction de la « mythobiographie » du romantisme. Aussi ne s'étonnera-t-on pas de voir Adolphe Jullien publier, en 1897, un essai traitant du *Romantisme et l'éditeur Renduel*, dont le sous-titre promet au lecteur curieux de nombreux « souvenirs et documents sur les écrivains de l'époque romantique ». L'auteur y révèle comment, durant ses jeunes années, il avait eu l'occasion de découvrir avec délices chez les Renduel

²³ Gérard Blanchard, « Victor Hugo et les graveurs de son temps », *Communication & Langages*, 1984, p. 82.

²⁴ Champfleury, *Les Vignettes romantiques. Histoire de la littérature et de l'art, 1825-1840*, Paris, E. Dentu, 1883, p. V.

²⁵ *Ibid.*

« toutes ces productions-types du romantisme »²⁶, *Champavert, Madame Putiphar*, etc., dans leur édition originale :

Alors Renduel, heureux de me voir captivé par les ouvrages qui avaient rempli sa vie, évoquait peu à peu ses souvenirs, se remémorait une anecdote, une rencontre, ouvrait les tiroirs où il conservait les premières épreuves de ses chères gravures, allait chercher une vieille lettre, un traité jauni, et me mettait sous les yeux ces précieuses reliques du romantisme²⁷.

Élevé au rang de mémoire vivante du romantisme, l'Eugène Renduel vieillissant décrit par Adolphe Jullien apparaît comme le dépositaire d'un certain moment de l'histoire de la littérature, conservé et comme incarné à travers les volumes dont il supervisa la réalisation dans les années 1830. Par le rôle qu'il joua dans la construction d'une certaine physionomie-type du livre romantique, avec ses vignettes gravées sur bois, ses frontispices et ses caractères gothiques, son format in-octavo et ses grandes marges, Renduel apparaît ainsi *a posteriori* non seulement comme l'un de relais, mais bien comme l'un des principaux artisans de l'essor de ce mouvement.

De l'image au cliché : détournements et parodies de l'illustré romantique

Pour autant, les voix ne manquent pas pour dénoncer, dès les années 1830, les dérives de cet engouement généralisé pour les vignettes, dont l'attrait visuel et le poids en tant qu'argument commercial auprès d'un public friand d'images semblent souvent primer sur la fidélité au texte. Champfleury rappelle ainsi dans son ouvrage précédemment cité à quel point la « vignette devenue religion »²⁸ a fini par s'imposer par son caractère incitatif, propre à aguicher l'œil du lecteur et à le pousser à l'achat, sans toujours reculer devant le tapageur ou l'excessif :

Aux beaux temps de 1830 à 1840 il ne paraît guère d'œuvres d'imagination sans vignettes. Les auteurs les chantent sur tous les tons dans leurs préfaces ; la critique elle-même est désarmée devant l'image. Un livre n'est pas fait que l'éditeur, choisissant ses illustrateurs, les prône dans ses prospectus, et il faut des êtres nerveux ou agacés par la mode du moment, pour se priver de ce décor²⁹.

Si les principaux acteurs du mouvement romantique s'accordent en général pour louer le nouveau rôle dévolu à l'image dans la physionomie du livre illustré, et se félicitent de la visibilité que certains grands noms de dessinateurs et graveurs contribuent à donner à leurs œuvres, certains ne se privent pas d'ironiser sur ce qui apparaît rapidement comme une véritable industrie du crayon et du burin, dont les éditeurs savent tirer profit. Privilégiant la plupart du temps les aspects les plus spectaculaires du récit, les maîtres de l'illustration romantique tendent en effet à multiplier les variations autour de scènes stéréotypées qui reviennent avec une remarquable constance, indépendamment des spécificités du texte à accompagner. Théophile Gautier s'amuse ainsi rétrospectivement de l'enthousiasme délirant qui entourait, entre les années 1830 et 1840, les compositions de Tony Johannot, lesquelles finissaient pourtant par toutes se ressembler peu ou prou :

Il y a quelques années, un roman ou poème ne pouvait paraître sans une vignette sur bois signée de lui : que d'héroïnes à la taille frêle, au col de cygne, aux cheveux ruisselants, au pied imperceptible, il a confiées au papier de Chine ! Combien de truands en guenilles, de chevaliers armés de pied en cap, de tarasques écaillées et griffues, il a semé sur les couvertures beurre-frais ou jaune serin des romans du Moyen Âge !³⁰

Gautier épingle ici avec amusement la double dérive subie par le romantisme, rapidement englué dans des poncifs littéraires relayés par le biais d'une iconographie elle aussi gangrénée par le cliché. À l'inventivité initiale semble avoir succédé la sempiternelle reprise d'éléments parfaitement convenus –

²⁶ Adolphe Jullien, *Le Romantisme et l'éditeur Renduel. Souvenirs et documents sur les écrivains de l'école romantique*, Paris, E. Fasquelle, 1897, p. 7.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Champfleury, *op. cit.*, p. 4.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Théophile Gautier, *Histoire du romantisme, suivi de Quarante portraits romantiques*, édition d'Adrien Goetz, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2011, p. 172.

décors gothiques et médiévalisants, pâles héroïnes persécutées, personnages masculins à la physionomie farouche –, qui tendent à tirer le romantisme du côté de l’imaginaire du roman noir et de ses recettes narratives éprouvées, particulièrement prisées par un public avide de sensations fortes.

Dès lors, l’illustration romantique se prête merveilleusement à tous les procédés de l’ordre du pastiche, du détournement ou de la parodie, propres à mettre en lumière pour mieux les tourner en dérision les ficelles éditoriales associées aux grands noms de la génération de 1830 et à leurs épigones. C’est dans ce sens que l’on peut comprendre la seconde page de titre présente dans l’*Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* de Charles Nodier, véritable ovni éditorialo-littéraire paru chez Nicolas Delangle en 1830 et orné de quantité de vignettes gravées sur bois par Porret d’après Tony Johannot. Succédant à une première page de titre parfaitement classique, la seconde, située quelques pages plus loin, surjoue en effet les codes de l’illustration romantique contemporaine³¹ :

La première originalité de l’ouvrage est de présenter deux pages de titre. La vraie, d’une forme classique, et une « pastiche » page 35 : le titre devenant alors « Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux. PASTICHE », et l’adresse « Paris, chez les libraires qui ne vendent pas de nouveautés »³².

Sur cette seconde page de titre explicitement placée sous le signe de la satire, d’anguleux caractères gothiques permettent de retranscrire le titre de l’ouvrage, tandis qu’au centre, sous une épigraphe d’Horace, se déploie une vignette frénétique en diable, dans laquelle on discerne un château isolé sous un ciel menaçant ; le sous-titre générique « *Pastiche* », absent de la première page de titre, vient renforcer la dimension parodique de cette composition, également manifeste dans l’adresse inscrite en bas de page, qui fait ironiquement référence au manque d’innovation perceptible chez des éditeurs ou « marchands de nouveautés » se réclamant pourtant d’une certaine forme de modernité. C’est qu’en 1830, le caractère novateur des marqueurs typographiques et iconographiques de l’édition romantique – effets de variation dans l’utilisation des caractères, prolifération des vignettes, format in-octavo, etc. – s’est émoussé, au point que les audaces plastiques des débuts font désormais figure de conventions déjà usées, et de ce fait sujettes à détournement.

Le cliché éditorial se retourne alors en quelque sorte contre lui-même pour dénoncer sa propre inanité. Dans l’édition illustrée de *L’Âne mort et la femme guillotinée* de Jules Janin, qui paraît en 1842 chez Bourdin avec un grand nombre de vignettes d’après Tony Johannot, l’image vient redoubler la veine parodique d’un récit qui se présente comme un pastiche railleur du roman noir, et plus précisément du *Dernier jour d’un condamné* de Hugo – il y sera bien sûr question de sang, de guillotine, d’amour passionné, d’alliance entre le macabre et l’érotique, etc. Cette édition joue sur la familiarité du lectorat avec les codes à la fois iconographiques et textuels de la vogue « frénétique » des années 1830, ce qui nous montre à quel point les textes relevant de cette catégorie étaient perçus comme indissociables d’une certaine mise en livre. L’illustrateur joue ici malicieusement avec l’horizon d’attente du public ; tout en faisant référence au personnage de l’âne Charlot dans le roman, la vignette figurative qui ouvre le récit substitue ainsi à la lettre *v* du pronom de deuxième personne une tête d’âne avec ses deux oreilles dressées, ce qui assimile indirectement le lecteur à ce quadrupède peu réputé pour la vivacité de son intellect.

³¹ « Avec ce redoublement de paratexte, la frontière texte / hors-texte se trouve bouleversée et il devient difficile d’assigner un véritable point de départ à l’*Histoire du roi de Bohême*. » Daniel Sangsue, *Le Récit excentrique. Gautier – de Maistre – Nerval – Nodier*, Paris, José Corti, 1987, p. 234.

³² Nicolas Malais, *Bibliophilie & création littéraire (1830-1920)*, Paris, cabinet Chaptal, 2016, p. 63.

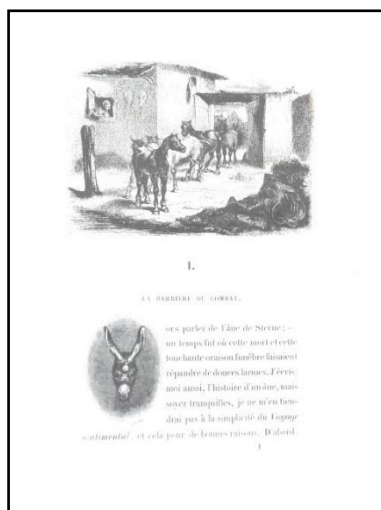


Figure 3. Incipit de *L'Âne mort et la femme guillotinée* de Jules Janin, Paris, E. Bourdin, 1842. Page ornée de vignettes sur bois d'après Tony Johannot. Collection privée.

Le ton est donné d'emblée : au lecteur des temps modernes, brouteur sans discernement de romans plus prévisibles les uns que les autres, Janin s'apprête à livrer exactement ce qu'il attend, mais dans une version tellement outrancière qu'elle ne peut qu'aboutir à la subversion des modèles narratifs qu'elle prétend relayer. Ainsi de ce passage où le narrateur apostrophe le lecteur avec véhémence : « Parlez-moi [...] d'une nature bien terrible, bien rembrunie, bien sanglante ; voilà ce qui est facile à reproduire, voilà ce qui excite les transports ! »³³ Le recours au verbe *reproduire*, loin d'être anodin, renvoie certes ici au dévoiement de la *mimésis* opéré par le romantisme noir et à la manière dont il force la nature, mais peut-être également à l'activité incessante des presses qui impriment à tour de bras des romans destinés à être oubliés le lendemain, et à la circulation ininterrompue de poncifs narratifs au sein de la communauté des lettres. C'est donc en filigrane la soumission nouvelle du champ littéraire à des impératifs éditoriaux eux-mêmes motivés par les goûts du public qui se voit mise en cause, et tout le principe de la « littérature industrielle » si fort conspuée par Sainte-Beuve, qui est discrédité.

Les représentants majeurs de l'édition romantique, les Ladvocat, Curmer, Renduel et Gosselin, ont contribué à la visibilité de la révolution littéraire prônée par les principaux écrivains de ce mouvement ; le livre illustré qui s'élabore sous leur impulsion deviendra de fait, pour les collectionneurs et les historiens des décennies suivantes, indissociable de l'école romantique, à laquelle il reste consubstantiellement associé. Tout se passe comme si le nouvel art d'écrire revendiqué par la génération de 1830 trouvait son corollaire logique dans une architecture livresque nouvelle, reprenant à son compte et dans son propre domaine les revendications de décloisonnement, de fantaisie, de variété brandies en étendard par un Hugo, un Dumas ou un Musset – au risque, on l'a vu, que cette alliance entre le romantisme et l'image au sein du livre se retourne contre lui sous la forme de la parodie ou de la caricature.

Cette association n'en perdure pas moins dans l'imaginaire collectif bien au-delà de la période romantique proprement dite, et nous prouve s'il en était besoin l'importance de la part prise par le support matériel d'une œuvre dans ses modalités de diffusion et de réception. En 1866, au moment de composer un frontispice pour une nouvelle édition – clandestine – des *Jeunes France* de Gautier, le dessinateur Félicien Rops rend un hommage appuyé à l'illustration des années 1830 tout en lui conférant une atmosphère inquiétante déjà évocatrice des angoisses fin-de-siècle. Le titre du volume apparaît au centre d'un immense vitrail dont les rainures rappellent une toile d'araignée, et qui se détache sur un décor médiévalisant à souhait. On distingue à gauche la silhouette de Victor Hugo figé en gargouille, tandis qu'on reconnaît sous le vitrail les visages d'Alexandre Dumas, Honoré de Balzac, George Sand, et Théophile Gautier lui-même tenant entre ses mains le volume que le lecteur s'apprête à découvrir. À travers ce saisissant phénomène de mise en abyme, les principaux acteurs du mouvement romantique

³³ Jules Janin, *L'Âne mort et la femme guillotinée*, Paris, Ernest Bourdin, 1842 (initialement publié en 1829), p. 2.

deviennent à leur tour des sujets imagés, au cœur d'un frontispice mettant en scène la camaraderie littéraire des années 1830 vue, non sans une certaine nostalgie amusée, depuis les années 1860. La référence appuyée de Rops aux codes de l'illustré romantique semble ainsi rappeler aux auteurs représentés dans le frontispice tout ce qu'ils doivent aux artistes dont les vignettes ont orné leurs livres et aux éditeurs qui, maîtres d'œuvres en retrait, en conçurent l'architecture.

ENTRE L'ÉDITEUR ET L'AUTEUR : LA COLLECTION, LIEU DE COLLABORATION, DE SOCIABILITÉ, DE CONVERGENCE ESTHÉTIQUE. LE CAS DES « PROSATEURS FRANÇAIS CONTEMPORAINS » (1921-1939)

MARIA CHIARA GNOCCHI

Université de Bologne

Tous les contributeurs au colloque dont cette publication est issue ont partagé une conviction, à savoir que les auteurs ne sont pas seuls à produire leurs œuvres, et que ni les uns ni les autres ne peuvent être pleinement compris indépendamment de leur contexte éditorial. Je suis, moi aussi, de ceux qui s'interrogent sur la manière dont l'instance éditoriale contribue non seulement à produire les textes mais aussi à en préciser la portée, voire à en déterminer le sens. Et je me questionne, en particulier, sur le rôle des collections. Ceci dit, je ne voudrais pas que la prise en compte des contextes de production des œuvres soit proposée en alternative à l'analyse des textes. Une collection est, devrait être aussi le lieu d'une convergence esthétique. Et donc l'une des questions que je vais me poser dans le contexte de la présente étude concerne justement la manière dont la convergence esthétique se concilie avec la dimension extratextuelle de la collection.

La collection, et plus précisément la collection littéraire, est un objet assez complexe à étudier, du moment qu'elle se situe au croisement de l'histoire de l'édition, de l'étude des sociabilités intellectuelles et de l'histoire littéraire en général. Pour l'étude d'une collection on peut – éventuellement – laisser de côté les aspects les plus techniques caractérisant la constitution d'une maison d'édition, mais le contexte matériel de sa naissance doit bien être pris en considération. Inversement, on ne peut pas se limiter à une analyse textuelle de l'ensemble des œuvres qui la composent. Les deux aspects sont nécessaires et pourtant insuffisants. Une forme de dualisme ou en tout cas de pluralité caractérise également les protagonistes de la collection : nous avons d'un côté le point de vue et les décisions des directeurs responsables, qui dans une première phase précèdent et influencent les volontés des auteurs, et de l'autre la sensibilité et les choix des auteurs eux-mêmes qui, avec leurs publications, finissent parfois par infléchir l'idée initiale que les éditeurs se faisaient de la collection. Une collection n'est pas une école littéraire : la cohésion entre les œuvres n'est pas aussi nette. Elle se prête assez bien, en revanche, aux instruments que les chercheurs ont forgés pour l'analyse – sociologique et littéraire – des revues, auxquelles elle ressemble quelque peu en ce qu'elle donne à voir le tableau d'un milieu assez éclaté, dominé tout de même par un projet, et qui trouve sa réalisation pratique dans un support matériel pluriel.

Les études critiques existant sur les collections se caractérisent par la multiplicité des méthodes critiques convoquées. Tout le monde connaît l'ouvrage fondateur d'Isabelle Olivero, *L'Invention de la collection*, qui concerne cependant essentiellement le XIX^e siècle¹. Durant les dix dernières années, deux ouvrages ont paru, consacrés aux collections, l'un aux États-Unis et l'autre en France. Le premier, en deux volumes, dirigé par John Spiers, s'intitule *The Culture of the Publisher's Series*² ; le second, dirigé par Christine Rivalan Guégo et Miriam Nicoli, s'intitule *La Collection. Essor et affirmation d'un objet éditorial*³. Il s'agit d'ouvrages collectifs, qui couvrent des périodes historiques et des espaces géographiques très vastes, et qui ont inévitablement recours à différents outils critiques. D'une part, je regrette, personnellement, l'absence d'une mise au point méthodologique unitaire ; de l'autre, je me rends compte que cela était sans doute inévitable, étant donnée la variété des objets analysés. Je relève

¹ Isabelle Olivero, *L'Invention de la collection. De la diffusion de la littérature et des savoirs à la formation du citoyen au XIX^e siècle*, Paris, Éditions de l'IMEC / Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, « In Octavo », 1999.

² *The Culture of the Publisher's Series*, éd. John Spiers, New York, Palgrave Macmillan, 2011.

³ *La Collection. Essor et affirmation d'un objet éditorial*, éd. Christine Rivalan Guégo, Miriam Nicoli, Rennes, PUR, 2014.

surtout que l'ambiguïté presque statutaire de la collection – que je vais décliner tout à l'heure – a nécessairement des conséquences sur la manière dont on l'étudie.

Je vais moi aussi, de fait, emprunter des instruments méthodologiques à plusieurs disciplines pour interroger la collection des « Prosateurs français contemporains », créée par Jean-Richard Bloch en 1921 au sein des éditions Rieder. C'est une collection que je connais assez bien parce qu'elle a été l'objet, il y a quinze ans, de ma thèse. Dans ce travail, dont j'ai publié une version réduite en 2007⁴, je me suis concentrée sur les œuvres qui ont paru dans les « Prosateurs français contemporains », sur le profil des auteurs qui l'ont nourrie, sur la philosophie de base qui l'a caractérisée. S'il est un aspect que j'ai délaissé, c'est précisément l'interrogation sur le sens, sur la portée de la collection en tant que telle, dans l'économie de la maison d'édition. Ce volume, et le colloque dont il est issu, m'ont permis de revenir à ce sujet afin de me poser de nouvelles questions et ainsi réfléchir à des aspects que j'avais sans doute sous-estimés à l'époque. C'est aussi une manière de dire que je ne vais pas répéter ce que j'ai déjà écrit : je vais me servir d'une base de données que j'avais déjà à disposition, pour l'interroger d'une manière différente et arriver, ce faisant, à des conclusions inédites.

Évidemment, dans le cadre de la présente étude, c'est moins l'étude de cas qui m'intéresse, qu'une interrogation générale sur le sens et la portée de la collection. Pour ce faire, je vais suivre les trois points détaillés dans le titre proposé, et je vais donc présenter la collection des « Prosateurs français contemporains » comme le lieu d'abord d'une collaboration, puis d'une sociabilité, et pour finir d'une convergence esthétique.

La collection, lieu de collaboration

Une collection littéraire naît d'un projet, d'une idée de littérature, partagée, voire négociée par plusieurs personnes – plusieurs « agents » dirait-on en sociologie de la littérature. La collaboration peut avoir lieu entre les responsables de l'instance éditoriale, entre les directeurs de la collection (s'il y en a plusieurs), ou alors entre le directeur de la collection et ses auteurs.

Au moment où Jean-Richard Bloch lance les « Prosateurs français contemporains », il n'est pas seul. Il peut déjà compter sur un certain nombre de collaborateurs, même officieux, avec lesquels il est entré en contact en dirigeant une revue (nommée *L'Effort*, puis *L'Effort libre*) avant la Première Guerre mondiale, et qu'il a mis en réseau⁵. En 1927, peu avant la fin de son expérience de directeur littéraire (il démissionne l'année suivante), Bloch parle ainsi de sa collection, dans des termes qui mettent précisément en avant la collaboration :

Le soin de fonder et de diriger une collection littéraire m'a valu, au cours de ces sept années, quelques découvertes inoubliables. Un jour, Vildrac m'envoie un jeune Belge inconnu, et c'est Baillon. Un autre jour, Romain Rolland me signale un professeur de province, à peine revenu de captivité, et c'est Bonjean. Le même Rolland m'adresse encore un étrange vagabond roumain, et c'est Istrati. Duhamel me parle d'une jeune universitaire qui ne trouve pas d'éditeur, et c'est Jeanne Galzy. La regrettée Louise Cruppi m'entretient un jour avec chaleur du premier livre, passé inaperçu, d'un jeune écrivain, et c'est Constantin-Weyer. [...]

