

Florence PONCET, IHRIM UMR 5317

#### Pratiques et formes littéraires

ISSN: 2534-7683

moderne

Michèle ROSELLINI

Publisher: Institut d'Histoire des Représentations et des

Idées dans les Modernités

# 17 | 2020 Recueillir, lire, inscrire Recueils et anthologies à l'époque

Edited by Mathilde BOMBART, Maxime CARTRON and

Matter in the interval of t

#### **Electronic reference**

« Recueillir, lire, inscrire », *Pratiques et formes littéraires* [Online], Online since 25 novembre 2020, connection on 14 octobre 2025. URL: https://publications-prairial.fr/pratiques-et-formes-litteraires/index.php?id=144

#### Copyright

CC BY-NC-SA 3.0 FR

DOI: 10.35562/pfl.144



#### INTRODUCTION

Ce volume est le résultat du travail mené pendant deux ans (2017-2019) au sein du Groupe d'analyse de la dynamique des genres et des styles (GADGES) rattaché à l'équipe de recherche IHRIM-Lyon 3, autour du phénomène éditorial que constitue la publication massive de recueils et d'anthologies en France à l'époque moderne. À partir des cas exposés au fil des séances, nous avons pu concrètement constater que, de la fin du Moyen Âge à l'époque des Lumières, le recueil a embrassé tous les genres littéraires et la plupart des domaines de savoir, en visant un lectorat progressivement élargi. Or, si l'anthologie – qui est un cas particulier du recueil mais également un genre à part entière - a donné lieu à des études historiques et littéraires spécifiques, le recueil – sous sa forme éditoriale et plus encore sous sa forme bibliographique (le recueil factice) - restait un objet à construire, au croisement de plusieurs disciplines, principalement l'histoire de l'édition, l'histoire littéraire et l'histoire de la lecture. Cette recherche a pris la forme d'un séminaire mensuel, dont les contributions composent le numéro 17 de la revue Pratiques & formes littéraires 16-18. Cahiers du GADGES. Le numéro suivant (n° 18, 2021) accueille un ensemble complémentaire, fruit d'une journée d'étude consacrée à la catégorie de « recueil factice ». Avec le numéro 16 (2019), sur le « recueil Barbin » (1692), ces volumes composent un triptyque qui permet de mieux comprendre la place décisive de la forme recueil dans la formation du champ littéraire de la première modernité et, plus largement, dans la constitution et la transmission des savoirs de ce temps.

#### **ISSUE CONTENTS**

#### Mathilde Bombart, Maxime Cartron and Michèle Rosellini Introduction

#### Le recueil et ses genres

#### Louise Amazan

Les Joyeuses narrations advenues de nostre temps, Lyon, Benoît Rigaud et Jean Saugrain, 1557

#### Maurizio Busca

La mise en recueil des Métamorphoses d'Ovide aux xvıe et xvııe siècles en France

#### Trung Tran

De la rhétorique de la compilation aux mots de l'invention : autour du péritexte de l'*Hecatomgraphie* de Gilles Corrozet (1540)

#### Romain Weber

Les recueils de fictions narratives facétieuses Renaissance et Baroque : typologie, organisation, spécificité, fabrication et usages.

#### Flavie Kerautret

Éditer une matière partagée. Publication et circulation des recueils de chansons entre la fin du xvıe et le début du xvıle siècle

#### Recueils, anthologies et auctorialité

#### Aurélie Barre

La fabrique de l'auteur : l'exemple des chansonniers occitans

#### Delphine Reguig

Les Œuvres diverses de 1674 : Boileau auteur de recueil

#### Mathilde Morinet

« Publier les curieuses découvertes » : l'entreprise éditoriale de Melchisédech Thévenot dans ses *Relations de divers voyages curieux* (1663-1672)

#### Louise Moulin

L'autorité du compilateur en question : figures de Gherardi dans Le Théâtre italien

#### Nadège Landon

Saint-Hyacinthe, auteur-compilateur du Recueil de divers écrits (1736)

#### Recueils, anthologies et histoire littéraire

#### Alexandra Penot

Collecter pour instruire, réunir pour préserver : l'assemblage à l'œuvre dans le Recueil de l'origine de la langue et poesie françoise, ryme et romans de Claude Fauchet

#### Miriam Speyer

Du « ramas de diverses poësies » au « recueil des plus belles pièces ». Dynamiques de compilation, dynamiques de canonisation dans les recueils collectifs de poésies au xvıı<sup>e</sup> siècle

#### Maxime Cartron

Mémoire, oubli et invention historiographique des recueils collectifs du xvII<sup>e</sup> siècle dans l'anthologie poétique française

#### Nicolas Réquédat

Classicisation et approche téléologique : les effets interprétatifs de l'anthologisation de Racine

#### Christelle Bahier-Porte

L'esprit Moderne mis en recueil : Houdar de La Motte (xvIIII<sup>e</sup>-xIX<sup>e</sup> siècle)

#### Arnaud Wydler

Sur quelques fonctions des recueils de sermons (xvIII<sup>e</sup>-xvIIII<sup>e</sup> siècle). L'exemple de la *Bibliothèque des prédicateurs* de Vincent Houdry

#### Introduction

#### Mathilde Bombart, Maxime Cartron and Michèle Rosellini

**DOI**: 10.35562/pfl.241

Copyright

CC BY-NC-SA 3.0 FR

#### **OUTLINE**

Recueillir: perspectives historiques et génériques

La lecture programmée par le recueil : prescriptions et dispositifs

énonciatifs

Usages : collecte et transmission Présentation des contributions

#### **TEXT**

Le recueil adopte des formes multiples qui ne se laissent pas réduire à une définition. Sous l'Ancien Régime, il s'agit d'un mode de publication protéiforme, qui s'attache aussi bien à l'actualité littéraire, qu'à la compilation de pièces relevant de formes et de champs discursifs les plus divers, même si l'on s'en tiendra dans les études qui suivent aux recueils littéraires. Ces observations incitent à analyser le phénomène littéraire du recueil non pas comme un objet statique mais comme un processus dynamique engageant plusieurs étapes, de la collecte des textes à leur publication, et un réseau d'acteurs travaillant en collaboration. L'anthologie en est un cas singulier, le plus apte à être circonscrit par une définition précise et stable du fait de sa visée patrimoniale - c'est ce qui légitime la distinction de deux objets dans le titre du présent volume : « recueils et anthologies ». L'anthologie est forme éditoriale qui suscite un intérêt en perpétuel renouvellement, non seulement comme outil pédagogique 1 ou produit éditorial florissant <sup>2</sup>, mais comme objet d'étude. Une monographie d'Emmanuel Fraisse<sup>3</sup>, un numéro spécial de Voix et images <sup>4</sup> et de récents ouvrages collectifs dirigés, l'un par Didier Alexandre <sup>5</sup>, l'autre par Céline Bohnert et Françoise Gevrey <sup>6</sup> nous en fournissent une définition théorique : un recueil de textes

d'un ou de plusieurs auteurs, déjà publiés, incluant, dans une bien moindre proportion, des textes d'accompagnements (introduction et/ou préface, notices, tableaux, bibliographies). Néanmoins, si l'anthologie est sans conteste la forme de recueil la plus visible dans l'espace de l'édition et la plus étudiée dans le champ universitaire, elle n'en est pas pour autant un modèle. Seule une enquête historique sur l'apparition du recueil, l'extension de ses usages et de sa diffusion permet d'éclairer sa construction originale en tant que genre éditorial.

# Recueillir : perspectives historiques et génériques

2 L'enquête lexicographique, constitutive de l'approche historique du processus, confirme le lien entre l'évolution sémantique du verbe recueillir et l'émergence du substantif « recueil » dans la langue classique. Le terme n'existe pas en français préclassique, et le besoin s'en fait d'autant moins sentir que les humanistes disposent d'une multitude de désignations métaphoriques empruntées à la botanique - florilège, fleurs du bien dire, bouquet de l'éloquence, marguerites françaises - qui témoignent de l'origine scolaire du geste de collecte de citations, héritage de la formation de l'orateur dans l'Antiquité. L'invention de l'imprimerie a permis de publier sous le titre de Polyanthea<sup>7</sup> de telles collections de sentences ou de lieux communs. À la même époque, les emplois du verbe recueillir relèvent de la vie pratique : on recueille un voyageur, un bien, un profit, des voix, les débris d'un naufrage... Inversement, l'extension sémantique du verbe à des acceptions morales – tirer profit d'un discours, d'un sermon, d'une lecture – et intellectuelles – ramasser, compiler... des vers, des sentences, des ouvrages - coïncide, dans les dictionnaires de la fin du xvii<sup>e</sup> siècle, avec l'apparition du substantif « recueil » au sens de « collection, ramas » d'objets curieux ou de textes mémorables : sur les huit entrées qu'Antoine Furetière consacre au verbe recueillir, seule la dernière rend compte de ses acceptions intellectuelles et morales, alors que les trois entrées du substantif « recueil » le définissent exclusivement comme « collection » d'objets matériels (œuvres d'art et pièces curieuses), intellectuels (lieux communs et citations), éditoriaux (« assemblage de plusieurs ouvrages compilez et

- reliez ensemble <sup>8</sup> »). Le *Dictionnaire de l'Académie* (1694) va jusqu'à restreindre le champ sémantique du terme à une unique définition : « assemblage de diverses productions d'esprit ».
- 3 Cette évolution lexicale témoigne de l'extension du phénomène éditorial de la publication en recueil. Dans son origine modeste, manuscrite et individuelle, le recueil est la forme d'une pratique : la collecte par l'élève, au cours de sa formation, de phrases latines exemplaires et de sentences mémorables. Les imprimeurs-libraires perpétuent cette pratique à destination d'un lectorat éduqué, en publiant des recueils de sentences latines réunies par des lecteurs humanistes : comme les Citations d'apophtegmes tirés des meilleurs auteurs grecs et latins de Conrad Lycosthènes <sup>9</sup> et le Théâtre de la vie humaine de Theodor Zwinger 10, constamment réédités jusqu'au milieu du xvII<sup>e</sup> siècle. Si ce type de recueil tombe en désuétude à la fin du siècle, la démarche manifeste sa vitalité dans la floraison des ana au début du siècle suivant, qui présentent des « vies » d'hommes de lettres sous forme de recueils de bons mots et d'anecdotes, à l'époque de l'avènement de l'écrivain comme figure exemplaire dans l'espace public : recueillir, c'est dans ce cas encore consacrer le mémorable. Parallèlement, dès les débuts de l'imprimerie, sont apparus des usages ciblés du recueil à des fins de conservation et de diffusion, notamment de pièces juridiques et administratives difficilement accessibles au public, comme les ordonnances royales <sup>11</sup> et les arrêts des cours de justice <sup>12</sup>. Aussi les collections, dont la fonction est de conserver et de mettre à disposition, sont-elles perçues comme des recueils, quelle que soit leur étendue : « La Bibliothèque des Pères est un beau recueil », note Furetière. À l'autre bout de l'échelle, un mince répertoire d'expressions proverbiales, comme les Curiosités françaises d'Antoine Oudin, est spontanément rangé dans la catégorie « recueil » par le bibliographe qu'est Charles Sorel $^{13}.$  Le geste de recueillir prévaut dans la classification bibliographique sur les caractéristiques formelles de l'objet-recueil.
- Cette logique subsiste dans l'espace des belles-lettres, toutefois la catégorie des recueils se trouve unifiée par des enjeux communs qui sont, précisément, formels et génériques : les formes brèves lettres, maximes, poésies, contes et nouvelles n'accèdent à l'existence imprimée que par leur mise en recueil. Le cas de la nouvelle est caractéristique. Le recueil de nouvelles commence sa carrière en