Je rappelle que Baillon, Jeanne Galzy, bien d'autres, ne trouvaient pas à se faire imprimer avant de s'être dirigés vers la jeune maison d'édition où mes amis et moi nous nous efforçons de faire régner la simplicité des cœurs, le courage de nos préférences, le goût du beau travail.⁶

Ce témoignage est important parce que Jean-Richard Bloch présente les auteurs qui sont, à l'époque, les plus représentatifs de la collection comme le fruit des « découvertes » de ses collaborateurs. À remarquer : ni Charles Vildrac, ni Romain Rolland, ni Georges Duhamel n'ont de rôle officiel au sein

⁴ Maria Chiara Gnocchi, *Le Parti pris des périphéries. Les « Prosateurs français contemporains » des éditions Rieder, 1921-1939*, Bruxelles, Le Cri-CIEL, 2007. Une réédition a paru en 2017.

⁵ Sur *L'Effort (libre)* cf. Christophe Prochasson, « *L'Effort libre* de Jean-Richard Bloch, 1909-1914 », *Cahiers Georges Sorel* 5 (1987), p. 105-118.

⁶ Annonce publicitaire de *Grand-Louis l'innocent* de Marie Le Franc, *Les Nouvelles littéraires* (26 novembre 1927), p. 7.

de la collection⁷, mais Bloch les nomme « [s]es amis » et présente le projet éditorial comme quelque chose de partagé : « mes amis et moi nous efforçons »...

Lorsque Bloch démissionne de son rôle de directeur de la collection, en 1928, il est remplacé par Jean Guéhenno, puis par Marcel Martinet, secondé, pendant une brève période, par Louis Guilloux⁸. Durant cette période, la collaboration est nécessairement intense entre les deux directeurs, Martinet et Guilloux, qui n'habitent pas la même ville (Martinet est à Paris, Guilloux est le plus souvent dans sa Bretagne natale) et qui sont donc amenés à s'écrire. Les commentaires de Guilloux et de Martinet sont intéressants : *primo*, parce qu'ils confirment largement la ligne éditoriale, les préférences esthétiques de Jean-Richard Bloch, ce qui prouve qu'elles n'étaient pas l'émanation d'une personnalité, d'un individu, mais d'une équipe qui collaborait (et ceci même si les écrits que Guilloux avait proposés à Bloch dans les années 1920 avaient été refusés !); *secundo*, parce qu'on trouve une confirmation de ces commentaires au niveau des textes publiés par la suite, voire de leur paratexte. Par exemple, on comprend très bien que, si la qualité des œuvres reste au premier plan, une certaine importance est accordée, chez Rieder, au profil des auteurs, à leur trajectoire dans le monde des lettres et en dehors de celui-ci. Martinet s'intéresse à leur origine sociale et à leur occupation ; de son côté, Guilloux voudrait connaître leur âge afin d'encourager les jeunes talents. Or cet intérêt qui apparaît dans la dimension épitextuelle des œuvres (finalement, la correspondance des directeurs de collection à propos des œuvres constitue un élément du paratexte) est confirmé au niveau du péricycle : en effet, le parcours biographique des « prosateurs » de Rieder est souvent détaillé dans les prières d'insérer des romans : c'est là un usage qui distingue Rieder d'autres maisons d'édition contemporaines.

Il est aussi question de collaboration entre le ou les directeurs de la collection et les auteurs. Jean-Richard Bloch entretient de longues correspondances avec ses auteurs. Presque tous les auteurs publiés dans les « Prosateurs français contemporains » ont été en rapport épistolaire avec lui, et pour chaque auteur on compte souvent plusieurs dizaines de lettres échangées⁹.

Bloch s'intéresse aux livres qu'il publie, et ceci jusque dans les détails. Loin de se limiter à communiquer des acceptations ou des refus, il donne à ses auteurs des conseils sur la structure textuelle, voire sur le style à privilégier. Dans les meilleurs des cas il en résulte même des rapports d'amitié, ou en tout cas de grande estime et gratitude, si bien que deux volumes parus dans les « Prosateurs français contemporains » sont dédiés à leur directeur¹⁰. Et, six ans après sa dernière publication chez Rieder, François Bonjean écrit dans une lettre à Bloch :

Je n'ai jamais cessé de vous considérer comme mon éditeur, moralement du moins, et c'est pourquoi je vous serais bien reconnaissant de me donner un conseil, si cela vous est possible. Vous êtes, cher Bloch, l'un des hommes auxquels je ne cesse jamais de penser quand j'écris.¹¹

À l'époque, Bloch n'est plus directeur de collection chez Rieder. Mais comme les premières œuvres de Bonjean sont nées en collaboration avec Bloch, même lorsque la carrière de l'écrivain est avancée, celui-ci ne cesse de penser à son directeur quand il écrit. Il s'affirme là un principe sur lequel je vais revenir plus tard, à savoir le fait qu'au niveau de la collaboration d'où naissent les œuvres, au sein d'une collection, s'esquisse déjà leur réception, ou du moins une première phase de celle-ci.

Le fait que Bloch soit lui aussi un écrivain n'y est pas pour rien. Dans la correspondance entre Bloch et ses auteurs, les livres les plus commentés sont ceux des auteurs, puisque c'est de leur publication qu'il est question, mais il arrive que ces derniers commentent également les livres de Bloch.

⁷ Cf. Maria Chiara Gnocchi, *Le Parti pris des périphéries*, op. cit., p. 63 sqq.

⁸ La correspondance entre Louis Guilloux et les responsables des éditions Rieder a fait l'objet du dernier numéro de la collection des « Cahiers Louis Guilloux » : *Louis Guilloux et les éditions Rieder*, dossier préparé et annoté par Pierre-Yves Kerloc'h, Bédée, Folle Avoine, 2018.

⁹ Le fonds Jean-Richard Bloch à la BnF (site de Richelieu) est une mine encore largement à exploiter. J'ai, pour ma part, édité la correspondance du directeur de la collection avec le romancier belge André Baillon : André Baillon, Jean-Richard Bloch, *Correspondance 1920-1930*, édition établie et annotée par Maria Chiara Gnocchi, Tusson, éditions du Lérot, 2009.

¹⁰ *Trois hommes et un minaret* de Gabriel Audisio (1926) et *L'Usine* de Jean Pallu (1931). On remarquera que, lors de la publication de ce dernier livre, Bloch n'est plus directeur chez Rieder ; cependant, « ses » auteurs reconnaissent encore son pouvoir de catalyseur.

¹¹ Lettre de François Bonjean à J.-R. Bloch, 31 mai 1935, fonds Jean-Richard Bloch, BnF.

À mi-chemin entre les responsables plus généraux, plus techniques de la maison d'édition et les auteurs, les directeurs de collection représentent des médiateurs, ce sont des personnes beaucoup plus proches des auteurs, dans le double sens où ils ont plus de contact avec eux et qu'ils leur ressemblent par leur profil et par leurs intérêts.

Évidemment, plus encore que les auteurs appréciés, ce sont les auteurs refusés qui nous donnent des éléments importants sur le fonctionnement de la collection et sur le type de textes que vise le directeur. L'écrivain belge Roger Avermaete a essayé de placer au moins trois ou quatre récits dans les « Prosateurs français contemporains », pendant une dizaine d'années – en vain. Jean-Richard Bloch motive, à chaque fois, ses refus, et essaie d'aider le romancier à revoir sa manière d'écrire. Leur correspondance¹² est très instructive quant au mode de fonctionnement de la collection. Par exemple, en ce qui concerne le sujet des œuvres, Bloch met en garde à la fois contre les excès d'abstraction et de particularisme. Il proscrie en effet les constructions artificielles et « littéraires », éloignées des « simples réalités de ce monde », ou encore une littérature allégorique trop « utilitaire » (Rieder est une maison d'édition engagée, Bloch l'a également toujours été, mais l'idée d'un « art social » est étrangère à son projet éditorial). Inversement, s'il est vrai que Rieder publie volontiers les récits ancrés dans un « ailleurs » géographique, Bloch reproche à Avermaete d'avoir excédé dans le particularisme local, en saturant l'un de ses récits d'allusions locales. Quant à la forme à donner aux œuvres, chez Rieder on apprécie les formes brèves et resserrées. À chaque fois qu'Avermaete pousse sa concision un peu plus loin, Bloch s'en félicite, tout en rappelant qu'il ne faut pas que l'œuvre se recoupe trop en fragments, au risque que son dessein général se perde. Ce qui est intéressant dans le cas de cette correspondance avec Avermaete, c'est qu'on sent que l'auteur belge a compris quelles sont les préoccupations majeures de l'éditeur, ainsi que les lignes générales de la collection, mais il n'arrive jamais à atteindre le but, à réaliser quelque chose d'abouti. Les suggestions et les propositions de correction de Bloch sont par conséquent très précises et d'autant plus instructives.

Roger Avermaete est un cas limite, puisque les lettres qu'il échange avec Bloch sont vraiment nombreuses, alors qu'aucune ne conduit à une publication chez Rieder. Mais cela nous en dit long sur le degré de collaboration entre le directeur de la collection et ses auteurs, et suggère que presque toutes les œuvres qui paraissent dans les « Prosateurs français contemporains » sont le fruit d'une collaboration intense entre les auteurs et le directeur de la collection.

La collection, lieu de sociabilité et d'association(s)

La collection peut également être vue comme un lieu de sociabilité¹³. Des deux acceptions principales que la sociologie reconnaît à la sociabilité, j'entends évidemment « une sociabilité organisée, [...] une pratique relationnelle structurée par un choix, avec des objectifs précis d'ordre politique, idéologique, esthétique »¹⁴. En suivant la terminologie de la sociologie allemande, non pas une *Gemeinschaft* (communauté organique) mais plutôt une *Gesellschaft* (société réfléchie) ; en anglais on dirait non pas une *community* mais une *association*. Or d'habitude, dans le domaine littéraire, ce mécanisme social est à l'œuvre « dans des formes instituées telles que le cercle, le salon, l'académie, ou le cénacle »¹⁵ ; ce que je voudrais suggérer ici, c'est que les livres eux-mêmes peuvent afficher des associations, notamment à travers les espaces paratextuels. La collection, et plus en général la maison d'édition, se proposent en tant que lieu de sociabilité.

Lorsque je parle d'espaces paratextuels je pense en premier lieu aux quatrièmes de couverture des livres composant la collection. Il arrive, en effet, qu'un livre des « Prosateurs français

¹² Fonds Jean-Richard Bloch, BnF.

¹³ Le concept de lieu de sociabilité a été emprunté à la sociologie générale non seulement par la sociologie de la littérature, mais aussi par exemple par l'histoire des intellectuels (je pense par exemple aux travaux de Jean-François Sirinelli, de Michel Trebitsch et de Nicole Racine).

¹⁴ Michel Trebitsch, « Avant-propos : la chapelle, le clan et le microcosme », *Sociabilités intellectuelles. Lieux, milieux, réseaux, Cahiers de l'Institut de l'Histoire du Temps Présent* 26 (1994), p. 13.

¹⁵ Anthony Glinoyer et Vincent Laisney, « Sociabilité », *Socius : ressources sur le littéraire et le social*, <<http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/165-sociabilite>> (6 septembre 2018).

contemporains » affiche en quatrième de couverture une sélection d'œuvres parues dans la même collection¹⁶. C'est déjà, en quelque sorte, une sociabilité suggérée, mais à l'état brut (à la limite, tout catalogue peut être considéré comme un lieu de sociabilité). Les quatrièmes de couverture qui me semblent les plus intéressants sont celles qui affichent des groupements d'œuvres selon des critères plus pointus, choisis par l'instance éditoriale (la « société réfléchie », comme je le disais). Par exemple, au dos de certaines œuvres, choisies, des « Prosateurs français contemporains », sont signalés des « Livres du terroir ». *À l'abandon* de Fernand Nabonne représenterait le Béarn ; divers romans de Joseph Jolinon, la Bourgogne ; *Terroir* de Jean Gaulmier, le Berry ; les romans de Marie Le Franc et de Pierre Guéguen, la Bretagne ; ceux de Louis Lecoq et de Gabriel Audisio, l'Algérie, et ainsi de suite. Il s'agit là d'un classement qu'on pourrait qualifier de régionaliste, qui fonctionne en suivant des critères externes (d'où vient l'auteur) aussi bien qu'internes (de quoi parlent les œuvres). Mais il n'y a pas de sous-collection dans la collection, pas de découpage formel entre les titres – si ce n'est que par ces allusions faites et répétées au niveau du support propre à la collection. L'éditeur intervient à travers le paratexte pour suggérer que ces livres peuvent être lus et groupés de cette manière. La sociabilité suggérée par l'instance éditoriale, à travers l'apparat de la collection, est intéressante parce qu'elle relève déjà d'une forme de réception (le directeur de la collection, les éditeurs ont lu ces livres de cette manière et ils les présentent aux lecteurs dans cette perspective), alors qu'il s'agit encore d'une phase de production du sens de l'œuvre, qui va influencer la réception de la part des lecteurs. Le directeur – et, plus en général, les éditeurs – sont les premiers lecteurs des œuvres, et lorsqu'elles paraissent, elles gardent la trace de cette première lecture.

La quatrième de couverture présentant les « Livres du terroir » n'est pas un cas isolé. D'autres, comme celle de *Marceau-la-Rose* d'Elie Richard, affichent une liste de titres sans autre indication. À bien y regarder, les récits signalés sont des récits de la première guerre mondiale, un genre très représenté à l'époque, auquel on fait allusion à travers ces rapprochements. Les « Prosateurs français contemporains » en publient plusieurs (non seulement ceux qui apparaissent au dos de *Marceau-la-Rose*), mais encore une fois il n'y a pas de sous-collection, nulle part à l'intérieur de ces livres n'apparaît la mention « récit de guerre » ou quelque chose d'approchant. Tout simplement, le paratexte de la collection signale – de manière non systématique, par ailleurs – une association. C'est ce qu'on observe également en quatrième de couverture de *P.C. de compagnie* de M. Constantin-Weyer : une série de récits de guerre sont présentés comme « les livres des revenants » (du front, bien entendu), et c'est une allusion au dernier roman cité, de Joseph Jolinon, *Les Revenants dans la boutique*. Ce qui revient à dire qu'on invite à lire un livre, *P.C. de compagnie* de M. Constantin-Weyer, par le biais du titre d'un autre livre ayant paru dans la même collection.

Évidemment, dans ce sens la collection n'est que la première étape vers des associations suggérées par les éditions en général, ou par la revue *Europe*, qui a été lancée par Rieder en 1923, et publiée par ces mêmes éditions jusqu'en 1938, avec un comité de direction qui coïncide largement, du moins au début, avec celui de la maison d'édition. Ce n'est pas ici le lieu pour m'attarder sur les jeux d'échange entre la revue et les collections littéraires de Rieder¹⁷. Je me limiterai à signaler que les auteurs des « Prosateurs français contemporains » se retrouvent souvent aux sommaires d'*Europe*. Il va de soi que l'association des noms des auteurs au sommaire de la revue suscite une lecture de leurs œuvres (dont la revue publie souvent des extraits, ou qu'elle publie même en entier, en prépublication) qui n'est pas anodine. Et inversement : *Europe* publie des annonces publicitaires de la maison Rieder et des « Prosateurs français contemporains » en particulier : l'association des noms d'auteurs et des titres dans ces publicités crée un effet de sens qui va affecter la réception des extraits publiés dans la revue.

¹⁶ Sur le paratexte des « Prosateurs français contemporains » cf. Maria Chiara Gnocchi, « Le paratexte pour la définition et pour l'étude des collections : le cas des "Prosateurs français contemporains" des éditions Rieder (1921-1939) », *Interférences littéraires / Littéraire interferences* 23 (2019), <<http://www.interferenceslitteraires.be/index.php/illi/article/view/1015/865>>.

¹⁷ J'en ai parlé à un colloque dont les actes vont peut-être paraître en 2020 : Maria-Chiara Gnocchi, « Les "Prosateurs français contemporains" des éditions Rieder et la revue *Europe* (1923-1938) : échanges, stratégies, opportunités », colloque international *Les Périodiques comme médiateurs. Les périodiques dans l'écosystème de la culture imprimée et visuelle*, 7^e Colloque International de la European Society for Periodical Research, 27-29 juin 2018.

La collection, lieu de convergence esthétique

Il serait cependant erroné de croire que seule l'instance éditoriale a le pouvoir d'infléchir le sens des livres produits par les auteurs ou, pour le dire autrement, que l'influence suit une seule direction. On peut en effet affirmer que les premiers auteurs qui s'imposent dans les « Prosateurs français contemporains » contribuent à donner à la collection un profil qui n'était sans doute pas entièrement dans les projets des éditeurs.

Lorsque Bloch lance sa collection, il a bien sûr une idée des livres qu'il aimerait publier, mais, ainsi qu'il l'explique dans sa correspondance, il faut que, surtout dans les premières séries, des noms connus supportent en quelque sorte les nouveaux auteurs, auxquels on ouvrira progressivement les portes. Or ces nouveaux auteurs finissent par imposer leurs traits, leur poétique à la collection.

Si nous prenons en considération les auteurs les plus représentatifs (et présentés comme tels dans les quatrièmes de couverture) vers le milieu des années 1920, nous nous rendons compte qu'ils ne sont pas ceux sur lesquels les responsables des éditions avaient visé au début, et qu'ils partagent quelques caractéristiques communes, que l'on peut résumer (très brièvement) comme suit. Ce sont des auteurs provenant des périphéries de la francophonie : de la France provinciale mais aussi de la Belgique, de la Suisse, de l'Algérie, du Canada ; ils proposent des livres qui résultent d'une expérience authentique ; leurs textes ne sont pas forcément des témoignages, mais les auteurs sont presque toujours profondément impliqués dans les situations décrites dans les livres ; le style répond à un critère global qu'on pourrait définir comme celui de la « de simplicité » : une structure morcelée, mais aussi un style qui privilégie la parataxe, qui fait recours aux expressions de la langue parlée, parfois même aux langues régionales. Or, si nous analysons les titres proposés par Rieder dans les années suivantes (à la fin de la décennie, par exemple), nous remarquons que l'éditeur confirme cette tendance. Il faut dire que les « Prosateurs français contemporains » tendent à fidéliser leurs auteurs : Maurice Constantin-Weyer y publie treize livres, Panaït Istrati et Joseph Jolinon onze, André Baillon neuf... Ces auteurs se sont imposés et ils ont donné une couleur particulière à la collection, que l'éditeur conserve par la suite. Et cette « couleur » ne concerne pas seulement le statut des auteurs, ou le sujet de leurs œuvres, comme certaines quatrièmes de couverture le suggèrent : c'est une couleur donnée par une esthétique commune¹⁸.

Une lettre que Jean-Richard Bloch envoie à Albert Crémieux, directeur général des éditions Rieder, contient une petite note que je trouve exemplaire : « Je vous adresse, par ce même courrier, en imprimé urgent, un article qu'Andrée Jouve m'envoie sur ses impressions de voyage aux États Unis. Court, clair, bon. »¹⁹ Bloch traduit en une formule rapide deux de ses principaux critères d'évaluation et d'appréciation : la brièveté et la clarté. Un récit « court » et « clair » aurait déjà, selon Bloch, de bonnes chances d'être « bon ». C'est ce qui émergeait également de sa correspondance avec Roger Avermaete : les rares fois où le directeur des « Prosateurs français contemporains » félicite le romancier belge, c'est en ces termes : « je trouve là *un progrès certain* de votre talent *dans le sens de la brièveté* » (1924) ; « Votre livre est en progrès incontestable sur les derniers manuscrits de vous que vous m'avez fait lire. *La forme s'est resserrée, l'expression s'est purifiée* (en dépit de quelques taches), l'ouvrage se lit avec plaisir et non sans fruit » (1929)²⁰. Autrement dit : *court* (« la forme s'est resserrée »), *clair* (« l'expression s'est purifiée »), donc *bon* (« l'ouvrage se lit avec plaisir et non sans fruit »). Or s'il est vrai que Bloch sélectionne les œuvres à partir de ces critères (entre autres), et aide les auteurs, comme je l'ai dit, à aller dans cette direction, il est tout aussi vrai qu'entre la première et la deuxième lettre ce sont les volumes ayant nourri les « Prosateurs français contemporains » qui ont incarné ces quelques caractéristiques (la brièveté, la simplicité...), ce sont eux qui ont traduit des critères esthétiques vagues dans des pratiques d'écriture certes différentes mais dont la convergence a donné des traits reconnaissables à la collection.

¹⁸ Cf. Maria Chiara Gnocchi, *Le Parti pris des périphéries*, op. cit., chap. VII, « Écrire Rieder », p. 134-149.

¹⁹ Lettre de Jean-Richard Bloch à Albert Crémieux du 10 août 1924, fonds Jean-Richard Bloch, BnF.

²⁰ Lettres du 24 mars 1923 et du 28 janvier 1929, Archives et Musée de la Littérature, Bibliothèque royale Albert I^{er}, Bruxelles, je souligne.

Je me souviens d'avoir discuté avec des collègues spécialistes d'André Baillon sur la pertinence de ses œuvres dans les « Prosateurs français contemporains » ; on cherchait en quoi ses œuvres pouvaient rencontrer les lignes générales de la collection. À un moment donné je me suis dit que la question était mal posée, ou en tout cas incomplète : quelqu'un comme Baillon, qui a contribué aux « Prosateurs français contemporains » dès leur première série, et qui a publié neuf livres en une douzaine d'années, a lui-même largement défini les lignes générales de la collection. Les points communs seraient donc moins des convergences, ou des impositions allant de la collection à l'auteur, que l'inverse : une certaine manière qui d'individuelle devient collective. C'est là aussi le sens de la collection : il ne s'agit pas seulement de collecter, de mettre ensemble des œuvres disparates, mais de concevoir une macro-œuvre collective, un peu comme l'entendait Sainte-Beuve lorsqu'il disait que les groupes littéraires sont portés par le projet d'une « œuvre commune ».

Ce qui rend difficile l'étude des collections est en même temps ce qui fait d'elles des objets intrigants. Le cadre que j'ai présenté a fait émerger, par exemple, leur statut médian, intermédiaire, et ce à plusieurs points de vue. En effet, la collection naît d'abord d'un double compromis, puisque les volontés et les perceptions parcellaires des auteurs s'y trouvent combinées au point de vue des éditeurs et directeurs responsables. Ensuite, elle relève déjà d'une réception, d'une lecture, voire souvent d'un remaniement de la part du directeur de la collection ou de ses collaborateurs, et pourtant, au moment où la collection lance un ouvrage, nous sommes encore dans la phase de production du sens de l'œuvre à proposer aux lecteurs. Ce n'est pas par hasard que j'ai invoqué, à plus d'une reprise, l'analyse du paratexte, qui est précisément la zone de frontière entre le texte, ce qu'il y a en amont, l'éditeur, et ce qu'il y a en aval, le public des lecteurs. On pourrait même dire que la collection ne vit que dans le paratexte (péri- et épitexte) : c'est le lieu, la frange qu'elle habite et où elle se manifeste.

Dans une certaine mesure, ces éléments caractérisent également l'éditeur dans son ensemble. Et pourtant ce n'est pas la même chose : l'éditeur a un siège, un appareil matériel, du personnel. La collection est une réalité beaucoup plus éphémère, c'est un cadre qui vit autant de son projet (changeant) que de ses contenus (éclatés, pluriels, changeants eux aussi). Les collections se présentent souvent par quelques lignes de définition, par ce que Gérard Genette appelle un « manifeste »²¹, mais la vie de la collection, qui se concrétise dans les romans qu'elle accueille au fur et à mesure, contribue à faire oublier son projet originaire. Le caractère éphémère de la collection, c'est aussi sa garantie de vie et de vitalité.

On ne peut que souhaiter, en conclusion, que les instruments critiques se précisent, pour l'analyse de ces objets aussi complexes que mouvants.

²¹ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 28.

LE ROLE CENTRAL DE L'ÉDITEUR DANS LA LITTÉRATURE DESTINÉE À LA JEUNESSE. L'EXEMPLE DE LA MAISON CASTERMAN (ANNÉES 1920-1960)

FLORIAN MOINE

Université de Paris-Sorbonne

Dans l'espace francophone, le livre destiné à la jeunesse devient un segment à part entière du marché de l'édition à partir du milieu du XIX^e siècle, sous les effets conjugués de l'essor de la littérature industrielle et de la démocratisation scolaire¹. Cette littérature répond à des exigences éditoriales spécifiques en raison de la nature du public auquel elle s'adresse et de ses principaux débouchés commerciaux, comme l'ont démontré les travaux d'Annie Renonciat pour les années 1920². Le principe pédagogique des publications est revendiqué par bon nombre d'éditeurs industriels de livres enfantins alors que les établissements scolaires constituent, par l'intermédiaire des livres de prix, une clientèle stratégique jusque dans l'entre-deux-guerres. L'émergence d'illustrés dénués de prétention pédagogique et l'arrivée, qualifiée d'« invasion » par ses détracteurs, de publications étasuniennes sur le marché francophone offrent une caisse de résonance particulière à un discours, décortiqué dans la thèse de Thierry Crépin³, centré sur la nécessaire moralisation des livres et périodiques enfantins. En France, la loi du 16 juillet 1949 sur les publications destinées aux enfants et aux adolescents place les éditeurs devant leurs responsabilités morales, tandis qu'en Belgique, le Conseil de Littérature de Jeunesse, créé la même année que la loi française, évalue les livres pour enfants en fonction de leurs qualités pédagogiques et morales. Alors que le placement « sous surveillance » de cette littérature renforce la responsabilité morale de l'éditeur, l'édition destinée à la jeunesse s'avère également fortement structurée par des logiques de séries et de collections qui tendent à faire passer au second plan l'instance auctoriale au profit de la rationalisation d'une production pensée à l'échelle industrielle.

Le dépouillement des catalogues d'édition et des dossiers de correspondances de la maison belgo-française Casterman, dont le fonds archivistique tentaculaire est conservé aux archives de l'État à Tournai⁴, permet de mettre en évidence les différents rôles de l'instance éditoriale en matière d'édition enfantine. La maison d'édition Casterman est un acteur majeur de ce marché dans la seconde moitié du XX^e siècle, et constitue à cet égard un point d'observation précieux pour saisir l'éditeur à l'œuvre. Casterman est une maison catholique au capital familial fondée à Tournai en 1776. À l'image de Mame en France ou de Desclée de Brouwer en Belgique, Casterman diversifie son catalogue d'abord tourné vers les publications religieuses pour investir à partir du milieu du XIX^e siècle le marché de l'édition destinée à la jeunesse. Ses publications prennent la forme de livres de prix et s'adressent en premier lieu aux écoles confessionnelles et aux bibliothèques paroissiales. Confronté au progressif déclin de ce secteur⁵, Casterman diversifie sa production dans les années 1930 et lance de nouvelles collections pour conquérir les librairies et les Grands Magasins. Le succès considérable des *Aventures de Tintin*, et dans une moindre mesure celui de la collection « Farandole » (dans laquelle siège la série *Martine*), placent Casterman au premier rang des éditeurs de publications destinées à la jeunesse dans les années d'après-guerre.

¹ Francis Marcoin, *Librairie de jeunesse et littérature industrielle au XIX^e siècle*, Paris, H. Champion, 2006.

² Annie Renonciat, *Les livres d'enfance et de jeunesse en France dans les années vingt (1919-1931): années-charnières, années pionnières*, thèse de doctorat en histoire sous la direction d'Annie-Marie Christin, Université Paris Diderot - Paris 7, France.

³ Thierry Crépin, *Haro sur le gangster ! : la moralisation de la presse enfantine, 1934-1954*, Paris, CNRS, 2001.

⁴ Pour un aperçu de ces archives, voir Sylvain Lesage, « Les archives Casterman : un continent inconnu », *Strenæ. Recherches sur les livres et objets culturels de l'enfance*, 11 (2016), <En ligne > <http://journals.openedition.org/strenae/1623>

⁵ Annie Renonciat, « Livres de prix, livres d'étrennes aux lendemains de la Première guerre mondiale », dans *Trois siècles de publications pour la jeunesse, du XVIII^e au XX^e siècle, au Musée national de l'éducation*, éd. Marie-Françoise Boyer-Vidal et Francis Marcoin, Rouen, Institut National de Recherche Pédagogique, 2008, p. 112-125.

Nous concentrons notre analyse sur une période qui s'étend des années 1920 aux années 1960. Les plus anciens dossiers de correspondance conservés aux archives datent de l'entre-deux-guerres, une époque où la maison Casterman est encore essentiellement considérée, dans le domaine de l'édition destinée à la jeunesse, comme un éditeur de livres de prix. Notre propos s'arrête dans les années 1960, alors que l'étreinte morale qui pèse sur les publications se relâche et que la contractualisation des illustrateurs se généralise, faisant légalement de ces derniers les co-auteurs des livres. Casterman réalise dans cet intervalle trois actions à la réception d'un manuscrit que nous résumons par ce triptyque : moraliser, standardiser, imager. Ce sont ces trois actions de l'instance éditoriale que nous nous proposons ici de mettre en évidence.

Moraliser. Du strict respect de la morale catholique à la progressive déconfessionnalisation du catalogue

Le livre destiné à la jeunesse est soumis à un impératif moral depuis l'industrialisation du secteur au milieu du XIX^e siècle. La moralité du récit est rendue d'autant plus nécessaire que l'enfant, contrairement à l'adulte, est jugé influençable et inapte à se détacher du récit : les « mauvaises lectures » brocardées dans l'entre-deux-guerres inciteraient ainsi la jeunesse à la paresse, à la débauche voire au crime⁶. Cette exigence est redoublée dans le cas des publications destinées à un public catholique comme c'est le cas de Casterman, puisqu'il faut non seulement que le récit respecte les bonnes mœurs, mais aussi qu'il mette en évidence les vertus de la morale religieuse. Dans ce contexte, l'éditeur répond aux exigences de l'adulte-acheteur et se doit en conséquence de tenir compte des impératifs des différents prescripteurs, qu'il s'agisse du corps enseignant et des éducateurs, des bibliothécaires⁷ ou encore des censeurs ecclésiastiques, à l'image de l'abbé Bethléem⁸.

Casterman joue un rôle essentiel durant l'entre-deux-guerres pour mettre en conformité ses publications destinées à la jeunesse vis-à-vis des exigences de la morale religieuse. Parce qu'ils sont prescrits à l'enfant par l'institution scolaire, les livres de prix font l'objet d'une surveillance toute particulière, que l'on découvre à travers les échanges de l'éditeur tournaisien avec l'Œuvre catholique des livres de prix. Pour satisfaire sa clientèle, l'éditeur tient à conférer une « atmosphère » catholique à ses publications enfantines, une exigence qui disparaît quand Casterman, désireuse d'élargir le public de ses collections, déconfessionnalise une partie de son catalogue destiné à la jeunesse après la Deuxième Guerre mondiale.

Le rôle de l'« Œuvre catholique des livres de prix »

Casterman entretient dans l'entre-deux-guerres une correspondance très fournie ponctuée de visites régulières avec « l'Œuvre catholique des livres de prix », également appelée « comité d'Angers », en référence à sa localisation. Cette Œuvre se situe dans la continuité des Œuvres de bons livres nées dans les années 1820 du volontarisme de l'archevêque de Bordeaux Charles-François d'Aviau⁹. Le « comité d'Angers » associe des laïcs et des ecclésiastiques qui jugent de la moralité des livres de prix envoyés par les éditeurs catholiques. L'Œuvre catholique des livres de prix recommande les livres qui ont reçu son approbation par l'intermédiaire d'un catalogue destiné aux écoles confessionnelles françaises et aux bibliothèques paroissiales. Cette Œuvre est un interlocuteur stratégique pour Casterman qui, en tant que maison d'édition catholique, a tout intérêt à faire figurer ses ouvrages dans le catalogue des livres recommandés. Directeur éditorial de Casterman, Charles Lesne estime dans une lettre à Raymond-A. Hédoïn, auteur de plusieurs albums et livres de prix pour l'éditeur de Tournai, que « cette œuvre contrôle, recommande ou interdit les livres à donner dans les écoles, groupements et bibliothèques catholiques »¹⁰ et qu'elle « fait la pluie et le beau temps en ce qui concerne

⁶ Thierry Crépin, *Haro sur le gangster !*, op. cit., chapitre 5, « Des discours dénonciateurs », p. 213-249.

⁷ Viviane Ezratty, « Les premières heures des bibliothèques pour enfants », dans *Histoire des bibliothèques françaises. Tome 4 : Les bibliothèques au XX^e siècle (1914-1990)*, éd. Martine Poulain, Paris, Cercle de la Librairie, 1991, p. 205219.

⁸ Jean-Yves Mollier, *La mise au pas des écrivains : l'impossible mission de l'abbé Bethléem au XX^e siècle*, Paris, Fayard, 2014.

⁹ Loïc Artiaga, *Des torrents de papier : catholicisme et lectures populaires au XIX^e siècle*, Limoges, Pulim, 2007, p. 6982.

¹⁰ Archives Casterman, dossier auteur Hédoïn, lettre de Charles Lesne à Raymond-A. Hédoïn du 25 novembre 1938.

le choix des livres de prix dans l'enseignement catholique »¹¹. Il est toutefois impossible, faute d'archives, de déterminer l'influence réelle du « comité d'Angers » au-delà de l'image que s'en fait Casterman.

Le « comité d'Angers » exerce une véritable censure sur les publications de Casterman destinées à être vendues en livre de prix. En effet, l'éditeur envoie ses publications – sous forme d'épreuve ou dans leur version commercialisée – à la secrétaire laïque de l'Œuvre, Gabrielle de la Boullaye, qui les examine ou les fait examiner. Gabrielle de la Boullaye transmet ensuite à Casterman les remarques du comité sur chaque ouvrage. Le comité suggère des modifications et cite fréquemment des passages entiers à supprimer. Ses critiques portent à la fois sur le respect de la morale religieuse et sur certaines interprétations historiques. Le « comité d'Angers » souhaite en effet promouvoir une vision de l'histoire de France favorable aux catholiques. En 1929, Gabrielle de la Boullaye critique ainsi plusieurs ouvrages que Casterman projette de publier en raison de l'image trop peu flatteuse que ceux-ci donnent des catholiques français du Moyen-Âge et des guerres de Religion. À propos des *Dents de Jacques d'Armagnac* d'Alfred D'Aveline, la secrétaire de l'Œuvre catholique des livres de prix effectue les remarques suivantes :

Ce volume ne peut être mis au catalogue de l'Œuvre des Prix.

Il donne du Moyen-Âge en France une idée fautive. Le Moyen-Âge fut autre chose qu'une époque de cruautés odieuses, s'exerçant même sur des enfants.

Tel quel, ce petit livre pourrait être mis en parallèle avec les manuels d'Histoire de Aulard, qui représentent moines et seigneurs brûlant vif les paysans !¹²

Sur *Un capitaine d'aventures* de Maurice Maindron, qui traite des guerres de Religion, le comité suggère d'apporter de profondes modifications au récit :

Complètement à remanier, si l'on tient à l'éditer. Tel quel, donne une idée très fautive des guerres de Religion. Les seigneurs Catholiques y sont fort peu sympathiques. Les bourgeois ont un caractère équivoque ; le héros du livre, catholique notoire, est le fils d'un aventurier protestant, auquel, en réalité, vont les sympathies du lecteur. La conclusion à en tirer n'est pas en faveur des partisans de la Foi Catholique¹³.

Les censeurs du « comité d'Angers » demandent à l'éditeur de « remanier » ou d'abandonner la publication de livres jugés non conformes au discours catholique sur l'histoire. Gabrielle de la Boullaye estime notamment que donner une mauvaise image du Moyen-Âge, c'est « faire cause commune avec nos adversaires », autrement dit la gauche et les défenseurs d'une France laïcisée : c'est le sens de la mention en contrepoint de l'historien radical-socialiste Alphonse Aulard. Pour le « comité d'Angers », le livre de prix est un support pour asseoir le discours catholique dans les consciences, tout du moins dans les écoles confessionnelles auxquelles sont destinées ces publications. Dans ce contexte, Casterman négocie avec l'Œuvre un compromis qui soit également acceptable pour l'auteur du manuscrit. En effet, la correspondance éditoriale révèle que plusieurs auteurs de livres de prix se crispent face aux exigences de l'Œuvre d'autant plus que le comité angevin requiert l'anonymat, une demande que Casterman, soucieux de ne pas s'aliéner ses écrivains, ne respecte pas toujours. Charles Lesne négocie pendant plusieurs mois avec Gabrielle de la Boullaye un compromis afin d'insérer dans le catalogue de l'Œuvre les quatre volumes de *Oiseau de France* de Raymond-A. Hédoïn, une série d'albums publiés entre 1935 et 1939 qui narre le voyage en avion d'une famille française autour du monde. Les épreuves des albums circulent plusieurs mois entre Angers et Tournai. Charles Lesne signale ainsi à Hédoïn qu'« il y a eu, entre cette œuvre et moi, échange de plusieurs lettres, propositions et contre-propositions d'amendements à votre texte modifié, bref, tout un travail qui aboutit, à ce que vous trouverez sur les

¹¹ Archives Casterman, dossier auteur Hédoïn, lettre de Charles Lesne à Raymond-A. Hédoïn du 6 février 1936.

¹² Archives Casterman, dossier auteur de la Boullaye, lettre de Gabrielle de la Boullaye à Casterman du 13 septembre 1929. C'est Gabrielle de la Boullaye qui souligne.

¹³ Archives Casterman, dossier auteur de la Boullaye, annotations manuscrites de Gabrielle de la Boullaye datées de septembre 1929. C'est l'autrice des annotations qui souligne.

nouvelles épreuves qui vous sont envoyées par ce même courrier »¹⁴. Le directeur éditorial de Casterman déplore à cette occasion le fait que les censeurs « veulent faire partout du prosélytisme religieux ». Le manuscrit original d'Hédoin est donc réaménagé à la fois par les censeurs de l'Œuvre et par l'instance éditoriale. Pour le « comité d'Angers » l'enjeu est d'abord idéologique : il s'agit de promouvoir par la littérature une vision catholique du monde. Pour Casterman, la préoccupation est essentiellement commerciale : recommandés par l'Œuvre, les albums d'Hédoin sont susceptibles de toucher un plus large public.

Soucieux d'obtenir un débouché commercial pour ses livres de prix auprès de la clientèle catholique, Casterman requiert l'approbation d'une Œuvre des « bons livres » qui exerce une censure officieuse sur ses publications. Les « recommandations » de l'Œuvre catholique des livres de prix provoquent des modifications dans le manuscrit. L'éditeur requiert en parallèle de ses auteurs la présence d'une « atmosphère » catholique, une exigence qui disparaît après la Deuxième Guerre mondiale.

De la nécessité de conférer une « atmosphère » catholique aux publications à la progressive déconfectionnalisation du catalogue

Pour satisfaire les prescripteurs des établissements confessionnels, Casterman intervient directement sur les manuscrits destinés à être publiés en livre de prix. L'éditeur tournaisien demande alors à ses auteurs l'autorisation d'insérer ce que Charles Lesne appelle une « atmosphère » catholique. Afin de pouvoir disposer comme elle l'entend du manuscrit, la maison Casterman en achète le plus souvent la propriété *via* un paiement forfaitaire à l'auteur. Les textes libres de droit, nombreux dans les séries de livres de prix car bon marché et bien connus des prescripteurs, sont quant à eux expurgés de toute mention qui pourrait poser problème à la clientèle des écoles confessionnelles.

Les références les plus explicites à la morale catholique sont bien souvent des modifications réalisées *a posteriori* par l'éditeur sur le manuscrit d'origine. L'exemple du manuscrit *Ivan des Valdai* de Raymond-A. Hédoin est à ce titre éclairant. Écrit au début des années 1930 pour être édité en livre de prix, l'ouvrage relate les péripéties d'enfants vagabonds dans la Russie communiste. Charles Lesne effectue une première relecture du manuscrit et transmet quelques notes qui soulignent la volonté de l'éditeur de dénoncer le bolchévisme. L'éditeur estime ainsi qu'« il faudrait un avant-propos court rappelant l'existence des bandes d'enfants vagabonds en Russie en insistant sur le fait que la religion bolchéviste est responsable de cette monstruosité »¹⁵. Après ces premières corrections, l'éditeur fait relire le manuscrit par un « comité scolaire » qui effectue à son tour des suggestions. Charles Lesne fait alors cette demande à Raymond-A. Hédoin : « si vous n'y voyez pas d'inconvénient, je mettrais moi-même, aux endroits qu'on m'a signalé, le mot (car il ne s'agit bien souvent que d'un mot) qui placera définitivement le volume dans l'atmosphère souhaitée »¹⁶. Charles Lesne précise les attentes de cette « atmosphère » dans sa correspondance avec Hélène Langlois (Hélène Lauvernière de son nom de plume) relative à *Ma première bataille*, manuscrit envoyé en 1935 :

Nous avons omis, dans notre correspondance d'hier, de vous demander l'autorisation d'introduire, de-ci, de là, dans votre manuscrit 'MA PREMIERE BATAILLE' une note religieuse. Il s'agit tout simplement de mettre dans la bouche du petit héros, aux moments du danger, un appel vers Dieu, de laisser entendre que pendant les deux années que Zéphirin a vécu chez son grand-père, on s'est préoccupé de son éducation religieuse, et de laisser entendre aussi que la Mère de Zéphirin n'est pas morte sans avoir reçu les sacrements. Cette note religieuse est indispensable, pour notre clientèle des écoles libres¹⁷.

Charles Lesne demande ainsi l'autorisation d'introduire lui-même une « note religieuse » à même de satisfaire la « clientèle des écoles libres » auquel l'ouvrage est destiné en explicitant la piété du jeune héros. L'objectif est d'ancrer l'ouvrage dans l'univers mental du catholicisme.

¹⁴ Archives Casterman, dossier auteur Hédoin, lettre de Charles Lesne à Raymond-A. Hédoin du 20 février 1936.

¹⁵ Archives Casterman, dossier auteur Hédoin, annotations en marge de la lettre de Charles Lesne à Raymond-A. Hédoin du 28 septembre 1934.

¹⁶ Archives Casterman, dossier auteur Hédoin, lettre de Charles Lesne à Raymond-A. Hédoin du 17 juin 1935.

¹⁷ Archives Casterman, dossier auteur Langlois, lettre de Charles Lesne à Hélène Langlois du 27 juillet 1935.