France sous forme manuscrite. Les Cent nouvelles nouvelles est remis en 1462 à son commanditaire et dédicataire, le duc de Bourgogne, Philippe le Bon. Les trente-six conteurs qui présentent les nouvelles sous leur nom véritable appartiennent à sa cour, mais l'auteur reste anonyme. L'anonymat facilite sans doute les emprunts clandestins à Boccace, au Pogge et aux fabliaux français. Une traduction du Decameron a précédé le recueil de nouvelles françaises : exécutée par Laurent de Premierfait à partir d'une version latine, elle a été remise au duc Jean de Berry, son dédicataire, en 1414. Le libraire parisien Antoine Vérard imprime les deux recueils à la fin du xv<sup>e</sup> siècle : Le Decameron en 1485, Les Cent nouvelles nouvelles en 1498. Dès ce moment originel de l'histoire du recueil narratif, deux types de composition se dessinent : la juxtaposition, la composition ordonnée par un récit-cadre. Le premier des deux modèles sera le plus employé, d'autant qu'il est propice aux emprunts et aux remplois de par sa structure modulaire : dépourvus d'auteur, les recueils formés sur ce modèle sont de parfaits produits de consommation, rapidement mis sur le marché grâce à la technique du recyclage. Tiphaine Rolland a recensé une cinquantaine de ces recueils « plaisants » disponibles sur le marché français de la librairie dans les années 1660 <sup>14</sup> : la plupart (tel Les Nouvelles récréations et joyeux devis de Bonaventure Des Périers) ont fait l'objet de rééditions régulières depuis leur parution au milieu du siècle précédent, mais certains, de facture récente, sont devenus en quelques années de véritables bestsellers - comme le Facetieux resveilmatin des esprits melancoliques, ou Remède préservatif contre les tristes, édité une quinzaine de fois entre 1643 et 1699 sur les principales places d'imprimerie en France et aux Pays-Bas <sup>15</sup>. À l'inverse, la structure encadrée distingue les recueils assumés par leur auteur ou autrice comme des œuvres à part entière. Nécessairement peu nombreux, ils dessinent dans l'édition française une forme de filiation entre L'Heptameron de Marguerite de Navarre, Les Nouvelles françoises de Charles Sorel, parues en 1623 et devenues Nouvelles choisies en 1648, et Les Nouvelles françaises, ou les Divertissement de la princesse Aurélie de Jean Regnault de Segrais, dont les deux volumes paraissent en 1656 et 1657.

La publication de la poésie est soumise à la même distinction entre recueils d'auteurs et recueils collectifs, ceux-ci étant propices aux opérations de remploi des pièces qui les composent. Mais ils se

distinguent de leurs homologues narratifs par leur souci de publier l'actualité poétique. Mathilde Bombart et Guillaume Peureux ont observé qu'ils remplissaient la fonction de nos revues poétiques <sup>16</sup>: offrant aux jeunes poètes l'occasion d'une première publication imprimée, ils fonctionnent comme des bancs d'essai autant que comme des plateformes de diffusion de nouveautés. Les titres mettent l'accent sur la nouveauté avec une insistance croissante. Toussaint Du Bray publie en 1628 Les Delices de la poesie françoise. Ou recueil des plus beaux vers de ce temps. Recueillis par François de Rosset. Deux années plus tard il réédite le recueil augmenté du Second livre des delices de la poesie françoise par Jean Beaudoin, sous le titre, également amplifié, de : Les Delices de la poesie françoise. Ou dernier recueil des plus beaux vers de ce temps. Corrigé de nouveau par ses autheurs, & augmenté d'une eslite de plusieurs rares pieces non encore imprimées. Dedié à madame la princesse de Conty. Le qualificatif « dernier » et la mention « non encore imprimées » valorisent le caractère inédit de la production poétique offerte aux lecteurs par cette nouvelle édition, qui, par ailleurs, remploie la majeure partie des pièces déjà publiées. En outre, l'acte de compilation n'est plus anonyme, mais assumé par un homme de lettres reconnu - François de Rosset pour le premier volume, Jean Baudoin pour le second -, ce qui renforce l'actualité du geste de recueillir. L'éditeur commercial, Toussaint Du Bray, assume le caractère aléatoire de la sélection des textes en informant son lecteur qu'il les a puisés dans son propre fonds, ce que confirme la forte présence d'échantillons de la production poétique d'Urfé <sup>17</sup>, dont il est l'éditeur exclusif:

Je vous respondray, sans autre ceremonie, que je les ay placez selon que leurs Vers me sont tombez entre les mains [...]. En quoy j'ay imité les bons Lapidaires qui enchassent pesle-mesle dans leurs monstres [étalages] les fins diamans parmy les doublets et les pierreries de moindre prix, pour en accroistre l'eclat près de leurs contraires <sup>18</sup>.

Il souligne ainsi la matérialité de l'opération de recueil ainsi que celle de l'objet final.

6 Cependant, le recueil ne se réduit pas au statut d'objet matériel : il est tout autant un dispositif créatif. Support de publication de certains genres littéraires, comme nous l'avons vu, il peut se faire aussi

creuset d'un renouvellement des genres. L'invention d'une nouvelle forme de recueil équivaut à la refondation d'un genre, comme en témoignent les Fables choisies mises en vers de La Fontaine (1668). La Fontaine, d'ailleurs, dans le même esprit novateur, utilise le dispositif des recueils mêlés pour « essayer » auprès du public certaines pièces avant de les inscrire dans des recueils monographiques <sup>19</sup>. Les changements de titre d'un recueil au cours de son histoire éditoriale contribuent à modifier son inscription générique : ainsi les Réflexions ou sentences et maximes morales (1665) se détachent de la tradition humaniste des recueils de sententiæ en devenant les Maximes de La Rochefoucauld. Un même processus d'émancipation coïncide avec une construction progressive d'auctorialité dans la promotion des « remarques » de La Bruyère : présentées dans la première édition comme des exercices de style publiés anonymement en annexe à la traduction des Caractères de Théophraste <sup>20</sup>, elles constituent au fil des rééditions augmentées un recueil autonome et assumé en tant qu'œuvre originale : « les Caractères de La Bruyère ».

7 Le recueil imposant sa propre logique aux divers genres qu'il configure, on est amené à se demander s'il n'est pas lui-même un archi-genre, voire un genre hypertextuel. Sans réduire à des règles ou à des principes les dispositifs et agencements variés qui le constituent, on peut du moins observer que ceux-ci jouent de la tension entre continu et discontinu, motivé et aléatoire. Ce qui, néanmoins, sauve le recueil de l'hétérogénéité chaotique, c'est sa tendance à l'unité. Ce trait constitutif conduit Alain Viala à avancer qu'un recueil « peut colliger à peu près n'importe quoi pour peu que son projet théorique soit assez fort pour fonder son unité  $^{21}$  ». Aussi peut-on envisager d'élaborer une poétique du recueil, à condition d'être attentif à la manière dont les auteurs de recueils investissent les valeurs symboliques qui soutiennent l'illustration de la langue ou du genre dans les pratiques mobilisées par leur fabrique et leur réception : les recueils, par leur dimension collective et leurs seuils paratextuels qui prennent volontiers l'allure de manifeste ou de bilan, jouent régulièrement un rôle dans la fixation et la diffusion de normes linguistiques et esthétiques : le recueil Barbin publie ainsi le premier canon de la « poésie française », dans son geste fondateur d'une « histoire de la poésie française » <sup>22</sup>. Les usages des textes impliqués

par la conception du recueil, tout comme les usages faits des recueils eux-mêmes, pour autant que l'on puisse les documenter, permettent ainsi d'observer les gestes de collecte et d'anthologisation et le processus complexe d'auctorialité – notamment la dimension du partage entre plusieurs acteurs de la publication – qu'ils engagent. De ce point de vue, deux catégories d'objets ont retenu notre attention : les recueils et anthologies édités à l'époque moderne et les recueils et anthologies recomposés entre le milieu du xix<sup>e</sup> siècle et le début du xxi<sup>e</sup> à partir d'une redistribution des matériaux publiés par les premiers. Bien qu'ils ne relèvent pas des mêmes approches, une partie de leurs problématiques respectives se trouve en coïncidence : en particulier la programmation de leur lecture par les péritextes, et, plus largement, les dispositifs d'encadrement et de présentation des textes.

# La lecture programmée par le recueil : prescriptions et dispositifs énonciatifs

- L'anthologie et le recueil portent intrinsèquement, par le choix de textes qu'ils opèrent et le discours d'accompagnement qu'ils produisent, des projets de lecture. Ils rendent compte de la dimension foncièrement dynamique de toute lecture, contribuant ainsi à nous la faire percevoir comme une pratique susceptible d'évoluer en fonction des modes de présentation et des supports d'inscription des textes.
- Les recueils oscillent entre tendance à l'exhaustivité et souci de représentativité. Dans tous les cas ils se construisent comme des fictions de totalité, triant et recomposant leurs matériaux afin d'orienter la lecture et d'inclure le lecteur dans un processus continu de mise en forme du savoir sur un objet ou sur les possibilités expressives d'un genre. Le geste de compilation oriente ce processus vers le classement, que sous-tend une hiérarchie : un « ordre des livres » (Roger Chartier) déterminé par un « ordre du discours » (Michel Foucault). La composition, étayée par le péritexte, aménage un espace théâtralisé où se déploie un programme de lecture. Le lecteur visé par le recueil est donc lui-même programmé par son

dispositif, à l'instar du « narrataire » défini par Rousset, comme « lecteur sélectionné, [...] celui sur qui le texte devrait avoir l'effet souhaité <sup>23</sup> ». Il est censé épouser le patron de lecture qui lui est proposé, afin de saisir pleinement la notion ou le cadre fédérant les textes. Celui-ci peut être restrictif, comme dans le cas des recueils de la collection Le Libertinage au xvII<sup>e</sup> siècle réunis par Frédéric Lachèvre (Paris, Champion, 1910-1924), qui se refuse à publier les pièces les plus obscènes, alors même que leur mode de diffusion en leur temps fut le recueil collectif. Il escamote ainsi l'effet recherché par la publication originelle, qui solidarisait expérience de lecture et expérience érotique, en « initiant un passage à l'acte érotique <sup>24</sup> ».