L'exigence de l'ancrage catholique des publications de Casterman destinées à la jeunesse disparaît après la Deuxième Guerre mondiale. En effet, le marché du livre de prix s'avère en net déclin après 1945 aussi bien en Belgique qu'en France, et les librairies deviennent le principal débouché des publications enfantines de Casterman. L'éditeur tournaisien aspire alors à séduire un public plus large que celui des catholiques pratiquants. Cette évolution de la clientèle transforme le rapport à la religion des publications enfantines de Casterman. En effet, l'éditeur sépare son catalogue de publications enfantines en deux, et propose plusieurs collections laïques à côté de collections explicitement religieuses. La majeure partie de la production éditoriale destinée aux enfants se retrouve de ce fait déconfectionnalisée. L'exemple le plus remarquable de cette évolution est la naissance en 1953 de la collection « Farandole ». Bien qu'elle accueille des auteurs catholiques comme Jeanne Cappe, qui écrit les quatre premiers titres de la collection¹⁸, celle-ci s'écarte de toute référence explicitement catholique. Directeur littéraire de Casterman, Jean Debraïne explique les motifs de ce choix éditorial à une autrice qui propose son manuscrit pour la collection « Farandole » :

Aussi ridicule qu'elle puisse paraître – et elle l'est – nous nous trouvons devant une situation de fait : toute évocation ou allusion, fût-elle aussi discrète que possible, au domaine religieux est de nature à compromettre la carrière commerciale de notre collection Farandole – qui de par sa nature même doit déborder largement la clientèle de conviction chrétienne – dans les milieux laïcs, surtout en France¹⁹.

La déconfectionnalisation du catalogue ne signifie pas l'absence de préoccupation morale de l'éditeur, qui doit respecter la loi française du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse avec d'autant plus de zèle que Casterman est soumis à l'article 13 sur les publications importées, qui instaure une censure *a priori* sur les livres en provenance de l'étranger²⁰. De ce fait, les contes classiques présentés dans la collection « L'Âge d'or » sont soigneusement sélectionnés et épurés par Jeanne Cappe, tandis que les récits de la collection « Farandole » véhiculent une morale bourgeoise centrée sur la famille²¹.

Standardiser. La mise en évidence d'un « ordre des livres » à travers séries et collections

La standardisation : une logique éditoriale ancienne

À l'instar des éditeurs de romans²², les éditeurs de livres destinés à la jeunesse standardisent leur production dès le milieu du XIX^e siècle²³. La maison Mame développe ses différentes « bibliothèques » à partir des années 1840 (« Bibliothèque de l'enfance chrétienne », « Bibliothèque des écoles chrétiennes ») dans le but de segmenter son lectorat. Cette pratique est rapidement reprise par l'ensemble des éditeurs francophones, à commencer par Casterman, pour qui le succès de Mame fait office de modèle au milieu du XIX^e siècle²⁴.

La réduction des coûts de fabrication, la structuration du catalogue, la promotion d'une image de marque facilement mobilisable à travers la publicité et la création d'un effet de série constituent les principaux avantages de la standardisation pour l'éditeur. À l'image d'autres éditeurs industriels pour la

¹⁸ Guy Zelis, « Jeanne Cappe (1895-1956), une intellectuelle au pays de l'enfance », dans *Les intellectuels catholiques en Belgique francophone aux XIX^e et XX^e siècles*, éd. Guy Zelis, Louvain-la-Neuve, Bibliothèque de la Faculté de philosophie, arts et lettres, Université catholique de Louvain - ARCA, Archives du monde catholique - UCL, Presses universitaires de Louvain, 2009, p. 117132.

¹⁹ Archives Casterman, dossier auteur Dethise, lettre de Jean Debraïne à Jeanne Dethise, 22 mai 1963.

²⁰ Sur les objectifs protectionnistes de la loi du 16 juillet 1949 et la stratégie d'adaptation des éditeurs belges, voir Thierry Crépin, « Dupuis et Le Lombard, deux éditeurs belges de bande dessinée entre autocensure et censure (1950-1967) » dans *La censure*, éd. Jean-Jacques Lefrère et Michel Pierssens, Tusson, Du Lérot, 2006, p. 155161.

²¹ Mélanie Blin, « La collection Farandole, témoin de la construction d'une personnalité : les valeurs inculquées aux enfants à travers une collection d'illustrés (1953-1986) », Mémoire de Master sous la direction de Jean Pirotte, Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, 2006.

²² Olivier Olivero, *L'invention de la collection*, Paris, Éditions de l'IMEC - Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1999.

²³ Annie Renonciat, « Émergence des collections », dans *Dictionnaire du livre de jeunesse*, éd. Isabelle Nières-Chevrel et Jean Perrot, Paris, Cercle de la Librairie, 2013, p. 205209.

²⁴ Serge Bouffange, *Pro Deo et patria: Casterman : librairie, imprimerie, édition : 1776-1919*, Genève, Droz, 1996, p. 180.

jeunesse comme Mame, Desclée de Brouwer ou Dupuis, Casterman est d'autant plus sensible aux questions matérielles que l'entreprise dispose également d'une importante imprimerie. L'agencement du catalogue en séries et collections tend à faire passer au second plan la figure de l'auteur au profit des valeurs définies au niveau éditorial, comme l'a démontré Matthieu Letourneux à propos des collections de Mame²⁵.

Les livres et catalogues de Casterman s'inscrivent pleinement dans cette logique de standardisation. Dans l'entre-deux-guerres, les ouvrages destinés à être publiés en livres de prix sont répartis en une vingtaine de séries en fonction de leur format et du public auquel ils sont destinés. Si les publications connaissent un renouvellement en profondeur après 1945, Casterman maintient sa logique de production industrielle centrée sur la collection. Cette permanence est perceptible si l'on s'intéresse aux catalogues de l'éditeur, en témoignent ces deux pages tirées de catalogues publiés à 30 ans d'écart :

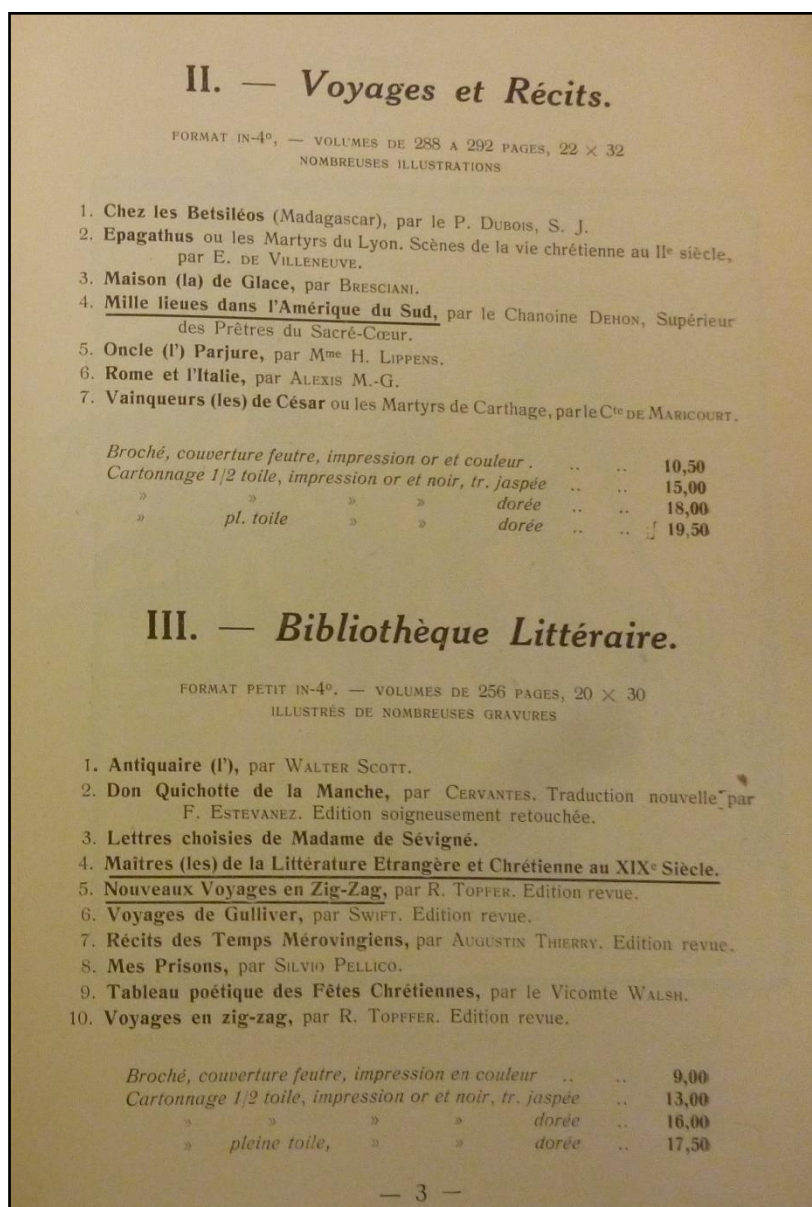


Figure 1. Une page du catalogue de livres de prix de 1925 de Casterman

²⁵ Matthieu Letourneux, « La ligne éditoriale : auctorialité et sérialité éditoriale » dans *Mame. Deux siècles d'édition pour la jeunesse*, éd. Cécile Boulaire, Rennes/Tours, Presses universitaires de Rennes - Presses universitaires François-Rabelais, 2012, p. 233-241.

30


UNE RÉVÉLATION

La collection "Farandole"

195 fr.

Révisants albums de 24 pages, format moyen (20x26 cm.), avec une illustration en couleurs A CHAQUE PAGE, sous couverture cartonnée illustrée en couleurs, LAQUÉE et LAVABLE. Ces albums ont été étudiés spécialement pour les petits qui commencent à lire. Le texte, composé en grands caractères, est simple et amusant.

Une réalisation si remarquable qu'aucun libraire ne peut ignorer l'effort qu'elle représente.
L'OFFICIEL DE LA LIBRAIRIE



Martine à la ferme
Texte : G. Delahaye - Aquarelles : M. Marlier.

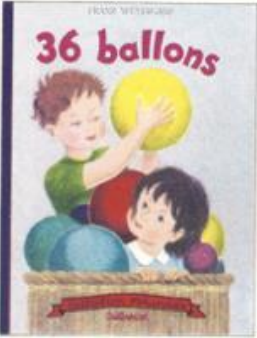
NOUVEAUTÉS

MARTINE A LA FERME
Texte : G. Delahaye - Aquarelles : M. Marlier.

MARTINE EN VOYAGE
Texte : G. Delahaye - Aquarelles : M. Marlier.

36 BALLONS
Texte : F. Weyergans - Aquarelles : S. Baudoin.

TROIS PETITS NOIRS DÉBROUILLARDS
Texte : F. Weyergans - Aquarelles : S. Baudoin.



36 ballons
Texte : J. Cappe - Aquarelles : M. Marlier.

RÉIMPRESSIONS

Deux lapins tout pareils
Texte : J. Cappe - Aquarelles : M. Marlier.

L'École buissonnière
Texte : I. de Mortain - Aquarelles : P. Cuvellier.

Le Petit Monde des oiseaux
Texte : J. Cappe - Aquarelles : A. Noskoff.

Le Pique-nique des poupées
Texte : J. Cappe - Aquarelles : S. Baudoin.

Balthazar est distrait
Texte : J. Cappe - Aquarelles : C. Binst.

Mon ami Chocolat
Texte : Royer - la Selce - Aquarelles : Claus.

★ ÉTRENNES CASTERMAN ★

Figure 2. Une page du catalogue d'ouvrages destinés à la jeunesse de 1955²⁶

Le choix des couleurs chatoyantes du catalogue de 1955 tranche avec l'austérité du catalogue de 1925. Cette différence tient plus à des raisons techniques propres à l'imprimerie (Casterman utilise l'offset à partir de 1941) qu'à des motivations commerciales : le public du catalogue de 1925 est d'abord composé d'enseignants et de directeurs d'écoles confessionnelles souvent rétifs à la couleur²⁷, quand le catalogue de 1955 s'adresse avant tout à des libraires. Au-delà de ces différences, ces catalogues mettent tous deux

²⁶ Archives Casterman, dossiers catalogue, « Catalogue livre de prix 1925 », p. 3. Archives privées de Louis-Donat Casterman, catalogue « Étrennes Casterman 1955 », p. 2.

²⁷ Annie Renonciat, *Les livres d'enfance et de jeunesse en France dans les années vingt (1919-1931) : années-charnières, années pionnières*, op.cit., p. 348.

en avant la collection, en insistant notamment sur le format de l'ouvrage et sur les illustrations. Le nom des auteurs ne constitue pas un argument de vente central aux yeux de l'éditeur, en témoigne leur place secondaire dans la mise en page. À l'image de « Farandole », les collections d'après-guerre disposent d'une identité graphique affirmée. Les auteurs qui proposent des textes pour les collections d'albums de Casterman doivent nécessairement calibrer leur histoire en fonction de la pagination et des thèmes de la collection. C'est ce que rappelle par ailleurs une note interne de Jean Debraine à propos d'un manuscrit reçu pour la collection « Farandole » :

J'ai pris connaissance du texte de Mme Nobecourt : Titou le Capricieux (...)

Parmi les innombrables textes qui nous sont proposés pour la collection Farandole, c'est indiscutablement l'un des mieux écrits dans un style à la fois de très bonne qualité, fort agréable, et en même temps accessible aux tout-petits. Il ferait très bonne figure dans la collection, s'il était quelque peu réduit, et découpé en 17 tableaux conformément à l'album-type. Malheureusement, il y a déjà au catalogue une histoire d'âne : Dodino²⁸.

Cette note montre bien que pour la collection « Farandole », la logique de la collection l'emporte sur celle des auteurs : le manuscrit de « Titou le Capricieux » est refusé au motif que la collection dispose déjà d'une « histoire d'âne », alors même que l'éditeur reconnaît la « très bonne qualité » du style de l'autrice.

L'importance de la logique de série et de collection de l'édition industrielle destinée à la jeunesse conduit l'éditeur à standardiser sa production. Cette standardisation éditoriale a des effets sur l'œuvre. L'exemple des *Aventures de Tintin* est à ce titre éclairant.

Casterman et la standardisation de l'album de bande dessinée : le cas des Aventures de Tintin

Le passage à la couleur des *Aventures de Tintin* s'accompagne d'une standardisation des albums qui nous renseigne sur le rôle de l'éditeur dans la transformation de l'œuvre. La littérature titinophile et les salles de ventes ont sacralisé la figure d'Hergé, consacré comme un « auteur », sans questionner le rôle de l'éditeur dans le succès de la série. Or, le canon des albums de 64 pages en couleurs tels que nous les connaissons aujourd'hui sont le fruit d'une construction éditoriale menée par Casterman pendant l'Occupation.

Les *Aventures de Tintin* sont nées en 1929 dans *Le Petit Vingtième*, le supplément destiné aux enfants du journal catholique belge *Le Vingtième Siècle*. La série s'inscrit donc dans une logique de feuilleton. Les histoires publiées en noir et blanc s'étirent sur environ 120 pages. À partir de 1934, Casterman publie ces bandes dessinées en albums en utilisant les clichés fabriqués par *Le Vingtième Siècle*. Si les ventes d'albums demeurent modestes dans les années trente²⁹, l'éditeur juge que ces résultats sont encourageants. Casterman mise sur les *Aventures de Tintin* pour s'imposer les librairies belges et françaises. En effet, la publication périodique des *Aventures de Tintin* dans *Le Petit Vingtième* en Belgique et dans *Cœurs vaillants* en France assure à la série d'Hergé une certaine visibilité médiatique. Casterman sait toutefois qu'elle doit publier des albums en couleurs pour être concurrentielle sur le marché français. Dès 1936, Charles Lesne estime qu'« il faut de toute nécessité – pour la France – entrer dans une nouvelle voie : celle de la couleur ! ». Pour ce faire, Lesne suggère plusieurs méthodes à Hergé : la colorisation des premières pages, l'introduction de la couleur dans chaque dessin en refaisant les clichés ou la réalisation de nouvelles planches de dessins placés en hors-texte. Cette dernière solution est retenue par Hergé, malgré la surcharge de travail qu'elle lui impose³⁰.

²⁸ Archives Casterman, dossier auteur Nobecourt, note de Jean Debraine, directeur littéraire de Casterman à Tournai à Jean Delfosse, directeur littéraire de Casterman à Bruxelles, 7 avril 1961.

²⁹ Le relevé de droits d'auteur de mars 1938 révèle que l'éditeur a écoulé en un semestre 6 500 albums d'Hergé en France et en Belgique, répartis entre quatre albums des *Aventures de Tintin* et un album de *Quick & Flupke*. Archives Moulinsart, correspondance entre Hergé et Casterman, relevé de comptes de Mars 1938.

³⁰ Archives Moulinsart, correspondance entre Hergé et Casterman, lettre de Charles Lesne à Hergé du 9 février 1936 et lettre d'Hergé à Charles Lesne du 12 février 1936.

C'est paradoxalement la situation provoquée par la guerre et l'Occupation allemande de la Belgique et de la France qui offre à Casterman l'opportunité de s'affirmer sur le marché de l'album en passant *Les Aventures de Tintin* en couleurs. En effet, l'arrêt des importations des illustrés étasuniens et des publications françaises provoqué par l'Occupation amoindrit la concurrence sur le sol belge, tandis que plusieurs maisons d'édition françaises connaissent de graves difficultés³¹. À l'inverse, la collaboration d'Hergé dans les pages du *Soir* « volé » offre aux *Aventures de Tintin* une audience inédite. Pour passer les albums en couleurs, Casterman investit dans une presse *offset* en février 1941, ce qui permet à l'éditeur de Tournai de bénéficier d'une impression des planches de meilleure qualité à un prix de revient compétitif par rapport à la presse typographique³². Casterman demande au même moment à Hergé de publier ses albums en couleurs. Hergé maintient ses réserves car il craint de réduire ses albums à des « historiettes »³³. C'est finalement une visite d'Hergé dans les locaux de l'imprimerie Casterman à Tournai qui le convainc de réaliser des albums « nouvelle manière »³⁴. Casterman affiche alors ses ambitions pour la série. En effet, l'éditeur souhaite non seulement publier en couleurs les albums à venir, mais également ceux de la série qui sont déjà parus en noir et blanc. Le passage à la couleur implique ainsi un bouleversement complet de l'économie de l'œuvre hergérienne : pour maintenir un prix de revient compétitif, les albums doivent tenir dans 4 cahiers de 16 pages, soit 64 pages, ce qui implique non seulement un travail de colorisation, mais également la refonte des albums déjà parus en divisant par deux leur pagination³⁵. Avec la mise en couleurs des *Aventures de Tintin*, Casterman élabore une stratégie commerciale de conquête du marché de l'album. Les contours de cette stratégie sont précisés par Charles Lesne à l'hiver 1942 :

[...] indépendamment du programme que nous comptons réaliser cette année (...) nous ambitionnons d'être prêts avec 6 ou 7 albums au moins, dès la fin de la guerre, pour nous lancer à la conquête des marchés extérieurs, à commencer par les marchés français et néerlandais. Dans le domaine de l'album, nous le savons, un gros effort de préparation se fait chez tous les éditeurs pour prendre place avec des collections nouvelles. Celui qui arrivera le premier aura toutes les chances d'être « roi » du marché. Et il ne suffira pas de présenter deux ou trois albums d'une collection : cela passerait inaperçu. Il faut pouvoir étaler une série, ce qui me fait dire que 6 ou 7 albums sont un minimum, faute de quoi notre démarrage serait inévitablement compromis.

Nous avons la chance exceptionnelle d'avoir un sujet et un héros « en or » pour un lancement prestigieux, dès la reprise d'après guerre. Avoue qu'il serait profondément malheureux de « rater » le départ faute d'avoir réussi à préparer bien à temps les éléments indispensables, c'est-à-dire dessins et films³⁶.

Hergé ne peut pas mener seul ce travail de refonte des albums, d'autant plus qu'il continue à publier de nouvelles histoires dans le *Soir* « volé ». Afin d'accélérer le rythme des publications, Casterman accorde à Hergé une aide financière pour que celui-ci engage une assistante, Alice Devos (à laquelle succède Edgar P. Jacobs), pour la colorisation des planches. L'arrivée d'Alice Devos préfigure la constitution en 1950 des « Studios Hergé ». Comme l'a analysé Sylvain Lesage, ce sont les contraintes de l'édition industrielle qui donnent naissance à ce qui a été appelé l'« école de Bruxelles » et font des *Aventures de Tintin* une création de plus en plus collective³⁷. Par sa volonté de créer une série avec une présentation et une pagination standardisées qui soit prête dès la fin de la guerre, Casterman a non seulement contribué au succès d'Hergé, mais aussi à la redéfinition de son style, la fameuse « ligne claire », qui implique l'utilisation de la couleur. Casterman contribue de ce fait à la naissance du standard de l'album de bande dessinée qui émerge dans l'après-guerre, le succès des *Aventures de Tintin* en faisant un modèle à imiter.

³¹ Pascal Fouché, *L'édition française sous l'occupation: 1940-1944*, Paris, Bibliothèque de littérature française contemporaine de l'Université Paris 7, 1987.

³² Archives Casterman, dossiers de correspondance avec les fournisseurs, dossiers « J. Wuillaume » et « Bonte ».

³³ Archives Moulinsart, correspondance entre Hergé et Casterman, lettre d'Hergé à Louis Casterman du 31 mars 1942.

³⁴ Archives Moulinsart, correspondance entre Hergé et Casterman, lettre de Charles Lesne à Hergé du 2 février 1942.

³⁵ Sur le rôle de la couleur dans la stratégie éditoriale de Casterman, voir l'analyse de Sylvain Lesage, *Publier la bande dessinée : les éditeurs franco-belges et l'album, 1950-1990*, Villeurbanne, Presses de l'Enssib, 2018, p. 116120.

³⁶ Archives Moulinsart, correspondance entre Hergé et Casterman, lettre de Charles Lesne à Hergé du 22 décembre 1942. C'est Charles Lesne qui souligne.

³⁷ Sylvain Lesage, *Publier la bande dessinée, op. cit.*, p. 118.

Le passage des *Aventures de Tintin* en couleur est une initiative éditoriale qui transforme l'œuvre d'Hergé aussi bien graphiquement que dans le processus de production. Plus largement, le passage de *Aventures de Tintin* à la couleur a joué un rôle dans la création du standard de l'album franco-belge. Format central dans la littérature destinée à la jeunesse, l'album pose la question du rôle de l'éditeur dans le choix de l'illustrateur et la mise en forme des images.

Imager. L'illustrateur, simple exécutant de l'éditeur ?

La littérature destinée à la jeunesse a la particularité d'accorder une place importante à l'image : romans, contes et albums font intervenir un illustrateur aux côtés de l'écrivain. Dans la dernière partie de sa thèse, Annie Renonciat rend compte de l'importance de l'illustration dans la littérature destinée à la jeunesse des années 1920, notamment grâce au développement de la forme de l'album³⁸. L'historienne affirme que « les albums semblent concentrer – si ce n'est monopoliser – le dynamisme créatif de l'édition pour la jeunesse de l'époque »³⁹. Ce format connaît une profonde mutation esthétique dans les années trente sous l'impulsion des *Babar* de Jean de Brunhoff et des albums du Père Castor, imaginés par l'éditeur Paul Faucher. Dans une analyse consacrée aux albums du Père Castor, Isabelle Nières-Chevrel s'interroge sur les responsabilités respectives de l'éditeur et de l'illustrateur dans la réflexion sur la place de l'image, une question difficile à résoudre faute de correspondance à ce sujet⁴⁰. Or, les échanges entre Casterman et ses illustrateurs témoignent du rôle central de l'éditeur dans la mise en image des publications. Ceux-ci répondent en premier lieu à une commande formulée par l'éditeur. D'abord rémunérés à la tâche, ils s'affirment à partir des années soixante comme les co-auteurs des livres qu'ils illustrent.

L'illustration : une commande éditoriale

L'illustration des ouvrages destinés à la jeunesse joue un rôle majeur dans la stratégie commerciale de l'éditeur. Casterman réalise une commande pour imager ses collections d'albums aussi bien que ses romans destinés aux enfants et aux adolescents. L'éditeur choisit le nombre, le format et la disposition des illustrations, qui peut être en hors-texte ou « habillées » par la typographie, en fonction des standards de la collection. Le travail de l'illustrateur est ainsi prédéterminé par la collection dans laquelle s'inscrit l'ouvrage : lorsqu'elle confie un travail à un illustrateur, la maison Casterman envoie par courrier des consignes très précises, de façon notamment à respecter les contraintes de fabrication (format, couleurs, type de papier) et l'esprit de la collection. Le cahier des charges donné à l'illustrateur conduit Casterman à endosser une partie de la logique auctoriale, puisque l'éditeur participe à la définition esthétique des albums.

La correspondance entre Casterman et ses illustrateurs est riche de renseignements sur les exigences esthétiques de l'éditeur. De l'entre-deux-guerres aux années soixante, les demandes formulées par l'éditeur concernant des corrections de dessins sont régulières. La couverture fait notamment l'objet d'une attention particulière, car elle est susceptible de provoquer l'achat. En 1934, Charles Lesne demande à Hergé d'illustrer *La légende d'Albert I^{er}* de Paul Werrie, hagiographie qui paraît quelques mois après la mort accidentelle du roi des Belges. Hergé envoie un projet de couverture que Casterman refuse. L'éditeur estime que le dessin d'Hergé donne l'impression que « la personne royale est traitée caricaturalement »⁴¹, ce qui risquerait de compromettre la carrière de l'ouvrage en librairie. Charles Lesne précise les attentes de l'éditeur et Hergé réalise un nouveau projet, qui, cette fois, est accepté. La place, l'agencement et le style des illustrations intérieures est également pensé par Casterman en amont lorsque l'éditeur délègue l'illustration d'un album. Simone Baudoin réalise dans les années 1950-1960 l'illustration de plusieurs collections de Casterman, notamment « Farandole » et les « Albums de l'Âge

³⁸ Sur l'originalité de la forme de l'album, se référer à Isabelle Nières-Chevrel, « Albums », dans *Dictionnaire du livre de jeunesse*, éd. Isabelle Nières-Chevrel et Jean Perrot, Paris, Cercle de la Librairie, 2013, p. 1518.

³⁹ Annie Renonciat, *Les livres d'enfance et de jeunesse en France dans les années vingt (1919-1931)*, op. cit., p. 378.

⁴⁰ Isabelle Nières-Chevrel, « L'image au cœur de la lecture : une nouvelle conception de l'album pour enfants », dans *Paul Faucher (1898-1967). Un Nivernais, inventeur de l'album moderne*, éd. Jacques Branchu, Nevers, Conseil Général de la Nièvre, 1999, p. 123137.

⁴¹ Archives Moulinsart, correspondance entre Hergé et Casterman, lettre de Charles Lesne à Hergé du 16 avril 1934.

d'or ». Pour cette dernière collection, Casterman transmet à l'illustratrice une maquette pour l'agencement des dessins et développe son cahier des charges dans la correspondance. Louis-Robert Casterman demande ainsi à Simone Baudoin de réaliser « soit une seule illustration [par page], soit 2 ou 3 illustrations ou même davantage imbriquées les unes dans les autres [...] selon les nécessités ou les possibilités de représentation des petits tableaux se succédant au fil de l'histoire ». L'éditeur précise que la présence de plusieurs illustrations qui se répondent dans une même page « a pour but de présenter des albums s'apparentant à certains égard aux histoires filmées, fort en vogue actuellement »⁴². L'éditeur des *Aventures de Tintin* souhaite ainsi transposer dans ses albums enfantins la séquentialité propre à la bande dessinée, qualifiée d'« histoires filmées » par Louis-Robert Casterman. Les réflexions de l'éditeur portent également sur le style des dessins. Le directeur littéraire Jean Debraine supervise l'illustration des *Martine* dans les années 1950-1960 et conseille Marcel Marlier sur leur ambiance graphique, comme en témoigne cette lettre datant des premières années de la série :

Nous avons eu l'occasion de montrer à un certain nombre de libraires les aquarelles que vous avez effectuées pour l'illustration de *Martine au cirque*. Tout en reconnaissant la très bonne facture de votre travail, tous ont regretté que les tonalités sombres dominant dans l'ensemble de cette illustration [...].

Les observations que nous avons recueillies nous engagent à vous demander, pour *Martine à l'école*, une illustration qui se caractérise nettement par la clarté et la luminosité des couleurs. [...]

Si mes souvenirs sont exacts, nous avons convenu, lors de notre entretien avec Mr. Louis-Robert Casterman, que nous pourrions examiner les deux ou trois premières aquarelles que vous auriez exécutées, de façon à nous mettre d'accord sur l'aspect général des illustrations et sur la manière de représenter le cadre et les personnages. Nous nous permettons d'insister sur ce point⁴³.

L'éditeur s'appuie sur les retours de sa clientèle de libraires pour justifier l'utilisation de couleurs plus chaudes dans *Martine*. En demandant l'envoi pour examen des « deux ou trois premières aquarelles » de l'album en préparation, Casterman supervise à intervalles réguliers le travail de Marcel Marlier. Plus généralement, l'éditeur détermine un style graphique auquel se plie l'illustrateur, comme l'a démontré Jessica Kohn dans sa thèse consacrée aux dessinateurs-illustrateurs des Trente Glorieuses⁴⁴. À l'instar de Marcel Marlier, l'éditeur fidélise certains illustrateurs qui dessinent pendant de longues années pour les différentes collections au point d'être associés à l'image de la maison d'édition.

Casterman détermine la fonction des illustrations dans ses collections d'albums, choisit l'illustrateur et supervise – voire corrige – régulièrement son travail. La réflexion sur l'illustration dans les albums enfantins de Casterman apparaît pour une bonne part comme une prérogative éditoriale à la lecture de la correspondance avec les illustrateurs. Les conditions économiques de production révèlent également la place de l'illustrateur dans le processus créatif et son évolution : d'exécutant de l'éditeur dans l'entre-deux-guerres, l'illustrateur acquiert un statut de co-auteur à partir des années soixante.

L'évolution du statut de l'illustrateur : la reconnaissance d'une logique auctoriale

Les conditions de production de l'illustrateur constituent un bon révélateur des places respectives de l'auteur et de l'éditeur dans le processus créatif. Dans l'entre-deux-guerres et jusqu'aux années 1950, Casterman acquiert les illustrations pour ses ouvrages destinés à la jeunesse moyennant le paiement forfaitaire unique de droits de reproduction de leurs dessins. Comme le signale Jessica Kohn, « la règle générale reste la cession exclusive des droits » à l'éditeur⁴⁵. Par ailleurs, contrairement à l'usage en vigueur pour l'auteur du manuscrit, les relations entre l'illustrateur et l'éditeur ne sont pas régies par un contrat d'édition : la correspondance entre les deux parties fait office d'accord. Le flou quant à la propriété artistique des illustrations profite à l'éditeur, qui réutilise la production de ses illustrateurs sans paiement supplémentaire lors des réimpressions et insère régulièrement les dessins

⁴² Archives Casterman, dossier auteur Baudoin, lettre de Louis-Robert Casterman à Simone Baudoin, 26 septembre 1957.

⁴³ Archives Casterman, dossier auteur Marlier, lettre de Jean Debraine à Marcel Marlier, 23 mai 1956.

⁴⁴ Jessica Kohn, *Travailler dans les Petits Mickeys : les dessinateurs-illustrateurs en France et en Belgique de 1945 à 1968*, Thèse de doctorat en Histoire sous la direction de Laurent Martin et Jean-Paul Gabilliet, Université Paris 3, Paris, 2018, p. 167178.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 291.

dans des prospectus publicitaires. Chez Casterman, la cession de droits à l'étranger ne fait pas non plus l'objet de rétribution supplémentaire pour l'illustrateur dans les années cinquante. En 1955, Louis-Robert Casterman signale ainsi à René Follet, qui s'étonne de la réutilisation sans paiement supplémentaire de ses dessins, que l'éditeur a acquis ceux-ci « forfaitairement sans que l'usage que nous en ferions ait été sujet à des limitations »⁴⁶. Cet usage de l'illustration marque une appropriation du dessin par l'éditeur.

Les pratiques changent progressivement après la promulgation en 1957 de la loi française sur la propriété intellectuelle et artistique, conséquence du combat des illustrateurs regroupés en syndicats. Contre l'usage alors en vigueur dans les maisons d'édition, les illustrateurs revendiquent l'application d'un droit d'auteur sur leurs dessins, et souhaitent avoir leur mot à dire avant la réutilisation de leur production⁴⁷. Bien que la Belgique ne dispose pas à cette époque d'une loi similaire à celle votée en France en 1957, Casterman contractualise sa relation avec les illustrateurs à partir des années 1960. De cette manière, l'éditeur reconnaît à ses illustrateurs un statut similaire à celui de ses écrivains, bien que les droits d'auteurs conférés soient généralement assez faibles. En 1960, Louis-Robert Casterman confie à l'illustratrice Simone Baudoin, qui négocie une revalorisation de ses droits auprès de l'éditeur, que la tarification en vigueur est provisoire, étant donné que « l'intéressement des illustrateurs à la vente [des illustrateurs] n'en [est] qu'à ses débuts »⁴⁸. Cette pratique se généralise dans le courant de la décennie pour devenir la norme chez Casterman dans les années soixante-dix.

Initiative éditoriale, l'illustration des ouvrages destinés à la jeunesse ne fait pas chez Casterman l'objet d'un contrat d'édition jusqu'aux années soixante. La maison d'édition s'arroge avant cette date la propriété des illustrations. Dans les années soixante, la contractualisation des relations entre Casterman et ses illustrateurs offre à ces derniers des droits d'auteurs qui les reconnaissent sur un plan symbolique et économique comme les co-auteurs des livres auxquels ils participent.

Les trois grandes actions effectuées par Casterman dans le livre destiné à la jeunesse sont au service d'un même objectif : mettre la production littéraire en conformité avec les exigences supposées du marché. Éditeur industriel, Casterman intervient sur les manuscrits au nom d'une expertise commerciale. En effet, si l'exigence morale rejoint pleinement la défense du catholicisme des dirigeants de l'entreprise, elle répond tout autant à un impératif économique. La standardisation des livres incarne la nécessité pour l'éditeur de rendre lisible la production tout en réalisant des économies sur le prix de revient, alors que l'agencement et le style de l'illustration apparaissent comme une prérogative éditoriale chez Casterman. L'intervention de l'éditeur de Tournai sur le format, le contenu et l'illustration des manuscrits témoigne ainsi du rôle fondamental de l'instance éditoriale dans l'édition destinée à la jeunesse.

⁴⁶ Archives Casterman, dossier auteur Follet, lettre de Louis-Robert Casterman à René Follet du 1^{er} décembre 1955. Jessica Kohn s'appuie également sur cette lettre dans sa démonstration.

⁴⁷ Jessica Kohn, *Travailler dans les Petits Miceys : les dessinateurs-illustrateurs en France et en Belgique de 1945 à 1968*, *op.cit.*, p. 290296.

⁴⁸ Archives Casterman, dossier auteur Baudoin, lettre de Louis-Robert Casterman à Simone Baudoin, 21 mars 1960.

ACTIVISME ÉDITORIAL ET PROMOTION DES GENRES NOIRS. LE CAS D'AURÉLIEN MASSON, DIRECTEUR DE LA SÉRIE NOIRE (2005-2017)

LUCIE AMIR

ENS Lyon

On connaît le rôle de la Série Noire dans la diffusion du genre noir en France. Créée en 1945 par Marcel Duhamel, première collection française exclusivement consacrée au genre noir, elle est surtout l'une des premières collections à promouvoir activement le déploiement d'un roman noir français. Alors que l'histoire des fictions policières est encore marquée, dans le début de cette deuxième moitié du XX^e siècle, par une prédominance anglo-saxonne écrasante l'héritage de Conan Doyle et d'Agatha Christie, et le roman noir américain des années 1920 –, l'émergence d'un polar français après la seconde guerre mondiale consacre l'importance de la tradition française dans l'histoire du genre. La Série Noire joue, dans cet éveil générique, un rôle d'instigatrice, à partir du milieu des années 1950 sous la direction de Marcel Duhamel, et plus nettement encore, sous la gouverne de Robert Soulat dans les années 1980. Celui-ci installe en effet dans la collection, des écrivains devenus majeurs, parmi lesquels Didier Daeninckx ou Daniel Pennac¹.

Directeur de la collection de 2005 à 2017, Aurélien Masson est considéré comme l'éditeur qui a gagné le pari de renouveler de pied en cap le catalogue contemporain de la Série Noire. On l'associe au grand format actuel de la collection, mis en place en 2005, et à son rebond commercial, avec 130 000 ventes par an contre 40 000 à son arrivée (revendiquées par l'éditeur), pour un catalogue annuel moins dense (12 titres par an), mais plus rentable². Les discours critiques lui reconnaissent un rôle important dans l'apparition d'une nouvelle génération de romanciers, depuis 2005, parmi lesquels DOA, Caryl Férey ou Antoine Chainas. L'éditeur, dont la présence médiatique est au moins aussi forte que celle des écrivains qu'il publie, ne récuse pas cette position d'éclaireur des avant-gardes du noir et d'instituteur de nouveaux génériques : il revendique au contraire un rôle actif dans l'accompagnement des auteurs et dans l'orientation du genre.

À l'échelle des relations interpersonnelles entre éditeur et auteurs, cet activisme semble se traduire par une présence attentive, un soutien impliqué, ainsi qu'un travail d'orientation et de révision. Ceux-ci lui valent la reconnaissance de certains des auteurs qu'il a fait publier³. Cependant, la vedettisation de l'éditeur dans les médias, qui lui associe une image quasi-auctoriale, ne semble pas reposer sur la présomption d'une participation effective aux processus d'écriture, mais plutôt sur la reconnaissance de la fonction représentationnelle et motrice d'un directeur de collection de genre. Cette conception de la responsabilité éditoriale s'explique en partie par l'appartenance des genres policiers à un « modèle paralittéraire », c'est-à-dire à une littérature marquée par des modes de production et de consommation spécifiques, tributaire de l'émergence, depuis la fin du XIX^e siècle, d'une culture médiatique, et contrainte d'alimenter des circuits de diffusion de masse, en même temps que de promouvoir ses contenus dans le champ littéraire⁴. Les spécialistes des cultures médiatiques ont montré combien le rôle des instances éditoriales était exacerbé dans la production et la diffusion du livre populaire : le format industriel, et souvent sériel, dans lequel émerge la fiction policière aux XIX^e et XX^e siècles, renforce la responsabilité de l'éditeur, en imposant un mode de production où garantir la cohérence sérielle de la collection est crucial pour l'installer dans le marché du livre. Matthieu Letourneux souligne ainsi combien, dans la littérature de collection, le pacte de lecture est aussi, dans

¹ Franck Lhomeau, Alban Cerisier, Benoît Tadié, Aurélien Masson, Claude Mesplède, Patrick Raynal et Antoine Gallimard, *C'est l'histoire de la Série Noire*, Paris, Gallimard, 2015, p. 55, 118, 124.

² Entretien avec Aurélien Masson réalisé le 25 janvier 2018, aux éditions Les Arènes, Paris.

³ Selon le témoignage de Dominique Manotti, autrice à la Série Noire puis chez EquinoX, la collection créée par Aurélien Masson aux Arènes (propos recueillis le 3 octobre 2018).

⁴ Paul Bleton, « Récit paralittéraire et culture médiatique », *Études littéraires*, vol. 30, n° 1, 1997, p. 8.

sa sérialité, un pacte éditorial, qui met l'éditeur en position de produire une partie du sens du texte : celle qui tient, à travers le paratexte éditorial – discursif et graphique – à son inscription dans la collection⁵. Par ailleurs, l'inscription des littératures de genre dans un « circuit de diffusion massive », pour reprendre la classification de Pierre Bourdieu, parallèle au circuit restreint de la littérature légitime qui est au cœur du champ littéraire, son adossement à des logiques de rétribution commerciale et sa concurrence institutionnelle avec la littérature légitime, placent historiquement les genres policiers dans des enjeux de lutte⁶. Cette lutte, économique et symbolique, par la concurrence entre rétribution financière et rétribution symbolique, donne aussi à l'éditeur une place considérable, le mettant souvent dans une position prescriptive vis-à-vis des auteurs⁷.

Aujourd'hui, le genre noir n'épouse plus à proprement parler les caractéristiques du livre populaire. Même s'il reste l'apanage de collections spécialisées, le polar français est moins souvent produit selon une logique sérielle et s'est aligné dans son mode de production sur la littérature générale. La suppression par Aurélien Masson de la numérotation des romans de la Série Noire entérine cette évolution. Partiellement reconnu par les institutions traditionnelles du champ littéraire et par l'université, doté d'instances de rétribution symbolique spécifiques, le genre bénéficie désormais d'une « légitimité moyenne »⁸. Celle-ci se formule néanmoins dans les cercles spécifiques des collections de genre ou de la critique spécialisée. L'espace du polar français reste marqué par une tension entre la pression commerciale à laquelle est soumise sa production et une légitimité symbolique instable, qui crée pour l'éditeur la double nécessité de porter personnellement la promotion du genre et de se conformer dans le même temps au canon du champ littéraire, c'est-à-dire à un régime de production adossé sur la figure individuelle de l'auteur. Comment se renégocie alors, dans un contexte qui donne aux littératures criminelles une position intermédiaire dans le champ littéraire, l'autorité de l'éditeur de collection ?

Dans la lignée de grands éditeurs ayant porté la reconnaissance du polar en France à une époque où celui-ci était mal considéré, Aurélien Masson offre un cas éloquent de la manière dont un éditeur contemporain du noir se positionne dans la chaîne de production du livre de genre, en s'appropriant l'image de la collection, voire une part des processus créateurs, sans s'arroger l'écriture des textes à proprement parler. À cet égard, la notion de posture, introduite dans la critique littéraire par Jérôme Meizoz pour désigner l'ensemble des conduites d'écrivains, comportementales et discursives par lesquelles un auteur se positionne dans le champ littéraire, permet d'explorer les mécanismes de la « fonction-auteur » foucauldienne⁹. Pour rappel, les réflexions du philosophe nous enseignent que l'auctorialité relève avant tout d'un geste d'attribution d'un texte à un auteur¹⁰. Ce principe d'association, qui répond à des contraintes juridiques, pénales et économiques, comporte aussi une dimension symbolique, qui met en jeu des procédés de revendication et d'appropriation des rôles joués dans l'accomplissement d'une œuvre. Dans cet espace, qui met en concurrence les différentes instances de production du texte, et dans un champ littéraire contemporain fortement médiatisé, un éditeur peut bouleverser les représentations qui président à l'auctorialité individuelle, non plus seulement par le biais de l'énonciation éditoriale dont les textes sont marqués¹¹, mais aussi à travers des attitudes et des discours qui mettent en jeu la personne de l'éditeur. Aurélien Masson fournit l'exemple contemporain d'une auctorialité éditoriale qui repose sur la construction médiatique d'une figure de créateur. En portant attention aux conduites corporelles de l'éditeur, mais aussi à sa posture discursive, telle qu'elle est livrée publiquement, et telle qu'elle a été approfondie dans un entretien d'étude réalisé avec le

⁵ Matthieu Letourneux, *Fictions à la chaîne : littératures sérielles et culture médiatique*, Paris, Éditions du Seuil, 2017, p. 141-143.

⁶ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 192-195.