La discontinuité des textes réunis dans un recueil ou une anthologie peut être envisagée comme un activateur de lecture plutôt que comme un obstacle, selon le principe que Lucien Dällenbach applique à l'absence de liaison des ouvrages fragmentaires :

c'est précisément ce lieu que la lecture investit pour jeter des ponts, contracter des alliances, réévaluer prospectivement ou rétrospectivement l'un ou l'autre segments disjoints, opérer leur soudure – en un mot : pour enchaîner et frayer une voie au sens <sup>25</sup>.

C'est la disposition des textes et non leur choix qui détermine des effets de lecture, permettant, selon les cas, d'instaurer diverses continuités narratives, de former des symétries, d'opérer des mises en série. Les notices biographiques incitent souvent le lecteur à interpréter le défilé des textes comme le déroulé métaphorique de la vie de l'auteur, une sorte de doublet fictionnel ou rhétorique. Dès le xvie siècle, les lecteurs de *canzoniere* recomposaient à partir de l'agencement des pièces poétiques la continuité et les péripéties d'un parcours amoureux. Mais dans les genres non biographiques, la disposition propose généralement deux modes alternatifs de lecture : linéaire ou discontinue, la première misant sur la cohérence narrative du recueil, la seconde privilégiant la liberté du lecteur <sup>26</sup>.

Par conséquent, l'adresse au lecteur, explicite ou implicite, pose la question de l'auteur qui interagit avec celui-ci : le compilateur est-il un auteur à proprement parler ou est-il un simple collecteur qui s'efface derrière les auteurs qu'il cite ? Lui-même adopte souvent la

posture d'auteur premier, ou d'archi-auteur. Son statut est toutefois hybride car il n'a pas composé les textes qu'il réunit <sup>27</sup>. Le recueil, principalement dans le cas de l'anthologie telle qu'elle se pratique à partir du xix<sup>e</sup> siècle, comme expression d'une doctrine ou d'un goût littéraire, épouse cette hybridité en proposant, en même temps qu'un dévoilement des textes, un dévoilement de l'intimité de son concepteur, qui invite à une lecture biographique détournée. Ainsi la perspective de la lecture repose en l'élargissant la question du recueil comme pratique.

# **Usages: collecte et transmission**

- Du point de vue du rapport à la lecture, le recueil se trouve à la jonction des pratiques de lecture de celui ou ceux qui le composent le simple choix des textes en découle et de l'acte de lecture qu'il vise à provoquer chez ceux qui vont l'avoir entre les mains. Deux aspects de la question du recueil sont à explorer dans cette perspective : l'un est lié à son usage comme collecte, articulé à ses fonctions de conservation ; l'autre met en jeu des actions de publication : publication de sources ou d'archives dont il faut interroger le sens et les effets.
- 13 Collecter, c'est rassembler dans un but de préservation des pièces éparses, qui avaient en général été déjà publiées, à l'oral, via le manuscrit ou l'imprimé. Les recueils de pièces de querelles en sont un cas typique. La publication des pamphlets, réponses, lettres, auparavant éparses et souvent hétérogènes en termes de support, contribue à faire des polémiques un événement, à le nommer, souvent, à lui donner une visibilité par l'établissement d'un corpus et d'une chronologie. Les recueils peuvent être à cet égard l'enjeu de concurrences historiographiques, comme lorsqu'en 1628, les pamphlets publiés autour des Lettres de Jean-Louis Guez de Balzac (1624), sont repris en deux séries différentes, produisant deux visions antagonistes des débats qui s'étaient déroulés lors des quatre années précédentes, dont l'une s'avère nettement plus favorable au camp des balzaciens <sup>28</sup>. La polémique devient un matériau à ordonner, autant pour en préempter la destinée historiographique, que pour l'imposer comme objet à la mode et bon au commerce de librairie.

- Corollairement, un recueil peut conférer une visibilité à un groupe 14 cohérent dont il se prétend l'émanation. On en a un exemple fameux avec le Recueil des plus beaux vers de Messieurs de Malherbe, Racan, Monfuron, Maynard, Bois Robert... Et autres des plus fameux esprits de la cour, publié par le libraire Toussaint Du Bray à partir de 1626 : si l'on regarde de près la liste des auteurs, il paraît difficile de les identifier tous comme des « escholiers » de Malherbe (pour reprendre le mot de l'avis au lecteur du livre). Or le publicateur (estce le libraire lui-même ?) réalise un coup de force en prétendant regrouper toutes les pièces, en l'occurrence déjà publiées, sous l'égide d'une esthétique cohérente : celle de la modernité poétique et linguistique malherbienne, propageant ici l'idée d'une « école » qui n'a, de fait, jamais réellement existé comme telle <sup>29</sup>. On remarque aussi dans le titre la mention de la « cour », lieu du pouvoir royal et source de la distinction sociale et esthétique : d'autres recueils usent d'une telle recommandation, afin de donner au lecteur les pièces rassemblées comme des témoignages de l'activité de petites sociétés choisies, dont ils se feraient les miroirs, et comme les « archives <sup>30</sup> ». Il convient cependant de se méfier de l'impression documentaire que peuvent donner les recueils, de se laisser prendre à l'illusion du miroir qu'il prétend être, et dont l'action la plus repérable, et souvent à long terme, consiste à faire croire à l'existence du groupe, de l'école, voire de l'événement (querelle, célébration, etc.) : c'est là un des plus puissants « effets recueil », pour reprendre une expression de Guillaume Peureux <sup>31</sup>. Il ne s'agit pas de dire que ces événements ou groupes n'ont pas existé, mais il est important de prendre en compte la médiation que constitue le recueil pour les saisir. Cette médiation n'est pas neutre, mais charrie des points de vue, choix, stratégies, tant éditoriaux qu'intellectuels et historiographiques. Fait pour transmettre des pièces nécessairement éphémères du fait de leur mode d'existence matérielle, le recueil les transmet avec les cadres selon lesquels il faudrait les recevoir. On retrouve la question des anthologies: tout comme celles-ci portent en elles-mêmes des catégories qui informent l'écriture de l'histoire littéraire, les recueils constituent des filtres non neutres donnant accès aux écrits et événements du passé, dont ils portent eux-mêmes la trace.
- 15 Cette capacité à transmettre et à faire adhérer à l'ordre de ce qu'ils transmettent, propre aux recueils, explique leur usage par des

institutions qui s'en servent pour se mettre en représentation : pensons, par exemple, aux volumes de pièces prononcées à l'Académie française publiés à partir de 1671, date à laquelle s'institutionnalise l'éloge du roi. Véritable manne éditoriale pour le libraire officiel de l'Académie, Coignard, ils constituent une collection considérable où l'institution se met en représentation, notamment grâce à un efficace appareil paratextuel associant les classiques épîtres et tables à un tissu conjonctif énonciatif discret, mais omniprésent.

Ce type de livre, par nature « modulaire <sup>32</sup> », présente 16 nécessairement une structure ouverte, qui peut être exploitée de deux façons : la réédition augmentée et la publication de « suites ». Les éditeurs savent bien user de ce système : Charles de Sercy, libraire-éditeur puissant favorisé par le pouvoir royal, s'empare des bénéfices de la sérialité en obtenant un privilège de quinze ans pour l'ensemble des pièces qu'il publiera dans son recueil poétique (à partir de sa réédition de 1662) ainsi que pour chacune d'entre elles, sans que leurs titres ne soient précisés dans le privilège <sup>33</sup>. Il illustre ainsi l'importance de la figure du libraire-collecteur. Les recueils sont aussi susceptibles de s'adapter aux révolutions esthétiques ou aux circonstances politiques, comme le montre l'évolution du recueil Faret, dont la deuxième édition, en 1634, accorde une place à Richelieu, qui en était déjà le dédicataire dans la première édition de 1627, soulignant ainsi l'évolution de son rôle politique depuis sa complète victoire sur ses opposants lors de la « Journée des Dupes » en 1630 34. Ces possibilités d'augmentation et de mise en série expliquent, comme l'a observé Henri-Jean Martin <sup>35</sup>, que les recueils collectifs puissent être considérés comme l'archéologie des revues littéraires : les liens, voire l'indistinction initiale, entre les premiers périodiques et la forme du recueil ont récemment été clairement montrés : entre ces recueils et les premiers périodiques, comme le Mercure françois, créé en 1611, ou le Mercure galant, créé en 1672, il y a peu de différences formelles, tous deux se présentant sous une forme que nous identifions comme livre plutôt que comme journal <sup>36</sup>.

Les articles réunis dans ce volume appréhendent donc la forme recueil selon trois axes complémentaires : la diversité générique, soit la question du recueil et de ses modes de généricité, mais aussi du recueil comme genre littéraire et éditorial à part entière ; l'auctorialité, soit le statut du/des compilateur(s), mais aussi des divers scripteurs réunis par son geste d'agencement éditorial ; l'histoire littéraire, soit le recueil comme producteur et réceptacle du savoir et du discours historiographique. Ainsi apparaît la fonction commune et fondatrice du geste éditorial de compilation en matière littéraire : contribuer, sous l'Ancien Régime comme à notre époque, à former l'idée même de littérature, comme espace de production et d'appropriation des textes, partie prenante de la fabrique d'une culture instituée et identifiable comme telle.

## Présentation des contributions

Sur le statut générique du recueil, des points de convergence se 18 dessinent entre les contributions. Premièrement, la constatation de son succès éditorial et de l'ampleur de sa réception à l'époque moderne : Flavie Kerautret situe son analyse des recueils de chansons dans le moment de leur effervescence éditoriale, qui coïncide avec les succès des recueils de poésie gaillarde et satyrique dans les deux premières décennies du xvii<sup>e</sup> siècle ; Louise Amazan rend compte de l'intensification de la production des recueils de narrations facétieuses dans les années 1540-1560, tandis que Romain Weber considère que leur réception s'étend sur quatre siècles, du début du xv<sup>e</sup> à la fin du xix<sup>e</sup> siècle, grâce au courant « bibliophile » d'exhumation de la tradition « gauloise ». Deuxièmement, l'accent est mis sur la dynamique générique de la forme-recueil : d'une part, elle agit comme opérateur de visibilité de formes poétiques et narratives orales et/ou jugées mineures (Kerautret, Weber), de l'autre, elle est capable de transformer le genre des textes qu'elle accueille : Maurizio Busca met en évidence la transformation par étapes du poème héroïque d'Ovide que son auteur avait conçu comme « un chant ininterrompu » (perpetuum carmine) en manuel d'iconologie et traité mythographique, par l'effacement des liaisons entre les épisodes de métamorphoses et leur découpage en « histoires » ou chapitres ponctués de vignettes illustratives ; Trung Tran décèle une tendance à l'« anthologisation » du premier recueil d'emblèmes français édité

par Gilles Corrozet dans les rééditions lyonnaises qui présentent les textes seuls, privés de leurs gravures. D'où l'importance de l'encadrement péritextuel des recueils – c'est là le troisième point de convergence des articles –, soit qu'il prescrive leur usage : partage collectif des chansonniers (Kerautret) ou divertissement honnête offert au lecteur dans son for privé (Amazan), ou qu'il s'emploie à résister à la banalisation de leur réception, comme les textes liminaires de l'Hecatomgraphie, où Corrozet affirme la dignité de son travail d'« illustrateur » des formules sentencielles et des poésies discursives et d'« inventeur » de leur composition, qui lui confère une forme d'auctorialité (Tran).