⁷ Jacques Migozzi, *Boulevards du populaire*, Limoges, PULIM, Médiatextes, n° 1, 2005, p. 99-101.

⁸ Natacha Levet, « L'écrivain et le marginal : postures d'auteurs de polar français », *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, n° 2014-3 (2015).

⁹ Jérôme Meizoz *Postures littéraires*, Genève, Slatkine érudition, 2007, p. 15.

¹⁰ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et écrits, 1954-1988. I, 1954-1975*, Paris, Gallimard, 2001, texte 69, p. 829.

¹¹ « Il me semble que l'énonciation éditoriale peut être appréhendée comme une configuration de supports matériels techniques et sémiotiques, de langages symboliques de nature distincte, de pratiques de métiers et de pratiques sociales [...] ». Emmanuel Souchier, « Formes et pouvoirs de l'énonciation éditoriale », *Communication et Langages*, vol. 154, n° 1 (2007), p. 23-38.

directeur de collection le 25 janvier 2018, on explorera les deux mouvements de cette stratégie éditoriale : l'allégorisation personnelle de la collection d'une part, un *éthos* de « créateur des créateurs » d'autre part.

Aurélien Masson en allégorie de la Série Noire

« Homme de la Série Noire », selon un titre de *La Dépêche* en 2014, Aurélien Masson offre une représentation personnelle très affirmée de la collection¹². Même si elle est difficile à quantifier, la visibilité médiatique de l'éditeur en personne est notable, et on recensera facilement une quinzaine d'entretiens consacrés à la presse écrite, une petite dizaine d'entretiens pour des chroniqueurs de blogs, des entrevues pour des librairies, filmées et disponibles au visionnage sur la toile, et les traces de passages sur les plateaux d'émissions culturelles télévisées de France 2 ou Paris Première. De la même manière, même si celle-ci n'est pas complète, la consultation de la base d'archives de presse *Europresse* offre une balise éloquente de la présence d'Aurélien Masson dans la presse généraliste française, relativement, en tout cas, à d'autres directeurs de collections de fictions criminelles. Parmi les articles répertoriés pour les années 2005 à 2018, une recherche des publications contenant le nom de la personnalité choisie dans le titre ou dans le corps du texte livre 16 résultats pour Aurélien Masson, mais seulement 3 résultats pour l'éditrice Marie-Caroline Aubert (Albin Michel jusqu'en 2017), ou 2 résultats pour Manuel Tricoteaux, responsable d'Actes Noirs chez Actes Sud. Seul François Guérif, fondateur et ancien directeur de Rivages/Noir, a manifestement bénéficié d'une couverture médiatique largement supérieure (43 résultats), écart qui s'explique aisément par l'antériorité de sa carrière – l'éditeur a fondé Rivages/Noir en 1986, et par sa double activité d'éditeur et d'auteur critique (une quinzaine de publications)¹³. L'exploration de la base d'archives nous permet aussi de relever qu'il semble plus facile de lire des articles sur Aurélien Masson que sur certains des auteurs qu'il a fait publier, tels qu'Antoine Chainas (6 résultats), Elsa Marpeau, (11 résultats), Thierry Marignac (5 résultats) ou Sébastien Raizer (5 résultats).

Au-delà de l'énonciation éditoriale : le corps de l'éditeur

Outre les entretiens vidéo, l'homme se démarque par la quantité d'images photographiques qui accompagnent les entretiens et les articles, ce qui fait reposer l'unité de la collection non pas seulement sur la couverture des romans (dont il a pourtant renouvelé la maquette), mais aussi sur son image d'éditeur¹⁴. Très souvent entièrement vêtu de noir, habillé le plus souvent d'un blouson de cuir, il affiche en effet une cohérence vestimentaire dont la reprise récurrente en tête d'article garantit une identification forte de la collection à son image. Il joue même manifestement, dans certains entretiens, à créer des effets de résonance entre son apparence et l'esthétique visuelle de la collection. Dans une rencontre filmée pour la librairie Gibert Joseph par exemple, la caméra présente l'éditeur aux côtés d'un présentoir affichant les grands formats de quelques-uns des derniers titres de la Série Noire (on y reconnaît *Versus*, d'Antoine Chainas, et *Mapuche*, de Caryl Férey), rendus bien visibles à l'écran grâce au contraste graphique typique de la collection : la couleur noire et la typographie jaune des titres¹⁵. Aurélien Masson, lui, porte un T-shirt bleu foncé à l'effigie d'AC/DC, dont le logo, qui est ici rempli du même jaune que les titres de la collection, ménage un rappel très net aux couvertures des romans. Par ce procédé, l'éditeur n'est pas seulement associé à la collection qu'il unifie, en se plaçant à côté d'elle : c'est aussi le corps propre de l'éditeur qui porte les marques de l'architexte générique. Celui-ci est alors non seulement le garant de l'identité de collection, mais aussi l'incarnation singulière de la Série Noire contemporaine,

¹² Jean-Marc Le Scouarnec, « Il est l'homme de la Série Noire », *La Dépêche*, 14 mars 2014, <https://www.ladepeche.fr/article/2014/03/14/1838770-il-est-l-homme-de-la-serie-noire.html> (consulté le 21 juin 2019).

¹³ Isabelle Mette, « François Guérif, l'homme qui en savait trop », *Revue de la BNF*, n° 52, 1 (2016), p. 170-183.

¹⁴ Voir par exemple les photos en tête de ces articles : Sabrina Champenois, « Aurélien Masson, polar de vivre », *Libération.fr*, 1^{er} juillet 2015, https://next.liberation.fr/livres/2015/07/01/polar-de-vivre_1341173 (consulté le 21 juin 2019), ou Bruno Corty, « Aurélien Masson, le patron de la Série Noire, claque la porte de Gallimard », *Le Figaro*, 5 avril 2017, <http://www.lefigaro.fr/livres/2017/04/05/03005-20170405ARTFIG00267-aurelien-masson-le-patron-de-la-serie-noire-claque-la-porte-de-gallimard.php> (consulté le 21 juin 2019).

¹⁵ Librairie Gibert Joseph, « Rencontre avec Aurélien Masson », entretien déposé sur *Youtube*, <https://www.youtube.com/watch?v=VZNAJLu-YvA> (consulté le 21 juin 2019).

comme le signale d'ailleurs un autre T-shirt de l'éditeur, exhibant la formule « Je suis un roman noir », titre et couverture d'un roman d'ADG réédité en 2004 dans la collection¹⁶. Les T-shirts des Ramones, de Motörhead, de The Cramps, portés alternativement, en rappels omniprésents des mouvements *punk rock* américains des années 1980, le bras tatoué et les cheveux longs, qui renforcent ces allusions aux contre-cultures, mais aussi l'attitude décontractée qu'il affecte en entretien, par le refus immédiat du vouvoiement et par un franc-parler familier, sont autant de signes qui nourrissent l'identité sensible de la collection et se confondent avec elle. Ceux-ci en orientent très largement la compréhension, comme en témoignent les entretiens et les articles de presse, qui manquent rarement de commenter « la dégaine rock »¹⁷ de l'éditeur, « son allure de chat de gouttière »¹⁸ ou « son look adolescent cuir-bière-tatouages »¹⁹, qui « détonnent forcément dans le milieu feutré de l'édition »²⁰. En soulignant l'effet « mauvais garçon »²¹ de l'éditeur, la presse estampille son décalage et lui donne du sens, en l'attribuant à sa jeunesse ou à son passé new-yorkais, et en construisant d'un bloc la figure d'une personnalité « impétueuse »²², véritable « tornade »²³ d'ambition et d'enthousiasme qui vient « faire le ménage » dans les collections de polar. Cette posture scandaleuse, subversive, et passionnée – Aurélien Masson s'estime avoir été « marié à la Série Noire », construite collectivement et adossée à une image corporelle plus visible que celle d'autres éditeurs, consacre un « patron rock'n roll du polar »²⁴, dans les deux sens de la formule : un chef de file pour un nouveau mouvement du genre noir, et la figure propre, totale, d'une révolution esthétique.

Renouveau éditorial et posture d'avant-garde

Ne serait-ce que parce qu'elle oriente souvent le regard des journalistes, cette présentation de soi est le support d'une ligne éditoriale affirmée, formulée en premier lieu dans un manifeste rédigé à son arrivée²⁵. Celui-ci s'ouvre sur le rappel de la dimension de la Série noire des années 1950, celle des « mauvais garçons de Montmartre, [des] marloux, [des] anciens malfrats de grands boulevards qui viennent négocier leurs à-valoir le flingue dans la ceinture, comme Auguste Le Breton »²⁶. Dans le livre anniversaire des soixante-dix ans de la collection, il clôt un éditorial très autobiographique par une invitation à « plonge[r] dans les livres [pour voir] que l'esprit rageur de l'après-guerre, cette *tabula rasa* sur laquelle on pouvait projeter tous nos désirs, cet esprit vit encore chaque mois »²⁷ : formulation ambiguë, qui légitime une politique de rupture en l'inscrivant paradoxalement dans une lignée éditoriale ancienne. En sollicitant les origines de la Série Noire, Aurélien Masson semble en effet moins s'inscrire dans la continuité des politiques éditoriales de la collection qu'il ne signale en réalité, en s'appuyant sur le souvenir du fondateur de la Série Noire, une rupture avec ses prédécesseurs les plus directs, et en particulier avec Patrick Raynal. La politique d'un éditeur avec qui il a pourtant travaillé comme lecteur et assistant est sous-représentée dans les déclarations d'Aurélien Masson, et quand c'est le cas, la

¹⁶ Thibault Stipal, « Série Noire Gallimard pour *Le Magazine Littéraire* », Site de Thibault Stipal, <https://www.thibaultstipal.com/fr/commissions/1/Presse-Magazine#!fr/commission/137/Serie-Noire-Gallimard> (consulté le 21 juin 2019).

¹⁷ Sabrina Champenois, *op. cit.*

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Christine Ferniot, « Aurélien Masson sort de la Série Noire et entre aux Arènes », *Télérama*, 6 avril 2017, <https://www.telerama.fr/livre/aurelien-masson-sort-de-la-serie-noire-et-entre-aux-arenes,156433.php> (consulté le 21 juin 2019).

²⁰ AFP, « Édition : Aurélien Masson, le patron rock'n roll de la Série Noire », La Croix, 15 novembre 2015, <https://www.la-croix.com/Culture/Actualite/Edition-Aurelien-Masson-le-patron-rock-n-roll-de-la-Serie-Noire-2015-11-15-1380560> (consulté le 21 juin 2019).

²¹ Jean-Marc Le Scouarnec, *op. cit.*

²² Black Roses for me, « Aurélien Masson : deuxième interview », avril 2016 (1^{ère} publication 2011), Wordpress, <https://blackrosesforme.wordpress.com/category/aurelien-masson/>.

²³ Jean-Marc Le Scouarnec, *op. cit.*

²⁴ AFP, *op. cit.*

²⁵ Aurélien Masson, « La « Série noire » : paroles d'éditeurs », Gallimard, [http://www.gallimard.fr/Footer/Ressources/Entretiens-et-documents/Paroles-d-editeur-la-Serie-noire-Aurelien-Masson/\(sourceeditor\)/210195](http://www.gallimard.fr/Footer/Ressources/Entretiens-et-documents/Paroles-d-editeur-la-Serie-noire-Aurelien-Masson/(sourceeditor)/210195) (consulté le 21 juin 2019).

²⁶ En référence à l'auteur de *Du rifici chez les hommes*, orphelin de guerre, ancien pensionnaire d'une maison de redressement, maître de l'argot.

²⁷ Franck Lhomeau et alii, *op. cit.*, p. 147.

référence à l'état antérieur de la collection s'intègre dans une rhétorique du déclin, destinée à mettre en scène un renouveau rendu nécessaire par une rupture générationnelle :

Moi j'aimais bien cette effervescence des années 70, mais moi je suis arrivé dans le polar après la génération Poulpe, où les méchants sont des fachos, où les gentils, c'est les gens de gauche, où la banlieue, c'est dur. Moi je suis pas la génération Mao, je suis la génération Nirvana, je suis la génération X et pas la génération soixante-huit, et je suis arrivé dans le chaos des idéologies, dans le cimetière des idées politiques, j'ai devant moi un champ de ruines, donc mon idée c'est de montrer avec le roman noir qu'on est dans un monde en ruines, dominé par le marché [...] ²⁸.

Ainsi Aurélien Masson estime-t-il représenter une génération « post-Berlin », marquée par l'effondrement de l'URSS, par l'échec du communisme, par la victoire du libéralisme et la « fin des idéologies ». À un argumentaire politique, articulé autour de la critique d'un engagement militant ayant asservi les univers romanesques à des poncifs moraux et partisans, se superpose un argument culturel, qui s'appuie sur la notion de génération. Celui-ci associe sa classe d'âge à un nécessaire désenchantement politique et l'oppose à une génération plus ancienne, « la génération Mao », derrière laquelle Aurélien Masson rassemble la « littérature d'intervention » de Jean-Patrick Manchette et les divers héritiers du néo-polar, dont les ex-militants de la gauche radicale qui formaient « la génération Poulpe » (pour avoir contribué à la collection fondée par Jean-Bernard Pouy, Patrick Raynal, Serge Quadrupani et Didier Daeninckx aux éditions Baleine en 1995). L'usage de la notion de génération trouve sa source dans une classification proposée en 1991 par deux penseurs américains, William Strauss et Neil Howe, dans un ouvrage proposant d'expliquer l'histoire par la succession de cycles économico-culturels décomposés en quatre générations ; ces dernières auraient chacune un rapport au monde conditionné par la conjoncture économique dans laquelle elles auraient grandi ²⁹. Dans ce système de représentations, la « génération X », popularisée d'ailleurs dans le best-seller de Douglas Copland, *Generation X*, fait référence à une génération née dans les espérances des Trente Glorieuses (entre 1960 et 1980), confrontée dès l'enfance aux premières crises économiques et aux tournants historiques occasionnés par la chute du mur de Berlin et la fin de la guerre froide, et destinée à être, selon la terminologie de Strauss et Howe, de « type réactif », « nomade », contre-culturelle et cynique ³⁰. Reprise dans les études démographiques et les études marketing, contestée par la sociologie critique, qui y voit une manière de substituer à une lecture marxiste du social un découpage homogénéisant les groupes d'une même classe d'âge ³¹, la notion de génération permet surtout à Aurélien Masson de faire reposer une opposition d'ordre politique sur une évolution historique, qui renvoie *de facto* le roman engagé à un stade inéluctablement révolu et dépassé du polar. Elle rapporte son attitude à un paradigme culturel global, et réinscrit sa politique de rupture dans un cours historique donné comme irréversible, qui la légitime en la naturalisant. Dans le même temps, elle adosse fortement cette évolution à des caractères générationnels (*character* ou *mind-set* dans le texte de Strauss et Howe) ³², qui donnent à la personnalité une place centrale dans l'explication du renouveau éditorial. Ce double mouvement (généralisation des causes et personnalisation du résultat), pas loin de faire émerger un personnage providentiel, assoit le récit qui justifie que l'éditeur prenne à bras le corps la Série Noire – qu'il en devienne l'allégorie vivante.

Par-delà la posture de l'éditeur, cette personnification du travail éditorial rencontre, il est vrai, une justification économique. Le déclin de la collection, profondément marquée à la fin du siècle par l'évolution de la consommation de cette littérature de masse et par le développement de collections parallèles captant une partie du lectorat de la Série Noire, n'est pas un mythe. Au début des années 2000, la collection, historiquement orchestrée autour de romans courts à prix bas, et d'un tirage moyen à 30 000 exemplaires puis à 10 000 exemplaires (dans les années 1980), est appesantie par un moyen-format peu rentable tiré à 4000 exemplaires en moyenne, le grand format ayant été déplacé dans une

²⁸ Entretien avec Aurélien Masson, *op. cit.*

²⁹ Neil Howe et William Strauss, *Generations : The History of America's Future, 1584 to 2069*, New York, William Morrow Paperbacks, 1991, p. 8-9.

³⁰ *Ibid.*, p. 409-410.

³¹ Pierre Bourdieu « La jeunesse n'est qu'un mot », *Questions de sociologie*, Paris, Éditions de Minuit, p. 143-154.

³² Neil Howe et William Strauss, *op. cit.*, p. 9.

autre collection, La Noire³³. Le départ de Patrick Raynal chez Fayard entraîne en outre celui des écrivains majeurs de ces deux collections, et la presse relaie alors le bruit d'une fermeture de la Série Noire. La survie d'une collection de littérature populaire, à l'intérieur d'une maison d'édition intégrée au troisième plus gros groupe éditorial français, semble avoir été soumise à la promesse d'un rebond commercial et médiatique : les contraintes économiques qui pesaient sur la personne d'Aurélien Masson à son arrivée étaient en tout cas réelles.

Une attitude scandaleuse, un univers esthétique « en contre », un discours éditorial organisé autour d'une rupture radicale avec le passé, au service d'une conquête médiatique, le tout dans la relative insécurité symbolique et économique d'une collection populaire en crise : voilà réunis les éléments d'une posture d'avant-garde, destinée à porter, par-delà les singularités, le sens d'une révolution esthétique³⁴. Cette posture pluralise l'auctorialité des écrivains de la Série Noire en la dédoublant : l'auctorialité reconnue individuellement à chaque écrivain est aussi intégrée à un processus créateur collectif qui est celui de la collection, et qui est attribuable à Aurélien Masson.

Cependant, en mettant la singularité des auteurs en concurrence avec la singularité de l'éditeur, la personnalisation du discours éditorial introduit aussi une tension dans la représentation de l'auctorialité du texte. Parce qu'il est moins occupé qu'eux par la priorité de la rétribution économique, sans doute, et parce qu'il a le capital culturel nécessaire à son affirmation³⁵, Aurélien Masson brandit une posture avant-gardiste au nom de ses auteurs, et la porte à leur place. Celle-ci – qui de surcroît va traditionnellement de pair avec le rejet des institutions éditoriales³⁶ – le fait sortir de la revendication stricte de la part éditoriale de la production. Elle l'éloigne des représentations traditionnelles de l'édition, elle l'inclut à un mouvement esthétique, elle brouille les places et intègre l'éditeur dans l'ordre de la création. Celui-ci s'arrogé-t-il pour autant chacune des plumes qui font le renouveau esthétique de la collection ? Non, car le coup de force médiatique de l'éditeur tient aussi aux changements radicaux qu'il a imposés à la collection à son arrivée – la réduction drastique du catalogue annuel, et le passage au grand format, qui tendent de fait à revaloriser les auteurs et les œuvres dans leur singularité, conformément au régime d'individualisation de la production littéraire. Ce souci prend lui aussi place dans sa posture discursive, comme en témoigne l'éditorial-anniversaire de 2015 : « En passant en grand format en 2005, la Série Noire est devenue une communion d'auteurs et d'individualités aussi diverses que variées. Ce sont eux qui portent la collection et non l'inverse »³⁷. L'éditeur ne cite néanmoins aucun d'eux dans son hommage, et s'en justifie par le refus de faire des distinctions (livrant la liste entière à la suite de son éditorial). On voit bien combien la négociation est étroite, entre une autorité éditoriale héritée et reconduite d'un côté, et l'injonction à la valorisation des figures auctoriales individuelles.

À l'avant-poste de la création : posture éditoriale et auctorialité

Le parti pris de l'activisme d'Aurélien Masson, d'un côté, et le contenu même de ce parti pris, de l'autre, engagent l'éditeur dans une position serrée, facilement suspectée d'interventionnisme. Pour échapper à ces soupçons sans perdre *l'auctoritas* de la collection, Aurélien Masson articule un *éthos* avant-gardiste à une analyse sociologique du rôle de l'éditeur, afin d'en endosser la posture et de s'inscrire dans l'ordre de la création sans revendiquer le travail de l'écrivain.

³³ Franck Lhomeau et alii, *op. cit.*, p. 140-141. Christine Ferniot, « La Série Noire en crise », *L'Express*, 1^{er} décembre 2004, https://www.lexpress.fr/culture/livre/la-serie-noire-en-crise_809705.html (consulté le 21 juin 2019).

³⁴ Voir par exemple les caractéristiques sociologiques que Gisèle Sapiro propose d'attribuer aux avant-gardes littéraires des XIX^e et XX^e siècles dans « Les formes de l'engagement dans le champ littéraire », dans Jean Kaempfer, Sonya Florey et Jérôme Meizoz (éd.), *Formes de l'engagement littéraire : XV^e-XXI^e siècle*, Lausanne, Suisse, Éditions Antipodes, 2006, p. 121-124. Dominés dans l'espace symbolique global du champ mais déjà relativement autonomes dans leurs logiques internes de rétribution, les mouvements d'avant-gardes sont à une place intermédiaire qui justifie les stratégies scandaleuses et des positionnements esthétiques radicaux, par lesquels ils se rendent visibles dans les luttes symboliques.

³⁵ Fils d'une psychanalyste et d'un médecin homéopathe, ayant grandi dans le V^e arrondissement de Paris et ayant fait une partie de sa scolarité à Henri IV, Aurélien Masson reconnaît dans l'entretien « être un bourgeois ».

³⁶ Les avant-gardes littéraires du XX^e siècle choisissent la revue plutôt que le circuit de l'édition classique, le manifeste plutôt que le livre, etc.

³⁷ Franck Lhomeau et alii, p. 146-147.