19 La question complexe de l'identification de l'auteur (ou, plus vraisemblablement, des auteurs) d'un recueil est l'objet de la deuxième section. Les contributeurs et contributrices s'accordent à considérer l'auctorialité engagée par la publication d'un recueil comme un processus de construction à trois dimensions : juridique, intellectuel et rhétorique. Le cas du procès intenté à Gherardi par les comédiens italiens pour avoir publié en son nom propre leurs scènes françaises dans le recueil du Théâtre italien (1694) révèle exemplairement la fragilité juridique du compilateur quand il entend s'approprier les bénéfices symboliques et financiers des ouvrages d'autrui. Louise Moulin montre comment Gherardi parvient à imposer son auctorialité par un habile dispositif rhétorique : non seulement la défense argumentée de sa cause dans un factum, mais surtout le jeu des discours internes et externes au recueil qui légitiment son entreprise d'appropriation des textes à des fins de conservation et de diffusion. Melchisédech Thévenot fonde sa propre légitimité sur la solidité intellectuelle de son entreprise éditoriale : conjuguant sa connaissance des langues orientales à son activité de collectionneur, il rassemble et édite des relations de voyage manuscrites dans les nombreux volumes paraissant sous le titre général de Relations de divers voyages curieux; Mathilde Morinet analyse l'évolution du recueil vers une sorte de plateforme éditoriale propre à accueillir toute sorte de nouveaux manuscrits, rencontrant ainsi le goût du public des années 1660-1670 pour la nouveauté et l'exotisme ; en outre, en s'efforçant de promouvoir une politique coloniale auprès du roi, il entend accroître son autorité intellectuelle par une ambition politique. Sur un tout autre terrain, Nadège Landon analyse

également l'accès à l'auctorialité du compilateur du Recueil de divers écrits (1736), Thémiseul de Saint-Hyacinthe, en termes de création intellectuelle : en organisant l'agencement des textes anonymes qu'il rassemble selon un parcours de lecture cohérent, il invente un collectif de penseurs mondains dont il se fait le porteparole pour la promotion, à destination d'un lectorat socialement proche, d'une pensée morale en action. Boileau aussi invente sa manière d'être poète par la construction du recueil des Œuvres diverses de 1674, telle que la décrypte Delphine Reguig : en pratiquant « la juxtaposition signifiante », l'auteur, qui se fait compilateur de sa propre œuvre, produit des effets de lecture qui engagent la collaboration active du lecteur et le dote lui-même d'un éthos réflexif et ingénieux. La construction rhétorique de l'auteur que révèle Aurélie Barre dans les chansonniers occitans des xue et xiii<sup>e</sup> siècles est concrètement spatiale : le manuscrit fait voisiner le texte de la vida de l'auteur supposé, les citations de ses poésies et une vignette le présentant en mouvement et en action récitative; ce dispositif d'« auteurisation » tisse des liens entre les thèmes poétiques lyriques et les événements biographiques dont les traits principaux sont inscrits dans la codification du portrait. L'effort de subjectivation de l'écriture par la figuration d'une persona concrète de l'auteur entre en tension avec son évidente fictionnalité.

20 On pourrait se demander si la fictionnalisation n'est pas l'écueil inévitable de la construction après coup du fait littéraire qu'engage toute tentative d'histoire de la littérature. La question n'est pas explicitement formulée par les contributions réunies dans la troisième section du volume, mais elle hante leurs démarches respectives. Aussi n'est-il pas étonnant que l'anthologie offre un angle d'observation du phénomène particulièrement pertinent. Toutefois une ligne de partage se dessine entre les anthologies qui produisent des effets de construction prospective d'une histoire de la littérature française, contemporaines de son institution (xvIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle), et celles qui élaborent des stratégies de reconfiguration rétrospective d'une histoire littéraire déjà instituée. L'analyse que livre Alexandra Pénot du Recueil de l'origine de la langue et poésie française de Claude Fauchet (1581) relève de la première catégorie : elle montre, qu'entre le premier et le second livre, l'humaniste soucieux de restituer la mémoire linguistique et littéraire de la France, réoriente le recueil de

savoirs et de discours vers l'anthologie de textes poétiques, dans l'ambition de fonder sur « une collecte de données multiples » une histoire de la langue et de la culture française. Un parallélisme involontaire et néanmoins frappant s'établit avec la démarche de Miriam Speyer, qui, en rupture avec le mépris dans lequel l'histoire littéraire canonique a tenu les recueils poétiques collectifs du xvii<sup>e</sup> siècle, révèle leur contribution à l'élaboration d'une histoire de la poésie française, manifestée avec éclat par le dernier d'entre eux, le Recueil des plus belles pièces des poètes français (1692), qui, sous la désignation usuelle de recueil Barbin constitue en fait une anthologie de la poésie française « de Villon à Benserade ». Au rebours de cette contribution positive à une histoire littéraire en cours de formation, Christelle Bahier-Porte analyse, comme une opération d'inscription négative de Houdar de La Motte dans l'histoire de la littérature française, deux anthologies posthumes : l'une présente un choix sélectif de ses œuvres poétiques sous le titre de L'Esprit des poésies de M. de La Motte (1767), l'autre recueille ses discours théoriques sous un intitulé ouvertement tendancieux : Les Paradoxes littéraires de la Motte (1859) ; il s'agit dans l'un et l'autre cas de faire de l'auteur prétendument célébré le représentant des innovations jugées malencontreuses de l'esprit « moderne ».

21 Tout autre est la perspective dans laquelle Arnaud Wydler place le recueil de sermons en plusieurs volumes que publie Vincent Houdry entre 1724 et 1743 sous le titre de Bibliothèque des prédicateurs ; le compilateur vise deux objectifs par cette publication sérielle : définir un canon de l'art oratoire sacré susceptible de fonder une histoire littéraire de la prédication, offrir à l'enseignement de la rhétorique d'autres modèles à imiter ; cette double démarche atteste, en l'accélérant, l'intégration progressive du sermon à la littérature. Les stratégies d'intervention dans l'histoire littéraire des anthologies modernes sont illustrées par deux cas : une anthologie scolaire devenue canonique, le manuel de littérature française de Lagarde et Michard, l'ensemble des anthologies de poésie baroque et « Louis XIII » parues après 1961. Nicolas Réquédat analyse la présentation de l'œuvre de Racine par extraits dans le manuel de Lagarde et Michard comme une entreprise de biographisation des textes dramatiques conforme à la critique sainte-beuvienne de « l'homme et l'œuvre » ; la méthode s'étend aux textes préfaciels du

dramaturge, occultant leurs enjeux polémiques et leur construction rhétorique; or quelle histoire littéraire construire sur une telle atomisation des discours littéraires sinon un répertoire chronologique des grands auteurs et des chefs d'œuvre ? Confrontant la fréquence et l'ampleur des références aux recueils poétiques collectifs dans les anthologies de la poésie du premier xvII<sup>e</sup> siècle à leur évidente inefficience dans le choix des pièces poétiques, leur forme graphique et leur agencement, Maxime Cartron souligne l'ambivalence du rapport qu'entretiennent les anthologistes contemporains – hantés, consciemment ou inconsciemment, par le « monstre sacré » qu'est l'anthologie de Rousset – à des sources sollicitées comme caution d'historicité afin d'occulter la dimension esthétique de leur démarche ; la fidélité ostentatoire aux recueils collectifs nourrit une « fiction d'accréditation » qui les autorise à inscrire leurs anthologies dans l'histoire littéraire comme des recueils collectifs de seconde main, disponibles comme bases de données pour les entreprises anthologiques à venir.

#### **NOTES**

- 1 Que l'on pense à la pérennité du « Lagarde et Michard » dans le cursus scolaire.
- 2 Voir par exemple Un Été avec Montaigne d'Antoine Compagnon en 2013 (Éd. des Équateurs).
- 3 Emmanuelle Fraisse, Les Anthologies en France, Paris, PUF,
- « Écriture », 1997.
- 4 Voix et images, 35, 2 : Jane Everett et Sophie Marcotte (dir.), De l'anthologie, hiver 2010, [en ligne] <a href="https://www.erudit.org/fr/revues/vi/2010-v35-n2-vi3592/039161ar/">https://www.erudit.org/fr/revues/vi/2010-v35-n2-vi3592/039161ar/</a>
- 5 Didier Alexandre (dir.), L'Anthologie d'écrivain comme histoire littéraire, Berne, Peter Lang, « Littératures de langue française », 2011.
- 6 Céline Bohnert et Françoise Gevrey (dir.), L'Anthologie. Histoire et enjeux d'une forme éditoriale du Moyen Âge au xxi<sup>e</sup> siècle, Reims, EPURE, 2014.
- 7 Voir Bernard Beugnot, « Florilèges et Polyantheæ : diffusion et statut du lieu commun à l'âge classique », La Mémoire du texte. Essais de poétique classique, Paris, Champion, 1994, p. 257-280. N.D.L.R. Polyanthea (=

florilège) est le titre (au singulier) sous lequel on désigne ordinairement dans l'histoire du livre l'ouvrage fondateur du genre des anthologies (plusieurs fois réédité jusqu'au 17<sup>e</sup> siècle, y compris en France), dont le titre exact est Polyanthea opus suavissimis floribus exornatum compositum per Dominicum Nanum Mirabellium : civem Albensem : artiumque doctorem ad communem utilitatem, Saonæ [Savone] : Impressum per Franciscum de Silva, 1503. Le critique B. Beugnot emploie le substantif latin au pluriel pour désigner les nombreux recueils de ce type publiés par la suite.