« Créateur des créateurs » : une posture

Titulaire d'une maîtrise en histoire et d'une maîtrise en sociologie, et loin de renier ce passage à l'université en dépit de sa posture de mauvais garçon de l'édition, Aurélien Masson sollicite au contraire ses diplômés en renfort de son discours du renouveau, et la sociologie en appui de sa quête de pluralisme littéraire. « Moi je suis pour l'école de la complexité, vu que j'ai fait de la socio »³⁸, conclut-il pour résumer ses réserves vis-à-vis de la tradition partisane du roman noir français. Ce bagage universitaire lui donne aussi les ressources et la légitimité suffisantes pour puiser dans la sociologie du champ littéraire la posture par laquelle il revendique son implication auprès des écrivains sans affaiblir leur image auctoriale. Ainsi explique-t-il, quand on l'interroge sur le rôle de l'éditeur, que :

L'éditeur a un pouvoir de légitimation sociale qu'il n'utilise que trop rarement. J'aime bien l'utiliser, transformer quelqu'un en écrivain officiel, parce qu'écrivain il l'est déjà, mais après, la reconnaissance sociale elle passe par moi, c'est à nous de jouer ce rôle-là³⁹.

À rebours de la posture qui faisait de lui le « *bad boy* » du milieu de l'édition des genres noirs, il endosse pleinement, à l'évocation du travail éditorial à proprement parler, son rôle de producteur de biens symboliques. Reconnaître ainsi, avec Pierre Bourdieu, que c'est lui qui « proclame la valeur de l'œuvre »⁴⁰, lui donne au moins le bénéfice de l'honnêteté : il reconnaît être du côté de l'institution, du « pouvoir ». Cela lui permet aussi de renverser ce pouvoir de consécration en une vocation de bienfaiteur, c'est-à-dire, conformément à la posture d'avant-garde, de découvreur et d'accompagnateur « d'écrivillons des sous-pentes »⁴¹:

Il faut planter des graines. Là par exemple, je plante des graines. Je vois des gens, et je sais qu'ils me feront un livre dans deux ans. C'est pas de l'intervention, c'est de la légitimation sociale. Voilà, les gens ils sont tous seuls, ils écrivent dans leur coin, il leur faut de l'aide, un contrat, voilà. Je fais pas partie des éditeurs qui cherchent à publier des auteurs déjà publiés, à faire des coups, tout ça. Je cherche à construire des relations éditoriales sur le long terme, à faire progresser les auteurs, comme dans la musique, un premier album, un deuxième, jusqu'à ce que le chef d'œuvre arrive⁴².

L'explicitation du rôle de légitimation trouve sa clarification définitive dans une métaphore maïeuticienne : « Non, les commandes c'est pas dans cette maison, c'est pas ma façon de faire. Moi j'accompagne. J'accouche »⁴³. Couplée à l'image de la semence, la réminiscence de la maïeutique socratique construit un *éthos* éditorial dont l'enjeu est de revendiquer, précautionneusement, non pas seulement la paternité unificatrice de la collection, mais aussi une certaine participation aux processus créateurs particuliers qui s'accomplissent en chacun des romans⁴⁴. Avec toute la légitimité symbolique de l'imaginaire antique greco-latin, la métaphore vient désamorcer le soupçon d'une co-auctorialité symétrique. Elle fige en effet dans l'image de l'accouchement le critère de distinction entre l'ingérence éditoriale – symbolisée ici dans la figure-repoussoir de la commande comme intervention autoritaire (préalable et explicite) – et « l'accompagnement », supposément à l'écoute de la sensibilité de l'écrivain, et respectueux de ses projets. Elle résout alors la tension entre exclusivité de l'attribution auctoriale et reconnaissance de l'investissement éditorial dans la création, permettant par conséquent à Aurélien Masson de s'allouer légitimement l'un des aspects de la fonction-auteur. Fort des acquis bourdieusiens sur la production des biens symboliques dans le champ littéraire, et plus largement de toute une tradition du second XX^e siècle de déconstruction des différentes instances de production de l'œuvre, Aurélien

³⁸ Entretien avec Aurélien Masson, *op. cit.*

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Pierre Bourdieu, « La production de la croyance, contribution à une économie des biens symboliques », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 13, n° 1 (1977), p. 3-43.

⁴¹ Jérémy Engler, « Le métier d'éditeur raconté par Aurélien Masson », *L'Envolée Culturelle*, 4 septembre 2015, <http://www.lenvoleeculturelle.fr/le-metier-dediteur-raconte-par-aurelien-masson-directeur-de-la-serie-noire> (consulté le 21 juin 2019).

⁴² Entretien avec Aurélien Masson, *op. cit.*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ En analyse de discours, l'*éthos* est l'image de soi que produit, bon gré mal gré, le locuteur d'un discours, en interaction avec une représentation préexistante de ce locuteur. Ruth Amossy, « L'*éthos* et ses doubles contemporains. Perspectives disciplinaires », *Langage et société*, n° 149, 3 (2014), p. 13-30. C'est en quelque sorte le versant discursif de la posture meizoïenne.

Masson se met en scène dans une chaîne créatrice plurielle, récupérant l'imaginaire de la création et de la génération, pour apparaître non pas directement en créateur, mais plutôt en « créateur des créateurs », ou en géniteur des auteurs. *L'éthos* de sociologue déconstruit à dessein « l'idéologie charismatique » de la création individuelle, et déplace le regard en amont de la création, vers celui qui « autorise l'auteur », faisant de lui une instance auctoriale indispensable⁴⁵. Voilà créée, par la récupération paradoxale de la sociologie du champ littéraire, une petite mythologie de la création éditoriale.

La question qui se pose alors est celle des rapports de force qui peuvent être engendrés, malgré tout, par cet activisme éditorial. La figure favorable du découvreur-accoucheur a son revers : une position tutélaire pouvant placer les écrivains dans une situation de dépendance, sinon matérielle, du moins symbolique. En endossant le pouvoir de consécration des instances éditoriales, Aurélien Masson parvient à le renverser en une vocation positive, mais en en faisant le principe explicite et public de son travail d'éditeur, il n'est pas à l'abri d'en exacerber aussi les effets. Quel équilibre peut-il résulter, en effet, de la rencontre entre une posture éditoriale aussi affirmée, et les « écrivillons des sous-pentes »⁴⁶, peu acquis au fonctionnement du champ littéraire, auxquels l'éditeur se donne pour mission de « donner de la lumière »⁴⁷ ? S'il reste bel et bien une place pour l'auctorialité des écrivains de la Série Noire, dans quelle mesure une politique de collection aussi incarnée pèse-t-elle sur l'image des auteurs ? Ces questions nous invitent à nous demander, au-delà de l'effet auctorial créé par la posture d'Aurélien Masson, si celle-ci ne peut pas créer des formes d'auctorialité par influence.

Une auctorialité par imprégnation ? Des effets d'une posture éditoriale sur les processus créateurs

Nous remarquons dans un premier temps qu'Aurélien Masson tend à représenter ses auteurs dans les médias, son image supplantant la leur dans la presse écrite. La mise en scène de l'écrivain anonyme ayant besoin d'assistance et de reconnaissance, couplée à la discrétion de ces mêmes écrivains dans la presse (très variable, certes, d'un auteur à l'autre), reconduit un mécanisme proche du paradoxe du porte-parole décrit par Pierre Bourdieu : qui se fait le porte-voix de ceux qui n'ont pas les moyens d'accéder à un espace public d'expression parle pour eux, au risque de reconduire leur silence⁴⁸. Bien-sûr, conclure à la confiscation des postures d'auteurs de la Série Noire par la posture éditoriale serait abusif, les instances de promotion du champ des fictions criminelles pourvoyant de nombreuses tribunes aux auteurs – la presse spécialisée, mais aussi, plus accessibles, les festivals de polar. On peut néanmoins, avec prudence, observer un effet de suppléance, par lequel les auteurs de la Série Noire ne sont pas, par contraste avec l'éditeur qui les rassemble, les écrivains de polar les plus médiatisés, à l'exception de Dominique Manotti, peut-être. Des écrivains comme Antoine Chainas, DOA ou Thierry Marignac sont d'ailleurs moins présents en moyenne que d'autres auteurs (Marin Ledun, Jean-Hugues Opper) dans les festivals français de polar, et affichent une posture réservée, réticente à la mise en scène de soi dans l'espace public et médiatique.

Avec plus de certitude, on peut surtout remarquer qu'il existe une homologie troublante entre le discours éditorial et les déclarations de certains des auteurs de la collection dans des entretiens accordés à la presse généraliste. L'observation n'est encore une fois pas valable pour toute la Série Noire, mais la comparaison de quelques interviews, respectivement données par l'éditeur et ces auteurs, permet d'attester que des éléments de langage circulent entre eux. Rappelons les mots formulés, au cœur de la politique éditoriale d'Aurélien Masson, la désillusion politique et l'avènement du tout-économique :

Mon idée c'est de montrer avec le roman noir qu'on est dans un monde en ruines, dominé par le marché, et après c'est aux gens qui sont bien libres d'aller voter à gauche à droite, en haut en bas, je m'en fous c'est pas mon problème⁴⁹...

Voici désormais, en miroir, le discours d'Antoine Chainas s'exprimant sur la critique politique dans le polar :

⁴⁵ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 5.

⁴⁶ Jérémy Engler, *op. cit.*

⁴⁷ Entretien avec Aurélien Masson, *op. cit.*

⁴⁸ Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire : l'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982, p. 157.

⁴⁹ Entretien avec Aurélien Masson, *op. cit.*

Alors que les générations précédentes participaient à la progression historique par mimétisme ou à l'opposition aux générations précédentes, j'appartiens à celle qui a vu l'avènement du marché tout-puissant et du pouvoir économique hégémonique. Celle qui a vu s'incarner les idées ultralibérales de Milton Friedman sous la forme de la seule réalité possible. [...] Vous l'aurez compris, je crois plus à une dénonciation économique que politique puisqu'à mon sens, c'est là que se situent les enjeux du pouvoir désormais⁵⁰.

La résonance est frappante : le constat du néo-libéralisme triomphant, celui de l'obsolescence des catégories politiques traditionnelles et le recours à la notion de génération sont articulés à l'identique.

La distinction entre « roman politisé » et « roman politique », qui conceptualise les effets de la rupture générationnelle sur le rapport des écrivains au politique, offre un autre exemple d'élément de langage passant d'un personnage à l'autre. Celle-ci, sollicitée par Aurélien Masson dans un entretien pour Hubert Artus en 2009 – « Le roman noir est un genre politique, [...] cela ne veut pas dire politisé, c'est au lecteur de faire son boulot »⁵¹ – est reprise par DOA, en 2016, dans un entretien pour *Contretemps* : « Souvent, le *distinguo* que les gens ne font pas, c'est la différence entre « *politique* » et « *politisé* ». Mes livres ne sont pas *politisés* »⁵². Dans un entretien donné par l'écrivain Thierry Marignac, la revendication de l'appartenance à la génération punk dédouble encore les échos au discours générationnel de l'éditeur⁵³.

Toute posture, nous rappelle Jérôme Meizoz, parce qu'elle puise dans un répertoire de figures, de positions et de justifications, comporte une part d'imitation. Mais qu'il y ait ici circulation, entre personnalités d'une même collection, de schèmes discursifs aussi cruciaux pour le positionnement des écrivains signifie qu'une forme de mimétisme direct et contemporain peut aussi intervenir dans la construction des postures individuelles. Cette convergence des discours peut résulter de socialisations communes, d'homologies sociales ou de codes génériques ; elle semble aussi, dans le cas présent, être favorisée par la configuration éditoriale. En effet, chaque parole auctoriale paraît en l'occurrence s'aligner sur la figure pivot de l'éditeur, garant de la posture de collection, et répertoire premier d'images et de justifications. Le sens de ces effets d'imprégnation est évidemment discutable, et il est probable, par ailleurs, que la parole des écrivains nourrisse aussi le discours éditorial d'Aurélien Masson. Néanmoins, dans ce geste particulier destiné à formuler cette posture contre-culturelle adepte d'un roman politique non partisan, la parole d'un éditeur affirmant dès son arrivée sa politique éditoriale, face à des écrivains peu friands de formuler leur positionnement dans les médias, semble précéder la leur.

La posture éditoriale participe donc effectivement à la création des postures d'auteurs, non seulement par leur consécration mais aussi, plausiblement, par leur imprégnation. De là, il n'y a pas de raison de penser que ces éléments n'imprègnent pas à leur tour la pensée littéraire des auteurs dont la posture imite celle d'Aurélien Masson, et leurs choix poétiques. Dans le cas particulier d'Antoine Chainas, par exemple, la continuité entre la politique éditoriale d'Aurélien Masson et la posture discursive de l'auteur semble se prolonger dans les configurations narratives des romans de l'écrivain. Aux postulats de la rupture générationnelle et de la désillusion politique correspondent en effet, dans des romans tels que *Versus* ou *Pur*, le choix quasiment systématique d'une focalisation interne et plurielle, mise en scène par un narrateur peu engagé dans le récit, qui n'oriente jamais la lecture axiologique de l'intrigue, abandonnant plutôt le lecteur à l'équivoque des points de vue contradictoires⁵⁴. Ce choix narratif et énonciatif produit un *ethos* du constat, qui favorise l'association de l'auteur implicite

⁵⁰ Hubert Artus, « Le polar français, de droite ou de gauche ? L'avis de Chainas. », *L'Obs avec Rue 89*, 1^{er} septembre 2009, <https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-cabinet-de-lecture/20090901.RUE8308/le-polar-francais-de-droite-ou-de-gauche-l-avis-de-chainas.html> (consulté le 30 septembre 2019).

⁵¹ Hubert Artus, « Le polar, à droite ou à gauche ? Au lecteur de faire son boulot », *L'Obs*, 15 août 2009, <https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-cabinet-de-lecture/20090815.RUE8245/le-polar-a-droite-ou-a-gauche-au-lecteur-de-faire-son-boulot.html> (consulté le 21 juin 2019).

⁵² Henri Clément, « DOA : "J'écris des romans politiques, mais pas politisés" », *Contretemps*, 12 août 2016, <https://www.contretemps.eu/doa-romans-politiques-policiers/> (consulté le 17 septembre 2017).

⁵³ « J'étais de la génération suivante, les punks, quoi ! ». Velda, « Thierry Marignac, itinéraire secoué d'un romancier remarquable », *Addict Culture*, 1 juin 2015, <https://addict-culture.com/thierry-marignac-entretien/> (consulté le 21 juin 2019).

⁵⁴ Antoine Chainas, *Pur*, Paris, Gallimard « Série Noire », 2011 et *Versus*, Paris, Gallimard, « Série Noire », 2008.

à une figure testimoniale⁵⁵ : celui qui raconte constate, mais n'est pas en position de juger ou de prendre parti. Cet *éthos* romanesque est en pleine adéquation avec la posture discursive de Chainas, qui rappelons-le, s'identifie à « la génération qui *a vu* l'avènement du marché tout-puissant », soit à une génération qui témoigne d'événements posés comme irrévocables, et qui se met en position de faire le constat, à défaut de pouvoir la combattre, une société nouvelle.

Cette hypothèse d'une ligne d'imprégnation de la posture éditoriale jusqu'aux contenus romanesques mériterait d'être soumise à d'autres exemples. Il semble néanmoins qu'il y ait déjà, à ce stade, matière à nourrir un questionnement sur l'influence potentielle d'une posture éditoriale sur l'écriture, indépendamment de la question de la participation explicite de l'éditeur à la création littéraire. La vedettisation d'Aurélien Masson ne s'explique pas seulement par le coup de force médiatique qui lui attribue la paternité de la collection. Elle résulte aussi, dans un second temps, des effets pratiques de son rôle d'instigateur, autrement dit du pouvoir d'exemplarité d'une posture éditoriale, lorsque celle-ci est personnalisée et auctoralisée, et de sa propension à faire modèle pour les auteurs.

Cette réflexion nous aura donc permis de présenter un cas d'appropriation d'une collection, jouant à l'échelle de la série littéraire les mécanismes d'attribution et de revendication de la production du texte qui président à la notion d'auctorialité. La puissance d'incarnation avec laquelle Aurélien Masson a réussi à soumettre la Série Noire à son image signale combien la figure de l'auteur, dans un champ littéraire fortement médiatisé, est soumise à la présentation physique et à la capacité à adosser son discours sur une image de soi cohérente, marquée et donnée à voir. Adoubé dans son rôle de sauveur atypique de la collection, Masson a ouvert un espace lui permettant d'affirmer la dimension proprement créatrice de son rôle et de devenir effectivement, par influence, une figure décisive dans l'explication des infléchissements littéraires de la Série Noire.

La notion de posture est ainsi féconde pour montrer combien le rapport d'appropriation d'une personne à une œuvre, au cœur de la « fonction-auteur » foucauldienne, peut être remis en jeu par des phénomènes de visibilisation médiatique, et par des attitudes, comportementales et discursives, qui rebrassent sans cesse les imaginaires qui président à la représentation de la création. Elle souligne la manière dont un éditeur peut, dans un régime esthétique qui singularise l'écrivain et accorde de plus en plus de place aux médias qui en modèlent l'image, rentrer dans la valse des postures auctoriales, et incarner lui aussi une « certaine manière d'être un auteur ». Reconsidérant, dans la « fonction-auteur », non seulement les processus qui nous conduisent à attribuer un texte à celui qui l'a écrit, mais aussi la manière dont les auteurs eux-mêmes peuvent revendiquer, contester et modeler ce qu'on leur attribue, elle rend compte du terrain conflictuel sur lequel peuvent se jouer ces phénomènes d'appropriation et se construire la représentation du créateur. Michel Foucault nous invitait à penser l'auteur comme une instance plurielle et complexe, à travers la notion de « fonction » ; la notion de « posture » intègre à cette « fonction » sa dimension concurrentielle. Enfin, et c'est là peut-être l'apport le plus intéressant des outils proposés par Jérôme Meizoz, renvoyer l'auctorialité à un jeu postural permet aussi d'échapper à une dissociation trop nette entre la création effective et les gestes d'appropriation qui lui seraient postérieurs. On souligne alors la dimension proclamatrice de l'œuvre littéraire, mais aussi la part de création que recèle la mise en scène d'une posture. L'image d'auteur (et sa permanente renégociation) pouvant constituer un enjeu des stratégies formelles des écrivains, et se voyant reconnaître une véritable fécondité littéraire, l'auctorialité se révèle dans une épaisseur encore plus complexe de déterminations, entre fonction symbolique et participation aux processus créateurs, dans les formes de contribution effective que les postures elles-mêmes engendrent. Combiner les acquis des théories de l'auctorialité, de la sociologie de la littérature et des hypothèses de l'analyse de discours sur les textes littéraires, aura alors permis d'interroger une forme d'auctorialité éditoriale concrète mais indirecte qui ne soit ni seulement l'effet auctorial produit par une fonction d'unification, ni vraiment non plus un interventionnisme d'écriture, mais qui se situe plutôt dans un spectre intermédiaire de la création, dans

⁵⁵ *L'éthos* discursif théorisé par les analystes du discours a une dimension argumentative : il retravaille, même par l'intermédiaire d'un narrateur fictionnel, une image préalable que le lecteur se ferait de l'auteur. Ruth Amossy, *op. cit.*, p. 23-24.

le pouvoir d'imprégnation d'une posture éditoriale charismatique, et dans la marque laissée par celle-ci dans le cheminement esthétique des écrivains.

POSTFACE

ROGER CHARTIER

SIX REMARQUES EN GUISE DE CONCLUSION

Les dix-sept communications rassemblées dans cet ouvrage permettent de questionner des notions qui nous sont devenues familières, et, peut-être, trop familières.

1. La première est celle d'« auctorialité ». Le mot n'apparaît pas dans le *Trésor de la Langue Française* ni dans le *Dictionnaire de l'Académie française*. Il est entré dans le lexique des études textuelles à partir de trois registres d'emploi. Le plus immédiat en a fait une traduction de l'anglais « *authorship* », un mot qui, à suivre l'*Oxford English Dictionary*, apparaît à la mi-XVIII^e siècle avec deux sens principaux : pour désigner la carrière ou la profession d'auteur (que Coleridge en 1817 identifie avec le « *trade of authorship* ») et pour assigner un texte à qui l'a écrit (ainsi dans des expressions comme « *the authorship of the Iliad* » ou « *the autorship of the Pentateuch* »). Les dictionnaires contemporains demeurent fidèles à ces définitions héritées du XVIII^e siècle : le *Marrion and Webster*, par exemple, entend « *authorship* » comme la profession ou l'acte d'écrire et comme la source d'un texte ou d'une œuvre, « *the source (such as the author) of a piece of writing, music, or art* ».

Un second registre d'emploi du terme se rencontre dans l'analyse du discours où « auctorialité » est soit l'équivalent de la « fonction auteur » de Foucault et désigne le mode d'attribution du discours, soit la désignation d'une instance textuelle qui n'implique pas nécessairement un « auteur » et qui doit être considéré comme un processus. Ce qui fait écrire à Alain Brunn : « il y a des textes sans auteur ; il n'y a pas de texte sans auctorialité » (www.fabula.org, atelier 2007).

« Auctorialité » est aussi une catégorie maniée pour décrire les écritures numériques. L'auteur, dans sa définition classique, s'y trouve possiblement effacé dans des textes polyphoniques et palimpsestes, produits d'une création collective et continue. Ainsi, dans le monde numérique, le terme peut indiquer une origine ou une source séparée de toute figure individualisée, qu'elle soit singulière ou collective, et historiquement située.