- 8 Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et des arts, La Haye et Rotterdam, Arnout & Reinier Leers, 1690.
- 9 Apophthegmatum ex optimis utriusque linguæ scriptoribus, per Conradum Lycosthenem Rubeaquensem collectorum, loci communes, ad ordinem alphabeticum redacti, Lyon, Jean Frellon, 1556.
- 10 Theatrum vitae humanæ, omnium fere eorum, quæ in hominem cadere possunt bonorum atque malorum, exempla historica, ethicæ philosophiæ præceptis accomodata, et in XIX libros digesta, comprehendens... A Conrado Lycosthene, jampridem inchoatum, nunc vero Theodori Zvingeri opera, studio et labore eo usque deductum. Cum gemino indice, Bâle, Jean Oporin et Ambroise Froben, 1565.
- 11 Les Édicts et ordonnances des roys de France depuis S. Loys jusques à présent, avec les vérifications, modifications et déclarations sur icelles, divisées en quatre tomes, par Antoine Fontanon, Paris, Jean Du Puys, 1580.
- Voir notamment le Recueil d'arrests notables des courts souveraines de France, ordonnez par tiltres, en vingt-quatre livres, par Jean Papon, nouvellement reveuz et augmentez, Paris, Nicolas Chesneau, 1565.
- Ayant vanté la qualité des grammaires italienne et espagnole publiées par Antoine Oudin, Sorel ajoute : « On peut juger qu'il savait bien la Langue Française, par la conférence qu'il en faisait avec les autres Langues. Il a encore composé un Livre appelé les Curiosités Françaises, qui est un Recueil de nos façons de parler Proverbiales, pour ne rien laisser en arrière qu'il ne fît entendre. » (La Bibliothèque française, 1667, éd. Filippo d'Angelo, Mathilde Bombart, Laurence Giavarini, Claudine Nédelec, Michèle Rosellini, Alain Viala, Paris, Champion, 2015, chap. 1, [p. 18], p. 79). Les Curiositez françoises, pour supplément aux dictionnaires sont parues chez Antoine de Sommaville en 1657.

- 14 Tiphaine Rolland, Le vieux Magasin de La Fontaine. Les Fables, les Contes et la tradition européenne du récit plaisant, Genève, Droz, 2020, p. 508-521.
- 15 *Ibid.*, p. 513-514.
- M. Bombart et Guillaume Peureux, « Politiques des recueils collectifs dans le premier xvII<sup>e</sup> siècle. Émergence et diffusion d'une norme linguistique et sociale », dans Irène Langlet (dir.), Le Recueil littéraire. Pratiques et théories d'une forme, Rennes, PUR, « Interférences », 2003, p. 239-256.
- 17 Soit un fragment de la Savoysiade, poème héroïque (fin du second livre) et douze sonnets extraits de L'Astrée.
- 18 Le Second livre des delices de la poesie françoise. Ou nouveau recueil des plus beaux vers de ce temps. Par Jean Baudoin, Paris, Toussaint Du Bray, 1620 ; préface « Au lecteur », n. p.
- Voir M. Rosellini, « Des recueils mêlés aux recueils de Fables : enquête sur la pratique du "copier-coller" dans l'œuvre de La Fontaine », dans Marie-Gabrielle Lallemand et Miriam Speyer (dir.), Usages du copier-coller aux xvi<sup>e</sup> et xvii<sup>e</sup> siècles : extraire, réemployer, recomposer, Presses universitaires de Caen, à paraître.
- 20 Les Caracteres de Theophraste traduits du grec. Avec les caracteres ou les mœurs de ce siecle, Paris, Estienne Michallet, 1688.
- 21 A. Viala, <u>« Éléments pour une poétique historique des recueils : un cas ancien singulier, la Comparaison de Desmarets »</u>, Études littéraires, 30, 2 : François Dumont (dir.), Poétiques du recueil, hiver 1998, p. 22.
- Voir la postface d'Alain Viala dans Le recueil Barbin (1692). Une « histoire de la poésie par les ouvrages même des poètes » ? (Pratiques & formes littéraires 16-18. Les Cahiers du GADGES, 16, 2019, p. 5-19 et [en ligne] DOI : 10.35562/pfl.102.)
- Jean Rousset, « La question du narrataire », dans Lucien Dällenbach et Jean Ricardou (dir.), *Problèmes actuels de la lecture*, Paris, Clancier-Guénaud, « Bibliothèque des signes », 1982, p. 25.
- 24 G. Peureux, « "L'on f... en ce livre partout". Expériences érotiques et expériences de lecture dans les recueils de poésie satyrique », dans Clotilde Thouret et Lise Wajeman (dir.), Corps et interprétation (xvi<sup>e</sup>-xvii<sup>e</sup> siècle), Amsterdam-New York, Rodopi, 2012, p. 121.
- 25 L. Dällenbach, « La lecture comme suture », dans Problèmes actuels de la lecture, op. cit., p. 35.

- Voir notamment Roland Barthes sur La Rochefoucauld (« La Rochefoucauld : Réflexions ou Sentences et Maximes morales », dans Nouveaux essais critiques [1972], Œuvres complètes, éd. Éric Marty, t. IV, Seuil, 2002, p. 25-54) et Marc Escola sur La Bruyère (La Bruyère I : Rhétorique du discontinu, Paris, Champion, « Moralia », 2001).
- 27 Sur cette question, voir Maxime Cartron, « Autoportraits de l'anthologiste en Protée », dans Giovanni Berjola, Dominique Brancher et Gaëlle Burg (dir.), L'Éditeur à l'œuvre : reconsidérer l'auctorialité, Universitätsbibliothek Basel, 2020, p. 136-143, [en ligne] <a href="https://emono.unibas.ch/catalog/book/61">https://emono.unibas.ch/catalog/book/61</a>.
- Mathilde Bombart, Guez de Balzac et la querelle des Lettres. Écriture, polémique et critique, Paris, Champion, 2007, p. 438-439. Pour d'autres exemples touchant aux controverses philosophiques, voir Dinah Ribard, « La philosophie mise en recueils : les "pièces fugitives" », dans Christian Jouhaud et Alain Viala (dir.), De la publication. Entre Renaissance et Lumières, Paris, Fayard, 2002, p. 61-75.
- 29 M. Bombart et G. Peureux, « Politiques des recueils collectifs... », art. cité.
- 30 Pour reprendre la notion développée par Delphine Denis dans Le Parnasse galant (Paris, Champion, « Lumière classique », 2001).
- 31 G. Peureux, La Muse satyrique (1600-1622), Genève, Droz, « Les seuils de la modernité », 2015.
- 32 Voir Michel Jeanneret, « Modules et mélanges », Perpetuum mobile. Métamorphoses des corps et des œuvres de Vinci à Montaigne, Paris, Macula, 1997, p. 232-236.
- Sur ces questions touchant aux privilèges des recueils, voir Edwige Keller-Rahbé et Miriam Speyer, « Les privilèges d'impression du recueil Barbin et des recueils de vers polygraphiques au xvıı<sup>e</sup> siècle », *Pratiques et formes littéraires*, 16, 2019, § 13. <u>DOI : 10.35562/pfl.79</u>
- Mathilde Bombart, « Introduction. Formes et enjeux d'un recueil épistolaire », dans id. et Éric Méchoulan (dir.), Politiques de l'épistolaire au xvII<sup>e</sup> siècle. Autour du Recueil Faret, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 7-25.
- 35 Henri-Jean Martin, Livre, pouvoir et société à Paris au xvII<sup>e</sup> siècle [1969], Genève, Droz, 1999.
- 36 Voir les travaux récents de Christophe Schuwey (Un Entrepreneur des lettres au xvii<sup>e</sup> siècle. Donneau de Visé, de Molière au Mercure galant, Paris,

Classiques Garnier, « Lire le xvII<sup>e</sup> siècle », 2020), qui prolongent sous cet aspect les hypothèses de Jean Sgard (« La multiplication des périodiques », dans Roger Chartier et H.-J. Martin (dir.), Histoire de l'édition française, t. II : Le livre triomphant. 1660-1830 [1984], Fayard/Cercle de la librairie, 1990, p. 246-255).

#### **AUTHORS**

#### **Mathilde Bombart**

Université de Versailles Saint-Quentin - DYPAC UR 2449

IDREF: https://www.idref.fr/057654778

HAL: https://cv.archives-ouvertes.fr/mathilde-bombart

ISNI: http://www.isni.org/000000078370782

BNF: https://data.bnf.fr/fr/13503235

#### Maxime Cartron

IHRIM-Lyon 3/ GEMCA UC Louvain IDREF: https://www.idref.fr/242970893

#### Michèle Rosellini

IHRIM-ENS de Lyon

IDREF: https://www.idref.fr/034367071

HAL: https://cv.archives-ouvertes.fr/michele-rosellini ISNI: http://www.isni.org/000000108075136

BNF: https://data.bnf.fr/fr/12512983



# Les Joyeuses narrations advenues de nostre temps, Lyon, Benoît Rigaud et Jean Saugrain, 1557

Étude de cas d'une compilation de nouvelles comiques

#### Louise Amazan

DOI: 10.35562/pfl.201

Copyright

CC BY-NC-SA 3.0 FR

#### **OUTLINE**

Contexte : Les Joyeuses narrations à l'officine de Benoît Rigaud et Jean

Saugrain

1555-1558: deux nouveaux libraires

Une identité visuelle forte des publications

Quels livres au catalogue ? Une pratique de la compilation

Co-textes et pré-textes : Les Joyeuses narrations et la vogue des

compilations facétieuses

Co-textes Pré-textes

#### **TEXT**

- Durant la période 1540-1560, le recueil de récits facétieux fait l'objet d'un intérêt croissant, tant à Lyon qu'à Paris. Les imprimeurs-libraires proposent à chaque nouvelle publication une configuration différente et inédite de pièces choisies parmi le large fonds européen de narrations plaisantes. Cette contribution propose d'analyser le contexte et les contours d'une compilation de nouvelles comiques parue à Lyon en 1557 chez Benoît Rigaud et Jean Saugrain, intitulée Les Joyeuses narrations advenues de nostre temps, contenant choses diverses, pour la recreation de ceux qui desirent savoir choses honnestes.
- Le cas de ce recueil constitué de nouvelles essentiellement comiques empruntées à Boccace, au Pogge et à l'Arioste, n'est ni

- particulièrement problématique ni spectaculaire. Cependant, dans les choix qui ont présidé à sa confection, tant dans la sélection des pièces que dans la mise en page générale, l'adjonction d'un titre et d'une pièce liminaire, l'ouvrage est emblématique de ces « créations d'atelier » dont sont férus Benoît Rigaud et Jean Saugrain.
- Nous analyserons le contexte de cette publication et sa présentation matérielle pour comprendre la place qu'elle occupe dans la politique éditoriale de ce binôme débutant et analyser la contribution de Benoît Rigaud et Jean Saugrain à la vogue des recueils de narrations facétieuses.

# Contexte : Les Joyeuses narrations à l'officine de Benoît Rigaud et Jean Saugrain

### 1555-1558: deux nouveaux libraires

- En 1555, l'officine qui voit le jour est le fruit de l'association de deux « nouveaux » sur le marché du livre lyonnais, Benoît Rigaud et Jean Saugrain. Ni l'un ni l'autre ne disposent d'un appui familial dans le monde de la librairie. Cependant Benoît Rigaud épouse Pernette de Septgranges, fille de Corneille de Septgranges, imprimeur et graveur de lettres ornées, vignettes et musique notée. Ce sont les fils de cet artisan qui hériteront des presses ; mais, en épousant la fille, Benoît Rigaud obtient probablement une entrée dans le monde du livre, non moins précieuse <sup>1</sup>. De son côté, Jean Saugrain, né dans l'Eure en 1518, s'installe à Lyon au retour d'un long voyage en Italie, en Espagne et en Allemagne où il semblerait qu'il ait appris le métier d'imprimeur <sup>2</sup>.
- Les termes de l'association entre les deux hommes ne sont pas connus ; le début de cette officine à deux têtes est singulier à deux égards au moins :
  - la collaboration associe deux hommes dont les parcours semblent assez différents : on n'a pas de traces, pour Benoît Rigaud, d'un voyage européen et initiatique, identique à celui de son collaborateur, les premières années de sa vie d'adulte restant en effet mystérieuses ;

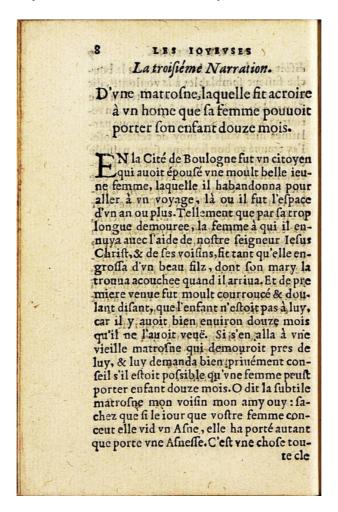
- alors que les dissensions religieuses se font de plus en plus prégnantes, l'officine est tenue à la fois par un catholique, Benoît Rigaud, et par un réformé, Jean Saugrain, acquis à la cause protestante depuis son passage en Allemagne.
- Cette collaboration pragmatique, née certainement d'impératifs financiers, dure près de trois ans. Elle donne lieu à la construction progressive d'une identité éditoriale forte associée à la présence des noms des deux libraires sur la page de titre : cette période permet de donner à Benoît Rigaud et Jean Saugrain une place de choix, associée à une production identifiée, dans le monde de la librairie lyonnaise.

# Une identité visuelle forte des publications

- Les deux libraires ne possèdent pas de presses : ils délèguent le labeur d'impression à divers imprimeurs dont le nom est parfois reporté au colophon. Parmi ceux-ci, deux reviennent régulièrement : Jacques Faure et Jean d'Ogerolles, qui travaillent tous deux pour de nombreux libraires lyonnais et dont les ateliers ont dû être relativement importants et disposer d'au moins deux presses. Bien qu'ils aient ainsi confié à d'autres le travail d'impression, Benoît Rigaud et Jean Saugrain ont cependant veillé à donner le même aspect général aux volumes paraissant sous leur marque. Les Joyeuses narrations s'intègrent complètement dans ce qui apparaît comme une série.
- La taille du recueil ne le distingue pas des ouvrages du reste de l'officine : les deux libraires publient généralement des in-8 et des in-16. De même, Les Joyeuses narrations, à l'instar des autres ouvrages, sont imprimées en caractères romains et italiques et se trouvent dépourvues de la moindre vignette historiée. L'italique est majoritairement employé comme caractère de soulignement. La taille des caractères est relativement petite, les paragraphes compacts (22 à 29 lignes à page pleine). Les différentes sections des ouvrages, comme les nouvelles pour le texte qui nous intéresse, sont mises en valeur par un titre d'un format différent, auquel s'ajoute parfois un ornement (bandeau ou fleuron), mais le plus souvent par de simples lettrines noires non ornées. La segmentation des volumes est ainsi clairement identifiable. L'usage de la numérotation des pages n'est

pas généralisé mais semble très régulier pour les ouvrages qui comptent plus de 32 feuillets. Dans le cas des Joyeuses narrations, si les pages sont numérotées, il n'y a pas de table permettant un renvoi aisé d'une narration à l'autre.

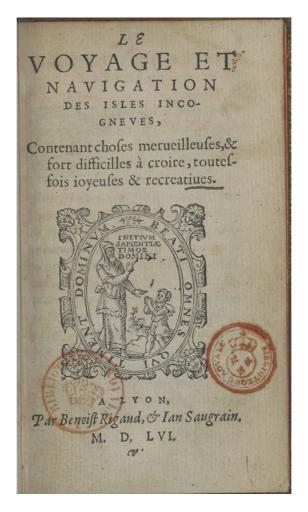
Fig. 1. Page de texte des *Joyeuses narrations advenues de nostre temps*. Bibliothèque du château de Chantilly, cote XI-D-065.



Plus encore, c'est sur la page de titre qu'apparaît de la façon la plus évidente la volonté de Rigaud et Saugrain d'unifier leurs publications au-delà de la relative diversité des imprimeurs auxquels ils ont pu faire appel. Cette uniformisation s'est mise en place au tournant 1555-1556. En 1555, la marque des deux libraires n'a pas encore fait son apparition ; les pages de titre hésitent entre centrage du texte en cul-de-lampe ou justification. L'usage des caractères de haut de casse pour les premiers mots du titre n'est pas encore généralisé. C'est en 1556 qu'un modèle de page de titre fait son apparition sur les

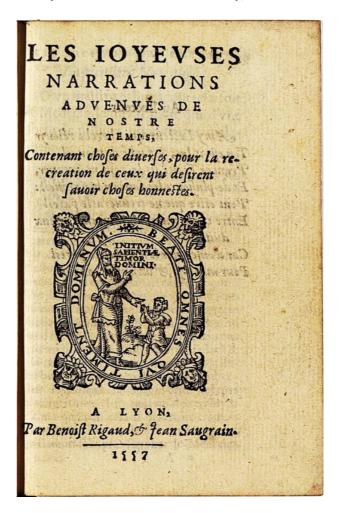
ouvrages publiés par Rigaud et Saugrain : le titre y est disposé en culde-lampe, les tailles de majuscules visent à mettre en relief les premiers mots du titre, le titre secondaire ou le sous-titre éventuels sont placés en italiques, tandis que l'adresse bibliographique tient sur trois lignes <sup>3</sup>, après la marque adoptée par les deux libraires.

Fig. 2. Construction progressive d'une identité des pages de titre (exemple). Bibliothèque nationale de France, RES-Y2-2152.



Ainsi l'identité visuelle de la page de titre et du corps du texte, progressivement constituée pour ces volumes, fait oublier la multiplicité des ateliers d'imprimerie qui en ont permis la mise en lumière. En uniformisant de la sorte leur production, Benoît Rigaud et Jean Saugrain rendent leurs livres reconnaissables de loin, se forgent un nom et cherchent peut-être ainsi à fidéliser un public. Les Joyeuses narrations, par leur apparence, font pleinement partie de cet ensemble à l'identité visuelle bien définie.

Fig. 3. Page de titre des *Joyeuses narrations advenues de nostre temps*. Bibliothèque du château de Chantilly, XI-D-065.

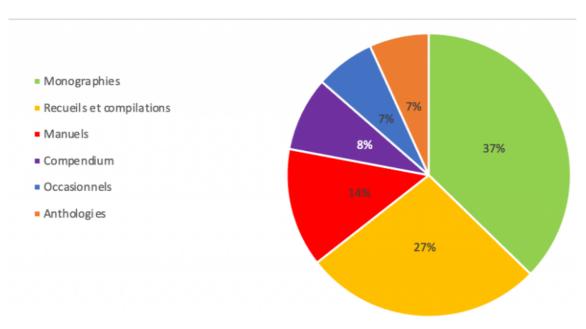


## Quels livres au catalogue?

Le recueil s'intègre également dans la politique éditoriale mise en place par Rigaud et Saugrain, marquée par un éclectisme qui vise une sorte de « vulgarisation » avant la lettre des savoirs du monde, à l'usage d'un lectorat étendu, puisque l'essentiel de la production des libraires est imprimé en français – la seule exception étant les Flores Operum Bernardi Abbati [Cla]revallen. Les publications des deux libraires s'avèrent en effet très hétéroclites, tant par la diversité des ouvrages réalisés, du traité au manuel en passant par des recueils de facture diverse et les compendiums, que par le nombre de domaines couverts par les titres édités.

11 Le catalogue de Rigaud et Saugrain est en fait composé essentiellement de textes déjà parus chez d'autres collègues, parisiens, lyonnais ou rouennais. Le choix des officines mises à contribution est très aléatoire : les deux libraires cherchent à compléter leur offre en piochant çà et là, parmi des publications plus ou moins récentes, afin d'offrir un panorama du monde au prisme des succès de librairie, proposant à la fois le savoir et la détente, sous la forme d'abrégés, de fragments, de parcelles d'œuvres, « profitables » pour tous les moments d'une vie. Les manuels de vie pratique (médecine, almanach, recettes de cuisine, interprétation des songes) côtoient des ouvrages propres au divertissement (poésie, facéties). Les textes les plus techniques (sciences naturelles, droit ou médecine) sont abrégés. L'histoire se présente sous la forme de catalogue ou de chronologie commentée, comme dans Les Faits mémorables advenus depuis Pharamond. Le livre de Rigaud et Saugrain se définit donc avant tout par son utilité (aider à comprendre, à se distraire, à converser, à se défendre) et sa maniabilité, tant physique qu'intellectuelle <sup>4</sup>.

Fig. 4. Répartition indicative des livres au catalogue de Jean Saugrain et Benoît Rigaud.



Benoît Rigaud et Jean Saugrain n'inventent rien : ils ne semblent pas chercher à susciter de nouveaux engouements ou de nouvelles

vocations. En publiant des succès de librairie déjà éprouvés ou des textes d'actualités, ils garantissent à leurs ouvrages une diffusion aussi large que possible. Mais ils ne sont pas pour autant des mercenaires, avides uniquement d'un rendement assuré de leurs ouvrages. Ces deux libraires portent sur la scène éditoriale lyonnaise, à destination d'un public cosmopolite de commerçants, de clercs, d'officiers du pouvoir, un ensemble de publications qui, pour l'essentiel, n'y figuraient pas. Au-delà des considérations commerciales, Rigaud et Saugrain, champions de cette « infra-littérature », mettent à disposition des lecteurs lyonnais une bibliothèque généraliste, non spécialisée, touche-à-tout.