2. Les études ici réunies incitent à soumettre la notion d'« éditeur » ou d'« édition » à une même distinction entre la figure de l'éditeur individualisé occupant la « fonction auteur » et le processus collectif qui implique tous ceux qui font non seulement les livres mais, plus fondamentalement, les textes eux-mêmes : *copy editors*, éditeurs, compositeurs, correcteurs. Tout comme « auctorialité » le fait pour l'auteur singulier et le processus collectif, « éditorialité » pourrait désigner, mais aussi différencier, ces deux modalités. Dans l'édition de 1762 du *Dictionnaire de l'Académie française*, l'entrée « Éditeur » le définit comme « Celui qui prend soin de revoir et de faire imprimer l'ouvrage d'autrui. Cet ouvrage paraît avec une belle Préface de l'éditeur. Un éditeur anonyme ». L'entrée associe ainsi le travail d'établissement du texte (« revoir ») et la décision de publication (« faire imprimer »), donc « *editing* » et « *publishing* », en même temps qu'il distingue entre l'éditeur considéré comme quasi auteur, identifié, reconnu, et le processus d'édition qui peut être collectif et sans attribution comme dans l'exemple d'emploi : « un éditeur anonyme ».

Contre l'abstraction des œuvres et leur attribution à un seul auteur, l'étude de la matérialité du texte, entendue au sens qu'ont donné à cette expression Peter Stallybrass et Margreta de Grazia, rappelle que les textes, quels qu'ils soient, sont toujours le résultat d'un processus qui implique, au-delà du geste de l'écriture, différents moments, différentes techniques, différentes interventions. Les transactions entre les œuvres et le monde social ne consistent pas uniquement dans l'appropriation esthétique et symbolique d'objets ordinaires, de langages multiples, de pratiques rituelles ou quotidiennes comme le veut (à juste titre) le « *New Historicism* ». Elles concernent plus fondamentalement les relations multiples, mobiles, instables, nouées entre l'œuvre et ses différents textes. Ainsi, le processus de publication, quelle que soit sa modalité, ne sépare jamais la matérialité du texte de la textualité du livre.

Dans ce processus, les éditeurs (aux deux sens du terme, souvent liés à la Renaissance) occupent une place essentielle. En tant que « *publishers* », ils peuvent devenir « auteurs » comme le sont les « *autores de comedia* » dans le Siècle d'Or puisqu'ils sont ceux qui assemblent et contrôlent tous les

éléments qui font un livre imprimé ou une représentation théâtrale, alors que le texte de l'écrivain ou du dramaturge n'est que l'un d'entre eux. Comme « *editors* », ils peuvent aussi demeurer anonymes, comme le sont les mains invisibles de tous ceux et celles (familiers, secrétaires, copistes) qui contribuent à l'écriture même des œuvres. Dans ce cas, la préparation du manuscrit pour l'impression n'implique aucune ostentation auctoriale.

Dans les essais de ce livre, il n'en va pas ainsi. Les éditeurs qui établissent les textes des Anciens ou des Modernes sortent de l'anonymat et revendiquent leur travail d'édition. Pour certains d'entre eux, c'est même leur nom qui donne une valeur particulière à l'édition. C'est ainsi qu'en 1556, l'édition de Giolito de Ferrari du *Libro del Cortegiano* de Castiglione indique sur sa page de titre que le texte a été « con diligenza revisto per Lodovico Dolce, secondo l'esemplare del proprio auttore ». L'éditeur Giolito tente ainsi de profiter du prestige de l'un des « *editors* » les plus fameux du temps, tout en impliquant l'autorité de l'auteur lui-même.

3. Il est tentant de comparer dans la longue durée, du XV^e au XX^e siècle, les rôles d'auteur endossés par les éditeurs. Le projet, qui fonde l'étude transhistorique de l'écriture éditoriale, ne doit pas, toutefois, occulter des discontinuités fondamentales. La première oppose une économie de l'imprimé où le « *publisher* » des livres peut être aussi l'« *editor* » des textes qu'il publie et où le travail d'édition proprement dit (établissement du texte, révisions de la copie imprimée, correction des épreuves) se déroule dans l'atelier typographique lui-même, et une économie éditoriale où les tâches de l'édition sont séparées des activités d'imprimerie et de librairie. Les commencements du XIX^e siècle pourraient être le moment de cette mutation qui met fin à l'« ancien régime typographique » et fait entrer dans le temps des éditeurs voués à la construction d'un catalogue propre, à la constitution d'une relation forte avec leurs auteurs et à l'externalisation de l'impression.

Cette profonde discontinuité a été rendue possible par la transformation technique qui a modifié les conditions de production du livre. Avant l'industrialisation de l'impression dans les premières décennies du XIX^e siècle, la préparation du manuscrit pour la composition, qui ajoute capitales, accents et ponctuation, qui normalise l'orthographe, qui fixe les conventions graphiques, est le résultat du travail des clercs, des gradués des universités, des maîtres d'école et de pension ou des humanistes. Paolo Trovato a rappelé combien il était important pour les éditeurs italiens du *Cinquecento* d'insister sur la « correction », effective ou supposée, de leurs éditions, affirmée sur les pages de titre par l'expression « con ogni diligenza corretto ». D'où le rôle décisif des « correcteurs » dont les interventions se déploient à plusieurs moments du processus d'édition : de la préparation du manuscrit à la correction des épreuves, des corrections en cours de tirage, à partir de la révision des feuilles déjà imprimées, à l'établissement des *errata*, en leurs diverses formes : corrections à la plume sur les exemplaires imprimés, feuillets d'*errata* ajoutés à la fin du livre ou invitations faites au lecteur pour qu'il corrige lui-même son propre exemplaire.

Entre XVI^e et XVIII^e siècles, les textes ainsi soumis aux décisions des « éditeurs » appartiennent à différents répertoires : les textes classiques, grecs ou latins ; les œuvres en langue vulgaire qui ont eu une circulation manuscrite préalable et auxquelles l'imprimerie impose ses propres normes de présentation du texte et, dans certains cas, comme celui des éditions italiennes, une normalisation linguistique, celle de la « toscanisation » ; ou les manuscrits des écrivains contemporains copiés par des scribes professionnels avant d'être soumis à la censure, puis à l'atelier typographique.

Dans la première page des *Illusions perdues*, Balzac est l'observateur aigu de la mutation technique qui sépare, non seulement la capitale de la province, mais aussi le présent de l'imprimerie de son histoire : « À l'époque où commence cette histoire, la presse de Stanhope et les rouleaux à distribuer l'encre ne fonctionnaient pas encore dans les petites imprimeries de province. Malgré la spécialité qui la met en rapport avec la typographie parisienne, Angoulême se servait toujours des presses en bois, auxquelles la langue est redevable du mot faire gémir la presse, maintenant sans application ». La différence est si forte que les mots eux-mêmes perdent leur sens et que toute l'économie de la production imprimée se trouve bouleversée.

Avec la révolution technique, l'édition s'éloigne de l'atelier. Elle demeure liée à la librairie, mais dans une manière nouvelle. À la figure du libraire-éditeur succède celle de l'éditeur dont l'activité commerciale est fondée sur l'écoulement d'un fonds propre (et non plus sur le commerce d'assortiment), sur une spécialisation du catalogue et des collections qui assure une image et une clientèle, sur les liens établis avec les imprimeurs qui travaillent pour lui et les libraires qui vendent ses éditions. Tout le monde du livre se trouve réorganisé à partir de cette figure nouvelle de l'éditeur. Il en va de même du marché qui s'ordonne de façon inédite à partir de la relation nouée entre une maison d'édition, un répertoire de titres et de genres et des ouvrages immédiatement identifiables par une identité matérielle spécifique donnée par le format, les reliures ou les pages de titre.

4. Dans cette nouvelle économie du livre, qui perdure jusqu'à aujourd'hui et qui n'est ébranlée que par la révolution numérique, si l'éditeur est « auteur », ce n'est plus à la manière ancienne qui en faisait le second auteur d'un texte. Son rôle a changé en même temps que s'est modifiée la définition de ce qu'est un auteur. La révolution technique de l'imprimerie et la mutation de la pratique éditoriale sont, en effet, inséparables de cette autre transformation. À partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle, un nouvel ordre du discours est caractérisé par l'invention de la « littérature » telle que nous l'entendons aujourd'hui. Le terme s'est éloigné de la signification qui, au siècle précédent, l'identifiait à l'érudition. Dans le *Dictionnaire* de Furetière en 1690, le mot est ainsi défini : « Littérature, connaissance profonde des lettres. Scaliger, Lipse et autres Critiques, étaient des gens de grande Littérature, d'une érudition surprenante ». Même lorsque littérature est synonyme de « belles-lettres », comme dans le *Dictionnaire* de Richelet en 1680, la définition ne distingue pas entre créations esthétiques et ouvrages de savoir : « Les belles-lettres, C'est la connaissance des Orateurs, des Poètes et des Historiens ». Ce n'est qu'au XVIII^e qu'une séparation s'instaure. En 1762, le *Dictionnaire* de l'Académie indique : « On entend par Belles-Lettres la Grammaire, l'Eloquence, la Poésie ». Érudition et histoire ne sont plus « littérature ».

L'ordre du discours se fonde désormais sur trois notions fondamentales : l'individualisation de l'écriture, l'originalité des œuvres et la propriété littéraire. Leur association rencontre une forme achevée à la fin du XVIII^e siècle, au temps du « sacre de l'écrivain » pour reprendre la formule de Paul Bénichou. Ce « sacre » se traduit par la conservation et la fétichisation des manuscrits autographes, devenus garantie de l'authenticité des écrits de l'auteur, le désir de le rencontrer ou de correspondre avec lui, le pèlerinage sur les lieux où il vécut, l'érection de statues et de monuments qui le glorifient. Au XIX^e siècle, cet ensemble de gestes culmine dans un fait majeur : la construction de la figure de l'écrivain national qui exprime l'âme même de son peuple.

La littérature ainsi définie s'oppose à une économie antérieure de l'écriture de fiction, fondée sur d'autres pratiques : l'écriture en collaboration et le réemploi d'histoires déjà contées, de lieux communs partagés, d'œuvres continuées. Jusqu'à la mi-XVIII^e siècle, persistent une forte conscience de la dimension collective de toutes les productions textuelles et une faible reconnaissance de l'auteur comme tel. Ses œuvres ne sont pas sa propriété, ses manuscrits ne sont pas conservés, sa vie ne nourrit aucune biographie mais seulement des recueils d'anecdotes. La situation est toute autre quand l'affirmation de l'originalité créatrice conduit à entrelacer l'écriture et l'existence, à situer les œuvres dans les expériences de la vie et à retrouver celles-ci dans les œuvres elles-mêmes. De là, à suivre João Hansen, la nécessaire mise en garde contre une utilisation anachronique de catégories subjectives et psychologiques propres à l'âge de la littérature. Elles ne peuvent qu'occulter la discontinuité fondamentale qui distingue l'esthétique romantique du régime poétique et rhétorique qui la précède.

L'écriture éditoriale pouvait trouver une place dans le temps où l'érudition était « littérature », où les réemplois et continuations étaient d'usage courant et où les écrivains n'étaient pas les seuls « auteurs ». Ils devaient partager la désignation avec les commentateurs des œuvres anciennes, les traducteurs des livres contemporains (dans *Don Quichotte*, le traducteur que l'hidalgo rencontre dans une imprimerie à Barcelone est qualifié d'« autor ») ou les éditeurs de textes et de livres (comme l'a montré Mary Beth Winn, dans un exemplaire de présentation de l'une de ses éditions, Antoine Vérard se présente comme l'« Acteur » du livre). Le paradigme moderne de l'écriture ne leur laisse plus une telle possibilité. Solidaires et affrontés, éditeurs et auteurs tiennent des parties bien différentes. Leurs

relations, familières et antagonistes, proches et tendues, renvoient au double processus qui a professionnalisé l'activité d'écriture (l'« *authorship* ») et spécialisé le métier d'éditeur.

5. C'est justement cette distinction que brouillent les possibilités offertes par le monde numérique. L'obsession pour les entreprises de numérisation qui donnent un support nouveau à des textes qui existent ou pourraient exister dans la forme imprimée, a masqué un autre aspect de la « grande conversion numérique », pour reprendre l'expression de Milad Doueïhi : à savoir, la capacité de la nouvelle technique à porter des formes originales d'écriture et d'édition. Dans le cas des textes numérisés, tous les efforts convergent pour introduire dans la textualité numérique des dispositifs capables de perpétuer les critères classiques de définition et de perception des œuvres, qui sont ceux-là mêmes qui fondent la propriété littéraire et la distinction entre des auteurs qui ne sont pas leurs propres éditeurs et des éditeurs qui ne sont pas auteurs. Les textes ou, plus exactement les œuvres nées comme numériques proposent, elles, des productions originales, libérées des contraintes imposées, à la fois, par la morphologie du codex, le régime juridique du copyright et la distinction entre auteur et éditeur. Une nouvelle « écriture », collective et effaçable, ouverte et malléable, infinie et mouvante, bouscule toutes les catégories qui, depuis le dix-huitième siècle, sont le fondement de la relation (et de la différence) entre l'écriture des textes et l'édition des livres ou des autres objets de la culture imprimée.

Il est plusieurs modalités de cette nouvelle « écriture éditoriale » qui inverse les termes de notre livre puisque ce sont les auteurs qui deviennent éditeurs. Le phénomène n'est pas radicalement nouveau puisque, entre le XVI^e et le XVIII^e siècle, l'édition à compte d'auteur fut une alternative possible à l'activité éditoriale des libraires et imprimeurs. L'« auteur » (qui pouvait être aussi le traducteur ou l'éditeur d'un texte) conservait pour lui le privilège octroyé par le pouvoir, prenait à sa charge le coût de l'impression et vendait lui-même, directement à son adresse ou par l'intermédiaire d'un libraire avec lequel il avait passé contrat, les exemplaires de l'édition. C'est ce que fait le traducteur rencontré par Don Quichotte à Barcelone. Et c'est, comme l'a montré Marie-Claude Felton, le cas de huit cent titres publiés à Paris entre 1750 et 1791 (avec, parmi eux, les vingt volumes de la traduction des pièces de Shakespeare par Le Tourneur).

L'autoédition contemporaine donne une importance nouvelle au phénomène. Même si, dans de nombreux pays, elle conserve la prépondérance du livre imprimé, ce sont ses formes numériques qui permettent, tout ensemble, l'invention de nouvelles formes discursives et l'abolition de la distinction entre l'auteur et l'éditeur. Comme l'ont montré Marisa Lajolo et Regina Zilberman dans le cas des livres pour enfants au Brésil, l'autoédition numérique permet la conception de genres et d'objets irréductibles à l'impression. Ces alternatives créatrices ne se limitent pas à l'introduction des genres propres à la communication électronique (mails, blogs, liens). Elles produisent des formes hybrides qui associent divers langages : textes, images, sons. Dans cette modalité d'« écriture éditoriale », le site se substitue au livre, la liberté du lecteur (qui peut choisir entre différentes options narratives) à l'absolutisme du texte et, souvent, la gratuité de l'accès au commerce du livre.

Une autre proposition qui associe autoédition et inventivité esthétique se rencontre dans les narrations multimédias recensées par les trois « volumes » de *Electronic Literature Collection* publiés en 2006, 2011 et 2016 par l'*Electronic Literature Organization* (fondée en 1999, elle est aujourd'hui localisée à la Washington State University de Vancouver). Cette bibliographie électronique constitue un répertoire et une archive d'œuvres qui mobilisent les modalités créatrices expérimentales offertes par les processus computationnels, les interfaces multimédias ou la réalité augmentée. Les distinctions entre auteur et éditeur ou entre auteur-éditeur et lecteur sont ainsi effacées par les intersections établies entre écriture et jeu vidéo, entre œuvre et réseaux.

L'autoédition numérique multiplie ainsi les auteurs qui sont leurs propres éditeurs (en 2017, dans le Royaume-Uni, un livre numérique sur quatre était un livre autoédité). Le monde électronique modifie ainsi profondément l'écosystème éditorial et brouille la distribution traditionnelle des rôles - par exemple, celle qui permettait d'assigner à certains éditeurs une position d'auteur. Cette révolution ne peut pas être séparée ni des pratiques quotidiennes de l'écriture imposées par les réseaux sociaux, ni des transformations des catégories les plus fondamentales de l'expérience humaine. Les premières

érodent la distinction faite par Foucault dans sa conférence « Qu'est-ce qu'un auteur ? » entre une « œuvre » et les « millions de traces » laissées (ou effacées) par un individu ; les secondes substituent à la stabilité des identités et des positions leur fragmentation, leur dispersion et leur mouvance.

6. Avant la révolution numérique, dont la radicalité est pour partie occultée par la robuste résistance de l'édition imprimée, il est plusieurs manières (explorées dans ce livre) du croisement entre auteur et éditeur. La première découle de l'importance des genres imprimés où les écrivains ne sont pas les « auteurs » : ainsi, les anthologies d'extraits qui rassemblent lieux communs, aphorismes ou citations, les compilations savantes ou les recueils de textes de divers écrivains. Dans ce cas, l'« auteur » du livre n'en a écrit que les préliminaires ou les annotations. Une seconde modalité du croisement est liée à la position de l'éditeur « critique » ou « scientifique », qui établit le texte, l'introduit et l'annote et, finalement, en impose le sens pour les lecteurs de son édition. Certains écrivains ont assumé ce rôle d'éditeur, pour d'autres écrivains ou pour eux-mêmes. C'est le cas de Voltaire. Et aussi celui de Pope, éditeur de Shakespeare qui, pour purifier les œuvres des interpolations vulgaires qui les ont souillées, excise les passages les plus « bas » et relègue en bas de page ceux dont la vulgarité oblige à les considérer comme des interpolations indignes du grand poète. Dans ces deux premiers cas, l'éditeur, qu'il soit écrivain ou non, « fait » l'œuvre et, dans le cas de la mise en recueil des textes épars d'un même écrivain, crée l'auteur lui-même. Est ainsi pleinement assurée la fonction de « médi-auteur » assignée à l'éditeur. Elle est tout à la fois, une constante transhistorique et une pratique que transforment les conditions techniques, économiques et intellectuelles de son exercice. L'économie moderne du livre ouvre une troisième possibilité : celle de l'éditeur devenu auteur au sens littéral du terme, lorsqu'il publie sous son nom des ouvrages liés à son métier ou qui sont le fruit de son imagination ou de son savoir.

Les contributeurs de cet ouvrage, qui ont souvent édité des textes anciens ou qui, pour certains d'entre eux, ont édité cet ouvrage lui-même, portent témoignage de l'intrication des tâches qui caractérise les relations entre écriture et publication, entre labeur éditoriale et auctorialité.

Roger Chartier

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	1
INTRODUCTION	6
L'AUTEUR ÉDITEUR D'UN AUTRE	9
Marie Luce DEMONET. Soupçons sur les éditions posthumes (Rabelais, Montaigne)	10
Nina MUEGLER. Le « labeur » du compilateur : Gilles Corrozet, auteur, éditeur, libraire	22
Claude LA CHARITÉ, Romain MENINI. L'éditeur et son double : Rabelais <i>auctor</i> en 1532	30
ÉDITER LES AUTORITÉS	41
Martine FURNO. Claude Cotereau, Jean Thierry, Robert Estienne, Jacques Kerver, traducteur(s), éditeur(s) et imprimeur(s) des <i>Douze Livres de Iunius Moderatus Columella des choses rustiques</i> (Paris, 1555)	42
Julien GOEURY. Voir sécher ce Printemps ? Vie et destin d'un recueil d'Aubigné	53
Nicolas MOREL. Un cas d'édition savante : Beuchot éditeur de Voltaire sous la Restauration	62
Stéphanie DORD-CROUSLÉ. Entre l'auteur « classique » et l'Éditeur commercial, quelle place pour l'éditeur scientifique ? Quelques réflexions à partir de Flaubert	68
DIALOGUE AUTEUR/ÉDITEUR	78
Sandra CUREAU. David Ferrand, Éditeur, ami et co-auteur des œuvres de Jean Auvray (1580 ?-1624)	79
Daniele MAIRA. Voltaire Éditeur de <i>La Henriade</i>	91
Anne PIÉJUS. Lecteurs, auteurs, éditeurs du <i>Mercure galant</i> : nouvelle structure éditoriale ou communauté à l'œuvre ?	100
Corentin BOUTOUX. Actes Sud (1978-2018) : figure d'une autorité éditoriale accorte ?	108
ANTHOLOGIES	114
Anne RÉACH-NGÔ et l'équipe <i>JOYEUSES INVENTIONS</i> . Publier aujourd'hui le <i>Trésor des joyeuses inventions du parangon de poésies</i> (1554-1599). De l'imprimeur-libraire à l'Éditeur numérique	115
Maxime CARTRON. Autoportraits de l'anthologiste en Protée	131
COLLECTIONS	139
Marine LE BAIL. L'illustré romantique ou le romantisme mis en image(s)	140
Maria Chiara GNOCCHI. Entre l'éditeur et l'auteur : la collection, lieu de collaboration, de sociabilité, de convergence esthétique. Le cas des « Prosateurs français contemporains » (1921-1939)	149
Florian MOINE. Le rôle central de l'éditeur dans la littérature destinée à la jeunesse. L'exemple de la maison Casterman (années 1920-1960)	156
Lucie AMIR. Activisme Éditorial et promotion des genres noirs. Le cas d'Aurélien Masson, directeur de la Série Noire (2005-2017)	168
POSTFACE de Roger Chartier	179