# Une pratique de la compilation

- Un tiers seulement des ouvrages issus du catalogue reconstitué de 13 Benoît Rigaud et Jean Saugrain ne contiennent qu'un seul texte. Les deux autres tiers consistent en effet en compilations de différents textes. Certains recueils s'organisent autour d'un thème fédérateur, comme la figure du grand Turc<sup>5</sup>. D'autres - c'est le cas des Joyeuses narrations advenues de nostre temps - sont unifiés par une forme particulière. Dans les recueils qui multiplient les emprunts à différents auteurs, la juxtaposition des textes à l'intérieur d'un même volume contribue à rendre floue et indéfinissable la figure d'auteur ; elle témoigne ainsi d'une volonté de « compilation » de la littérature du temps, selon une pratique qui tient à la fois de l'accumulation et du florilège ; l'absence de traces d'une édition antérieure pour certains recueils suggère que Benoît Rigaud et Jean Saugrain ont à l'occasion organisé eux-mêmes certaines compilations : Les Joyeuses narrations sont de celles-là.
- La pratique du retitrage représente un aboutissement de ce travail de ressaisie et d'arrangement des textes. Les titres, mis en valeur aux seuils des volumes dont on a noté l'uniformisation, semblent avoir fait l'objet d'une attention particulière de la part des deux libraires, à en juger par le nombre important de ceux qui ont été modifiés entre la dernière édition connue et celle donnée par Rigaud et Saugrain. Si l'on ne peut exclure qu'à l'occasion la modification d'un titre permette de masquer grossièrement des rééditions non autorisées, il semble qu'elle résulte également d'une certaine ligne éditoriale, dans une

démarche concertée qui converge avec le travail de sélection des textes et parfois avec celui de leur assemblage. Les titres des recueils qui sont pour leur part des compositions inédites, présentent la même organisation grammaticale et sémantique. La rédaction du titre par les libraires marque un effort de clarification et de simplification des formulations, au détriment des différentes instances auctoriales, lesquelles disparaissent le plus souvent. Sur la page de titre des Joyeuses narrations comme sur beaucoup d'autres recueils de cette période, l'efficacité de la formulation passe par le soulignement des premiers mots qui sont mis en valeur par l'usage de la majuscule. Les mentions accessoires sont écartées au profit d'une information directe. Les verbes conjugués sont supprimés au profit d'un groupe nominal ramassé (citons La Division du monde, Le Fondement de pratique, Le Joyeux devis recreatif, Les Declamations, procedures et arrestz d'amour, etc.). Dans le cas qui nous occupe, le syntagme « joyeuses narrations » est développé par l'expansion « advenues de nostre temps » qui, soulignant l'actualité des récits rapportés, renvoie à la définition générique de la « nouvelle ». Il complète là l'imprécision du terme « narrations ». La deuxième partie du titre intègre, comme souvent dans la série imprimée par Rigaud et Saugrain, une précision qui concerne la matière et l'esprit de l'ouvrage. En effet, l'ajout de formules « publicitaires », surtout fondées sur la détente, le « joyeux », la « récréation », mais aussi sur le profit intellectuel ou moral (« ceux qui désirent savoir choses honnestes ») est très courant dans le catalogue des deux associés. Cet appendice au titre, dans le cas des Joyeuses narrations, par la formule ramassée et synthétique qui est la sienne, confine au paradoxe : le recueil contient des « choses diverses », pour la « récréation de ceux qui désirent savoir choses honnestes ». S'agit-il principalement de récréation en ce cas? On aurait attendu une coordination du type : « pour la récréation et le profit de ceux qui désirent savoir choses honnestes », car le « savoir » résonne ici de façon discordante avec la mention de la « récréation ». L'argument publicitaire repose donc davantage sur la présence des syntagmes (« joyeuses », « savoir », « honnestes », « profit ») qui seront immédiatement vus par le lecteur parce qu'il les a déjà rencontrés ailleurs, que sur leur organisation en une proposition qui soit à la fois conforme aux textes et tout à fait logique.

- Ainsi, la politique éditoriale de Benoît Rigaud et Jean Saugrain tient 15 dans ce principe de réédition adossé à une pratique de réorganisation des textes et de renouvellement des titres. Ces rééditions successives, de surcroît, prennent sens parce qu'elles « font série ». Dès les débuts de l'officine de Rigaud et Saugrain, cette préoccupation semble s'être manifestée d'abord et avant tout par le format, la disposition des textes, mais aussi par la diversité des domaines et des types d'ouvrage mis en lumière : quoique le nombre d'auteurs mis à contribution, de sujets traités et d'imprimeurs commandités soit important, Jean Saugrain et Benoît Rigaud imposent leur marque sur les publications. Par la réécriture d'un titre, le choix des pièces liminaires ou encore par le modèle adopté pour la mise en page de leur livre, ils donnent une unité à ce qui devient une collection, c'est-à-dire un ensemble de titres dont le rassemblement est signifiant, autant qu'intellectuellement cohérent.
- En s'abstenant de spécialiser le champ de leur production, en 16 publiant en français, dans un format petit et maniable, Rigaud et Saugrain visent, à l'évidence, un public élargi : Lyon, ville nodale, centre d'échanges et de commerce, concentre une population de commerçants riche et cosmopolite, lettrée mais non érudite, à laquelle s'ajoute une importante frange de gens de loi nécessaires à la conclusion des transactions les plus complexes. Bourgeois, artisans qualifiés, basoche, voici autant de milieux auxquels s'adressent ces publications en forme de digest du savoir du monde et de passetemps concentré. Le public féminin n'est probablement pas en reste : les lectrices, ces femmes de commerçants, d'artisans, ces bourgeoises, dont le rôle, quoique le plus souvent invisibilisé, est crucial dans le développement des activités économiques de leur famille, ont certainement été prises en compte dans le choix d'un certain nombre de titres, et ont pu profiter des autres. Le plus emblématique serait peut-être la Pratique pour faire toutes confitures, recueil de recettes applicables à toutes sortes de fruits, mais les recueils de nouvelles, ou encore de devis d'amour, les livres de prières, leur sont également - du moins en partie - destinés. Ainsi, on pourrait faire l'hypothèse que le public féminin ne serait pas seulement touché « par hasard », mais que les deux libraires le ciblent en toute conscience, encourageant l'élargissement généralisé de leur lectorat.

# Co-textes et pré-textes : Les Joyeuses narrations et la vogue des compilations facétieuses

Il s'agit à présent de se demander en quoi cette compilation se rapproche d'autres qui voient le jour dans la même décennie, et en quoi précisément le choix qui est fait des nouvelles qui la composent lui confère une relative originalité ; le caractère inédit des Joyeuses narrations se manifeste aussi par la rédaction d'une pièce liminaire qui leur est propre.

#### Co-textes

- Les Joyeuses narrations sont publiées dans un contexte d'« âge d'or » de la nouvelle facétieuse, selon les termes de Gabriel-André Pérouse <sup>6</sup>. En effet, après la publication en 1531 et 1532 du Parangon de nouvelles par Romain Morin et Denis de Harsy, il faut attendre 1555 pour que soit réitérée à Lyon l'expérience d'une compilation de narrations facétieuses ; par la suite, elles seront publiées à un rythme soutenu, bientôt rejointes par des recueils inédits ainsi que des rééditions de traductions plus anciennes.
- 19 Les deux premiers recueils parus dans ce contexte se saisissent de la publication en 1549 d'une version réactualisée et remaniée des Cent nouvelles nouvelles bourguignonnes, qui paraît sous le titre de Fascetieux Devitz des cent nouvelles, nouvelles tres recreatives et exemplaires pour resveiller les bon espritz françoys, dont ils reprennent pour l'essentiel la matière. Il s'agit du Recueil des plaisantes et facetieuses nouvelles recueillies de plusieurs auteurs (Lyon, Eustache Barricat) et des Joyeuses adventures et plaisant facetieux deviz fort recreatif pour resjouyr tous espritz melancoliques... (Lyon, s. n.). La même année paraît à Paris une œuvre de traduction, Les Comptes du monde adventureux du mystérieux A. D. S. D. En 1556, un recueil inédit, publié à Lyon au nom de Gabriel Cotier, présente des nouvelles tirées des corpus français et italiens <sup>7</sup>. En 1557 arrive alors le recueil qui nous intéresse, soit Les Joyeuses narrations advenues de nostre temps. Par la suite paraîtront, en 1558, Les

Comptes facecieux, Lyon, Jean Saugrain (seul), recueil qui reprend essentiellement les Facecies du Poge et Les Nouvelles recreations et joyeux devis de feu Bonaventure Des Périers (Lyon, Robert Granjon); en 1559, Les Avantures joyeuses et faitz merveilleux de Tiel Ulespiegle à Lyon chez Jean Saugrain et Les Facecies et motz subtilz chez Guillaume Rouillé.

Les Joyeuses narrations représentent donc la participation active de 20 Rigaud et Saugrain à cette vogue éditoriale de la compilation narrative facétieuse ; les deux libraires proposent en effet une composition en partie inédite, qui se détache du corpus des Cent nouvelles nouvelles, surexploité en 1555, et se tourne davantage vers l'Italie, à l'instar de Gabriel Cotier un an auparavant. Ils choisissent en effet de mettre à profit des ouvrages plus anciens : Le Decameron de Boccace dans la traduction donnée par Laurent de Premierfait et Les Facecies de Poge florentin, traduction du Liber confabulationum due à Guillaume Tardif. Ces deux traductions du xv<sup>e</sup> siècle font partie des « classiques » de la littérature de la première moitié du xvi<sup>e</sup> siècle. Deux autres associés lyonnais en avaient tiré eux-mêmes une anthologie, première étape identifiable du développement des publications de recueils de narrations facétieuses : Romain Morin et Denis de Harsy proposent en 1531 Le Parangon de nouvelles honnestes et delectables, qui associe des nouvelles tirées du Decameron traduit par Premierfait, des facéties du Pogge et des apologues de Valla traduits par Tardif, en ajoutant à cet ensemble des épisodes de la vie de Till Eulenspiegel<sup>8</sup>. Quand Rigaud et Saugrain composent leur anthologie, qui par ses emprunts prend des airs de nouveautés, c'est en fait de cette publication vieille de vingt-six ans qu'ils se souviennent : ils en reprennent treize des quarante-sept nouvelles dans leur ordre original. Ils en ajoutent douze autres, parmi lesquelles trois proviennent des mêmes sources que celles auxquelles ont puisé Morin et Harsy: deux nouvelles de la même traduction par Premierfait du Decameron et une Facetie. Mais huit autres nouvelles permettent d'actualiser le volume : l'histoire de Joconde tirée du 28<sup>e</sup> chant du Roland Furieux de l'Arioste, dont une première traduction en prose est parue en 1544 chez Sulpice Sabon pour Jehan Thellusson, et sept nouvelles provenant de la récente traduction du Decameron par Antoine Le Maçon parue chez Estienne Roffet en 1545. Reprenant à cette publication déjà ancienne du Parangon de nouvelles

l'essentiel de ses sources et prolongeant l'inspiration italienne de ce recueil de 1531, Saugrain et Rigaud se facilitent la tâche de compilation tout en espérant le même succès que Morin et Harsy en leur temps. La politique éditoriale adoptée par les premiers n'est d'ailleurs pas éloignée de celle qu'avaient choisie les seconds entre 1530 et 1532 : ce sont les mêmes publications éclectiques en série et en français, faisant l'objet d'un travail concerté de compilation, d'intitulation et de mise en livre. Il est très probable que Jean Saugrain et Benoît Rigaud ont eu à l'esprit cette initiative exemplaire mais limitée dans le temps au moment de constituer leur propre « collection ». À l'instar de Morin et Harsy, le travail d'édition se prolonge par la réécriture du paratexte.

# Pré-textes

S'affichant comme une littérature de délassement, bien qu'ils incluent des textes d'auteurs illustres, ces recueils sont rarement dépourvus d'un encadrement discursif qui vise à justifier leur existence et à proposer un usage de leur contenu. Ces pièces situées à l'orée du recueil témoignent d'une nécessité impérieuse de justifier la publication de ces textes « de peu de cas », dont le « profit » vient paradoxalement de la suspension otieuse de l'activité industrieuse de leur lecteur. Certains des recueils annoncent que l'on pourra tirer un enseignement des nouvelles rassemblées. Le colophon du Parangon de Nouvelles porte ainsi :

fin du Parangon des nouvelles joyeuses et recreatives à toutes maniere de gens, principalement à ceulx qui en vouldront faire leur proffit, en moralisant lesdictes honnestes et facecieuses nouvelles <sup>9</sup>.

Il ne s'agit pas là encore d'une prescription, mais d'une proposition de l'auteur du prologue : tout lecteur qui le souhaite peut moraliser les nouvelles, d'autant plus, comme le proclame le titre, qu'elles sont « honnestes ». A. D. S.D. attribue également ce rôle à son livre en le dédiant aux femmes :

affin qu'estant quelques fois hors du soing qu'engendre le mesnage, et en repos d'autres passions, donnans souvent melancolie, à faute d'un plaisir plus proffitable, vous ayez parfaite connoissance qu'apporte le vice une fois enraciné en la partie des Dames <sup>10</sup>.

La vertu exemplaire des Comptes du monde adventureux reposerait sur le principe de la catharsis. Cependant, dès Le Parangon de 1531, les pièces liminaires, une fois passée ou esquivée la justification sérieuse de la récréation, affirment la primauté du rire spontané. Dans Les Nouvelles Recreations, la « Premiere Nouvelle en forme de Preambule » offre de même une légitimation facétieuse de la tonalité de l'ouvrage, qui repose pourtant sur la même conception de l'utilité du passe-temps et du plaisir que les épîtres « sérieuses » que nous avons évoquées plus haut 11. Si on y retrouve d'abord la même topique de l'alternance des soucis et de l'allégresse, le narrateur se proposant d'offrir au lecteur un « moyen de tromper le temps, meslant des resjouissances parmi [ses] fascheries », ce n'est toutefois plus sur le ton châtié de l'épître. La deuxième phrase introduit déjà la bonne humeur, lorsqu'elle évoque par la métaphore la difficulté de conclure un accord de paix en ces temps de guerre :

Je vous gardoys ces propos à quand la paix seroit faicte [...]. Mais quand j'ay veu qu'il s'en falloit le manche, et qu'on ne sçavoit par ou le prendre : j'ay mieux aymé m'avancer <sup>12</sup>.

L'utilité du livre est rappelée de façon plaisante ; il n'est plus question de le doter d'autorités morales ou intellectuelles, mais d'inviter sur le mode de l'injonction facétieuse au rire et au plaisir : « pour vous y aider, je vous donne ces plaisans comptes <sup>13</sup> ».

- De même, les épisodes de Tiel Ulenspiegel ne sont pas autrement désignés que comme « plaisantes tromperies et gaberies » compilées « tant seullement pour recreer et renouveller les entendemens des hommes » <sup>14</sup> ; on trouve la même restriction dans le premier sonnet liminaire des Nouvelles Recreations qui affirme : « Icy n'y ha que pour rire <sup>15</sup> ». Le profit à tirer des nouvelles qui suivent ne dépasserait pas le divertissement, à en croire l'auteur : « Une autre fois vous serez enseignez <sup>16</sup> ».
- Les compilations narratives reposent également sur la nécessité de passer le temps, comme le rappellent les vers liminaires des Fascetieux Devitz :

Si vous voulez passer le temps et rire, Sans blasonner, ou mocquer, ne mesdire, Nouvelles sont, qui ne sont laydes à voir <sup>17</sup>.

Le récit-cadre des Comptes du monde adventureux, qui présente l'auteur en voyage s'échangeant avec ses compagnons de voyages, gentilshommes et aimable jeune fille, une suite de nouvelles plaisantes, reproduit ce principe du passe-temps et de la convivialité, déjà à l'œuvre chez Boccace et repris ensuite par Marguerite de Navarre.

Plus encore, les narrations ainsi rassemblées peuvent jouer le rôle d'un thesaurus, et, après avoir été mémorisées, servir de répertoire pour alimenter la conversation, tout particulièrement la conversation galante, comme l'entend le compilateur et adaptateur des Fascetieux Devitz des cent nouvelles nouvelles :

Je vous supplie que ces fascetieux devitz vous lisiez et iceulx retenez en bonne affection, au travail de vostre corps en vostre bonne memoire, et vous mesmes monstrez envers les dames et autres bonnes compagnies qu'en apres le tout leu vous soyez dignes d'estre appellé le paragon des dames, beau deviseur, et le plaisant valentin <sup>18</sup>.

- Le paratexte permet donc la légitimation de ces recueils de narrations facétieuses en justifiant leur publication par des autorités externes, s'adjoignant en conséquence des formes de caution politique, morale, religieuse et intellectuelle. Le parcours d'un texte à l'autre montre et révèle le réemploi de lieux communs, de citations intertextuelles, de justifications mêmes, qui, outre leur valeur pragmatique et le programme de lecture qu'ils proposent, témoignent a posteriori de l'unité du corpus et permettent de lui conférer une identité, fondée principalement sur la prééminence du rire et de la récréation.
- Les Joyeuses narrations s'inscrivent dans cette vogue littéraire. La pièce liminaire en est inédite tandis que les compilations parues sans nom d'auteur reprennent généralement des épîtres dédicatoires connues, notamment celle qui figure dans Les Fascetieux Devitz des cent nouvelles <sup>19</sup>. Rigaud et Saugrain proposent pour leur part deux quatrains adressés au lecteur :

Amy lecteur, qui cherche rejouyr Ton esprit las, et faché de travail Prends ce traité, lis-le, pour mains ouyr, Et de plusieurs les faits en bon recueil:

Peut estre que ne trouveras le pareil Entre cinq cens, qui aux vivans mieux duit, Car d'enseigner je n'ay vu le pareil Pour mal fuyr, et bien estre conduit <sup>20</sup>.

- Cette pièce liminaire est assez maladroite dans sa composition : rime 27 « travail »/« recueil », répétition de « pareil » et de « duit » en polyptote, inversion alambiquée des syntagmes. L'entreprise de sélection et de mise à disposition des nouvelles est mentionnée de façon élogieuse par l'emploi du déverbal « recueil », assorti de l'adjectif « bon ». Le paradoxe soulevé dans le titre entre récréation et utilité morale se prolonge ici : le premier quatrain porte sur la reprise du topos de la récréation ou re-création de l'esprit, de son repos nécessaire, tandis que le second affirme l'utilité morale de l'ouvrage. Le syntagme « bon recueil » est le pivot de cette pièce en vers : le recueil est « bon » parce qu'il permet le délassement et, dans le même temps le « bon » se teinte d'une couleur morale : le recueil est « honnête ». L'éloge du livre, le meilleur « entre cinq cens » pour enseigner à « mal fuyr », s'achève sur cette proclamation de vertu et d'exemplarité.
- Le huitain intègre donc les principaux éléments de discours susceptibles de justifier la lecture des textes plaisants : ces vers publicitaires mettent en avant la récréation nécessaire et le profit moral qu'apportera la lecture des Joyeuses narrations. Ils inscrivent ainsi le recueil dans un horizon d'attente balisé qui leur garantit l'adhésion immédiate du lecteur.
- Benoît Rigaud et Jean Saugrain se servent des anciens succès de librairie pour construire le socle d'une nouvelle compilation. Avec Les Joyeuses narrations, les libraires lyonnais s'inscrivent dans une vogue éditoriale, qui recoupe à la fois un genre d'écrire la nouvelle et un esprit de récréation teinté d'une ambition moralisante. En adjoignant deux extraits de publications récentes qui constituent à elles seules des succès de librairie éprouvés, soit la traduction actualisée de

Boccace par Antoine Le Maçon et la traduction française de L'Arioste, Benoît Rigaud et Jean Saugrain recouvrent leur compilation d'un vernis de nouveauté propre à éveiller le lectorat friand de ce type de recueil. La compilation, inédite, n'est cependant pas pensée pour être originale : le choix d'une vieille traduction de nouvelles italiennes au moment où la mode, éphémère, est aux *Cent nouvelles nouvelles* françaises, permet à Jean Saugrain et Benoît Rigaud de s'insérer dans une petite place laissée provisoirement vacante sur le marché de la compilation facétieuse.

Sélection des pièces, choix de quelques textes encore inédits dans les anthologies de ce type, rédaction d'une pièce liminaire et titrage du recueil sont autant d'opérations que le binôme aura accomplies pour d'autres ouvrages que les seules Joyeuses narrations advenues de nostre temps. Pour prolonger les investigations, il pourrait être intéressant de comparer la compilation plaisante à ces autres mises en recueil qui forment une part importante du travail d'édition des deux hommes, afin d'isoler ce qui, dans l'esprit des libraires, relève en propre du recueil de nouvelles.

## **NOTES**

- 1 Sur Benoît Rigaud, voir Henri et Julien Baudrier, Bibliographie lyonnaise. Recherches sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondeurs de lettres de Lyon au xvi<sup>e</sup> siècle, Lyon, Louis Brun, 1895-1921 / Paris, A. Picard et fils, 1897, III, p. 175 sqq. Voir aussi mon mémoire d'étude pour le diplôme de conservateur de bibliothèque, Remettre en lumière le catalogue d'un libraire à ses débuts, Benoît Rigaud, 1555-1570, de l'étal au virtuel, disponible en ligne dans la bibliothèque numérique de l'ENSSIB, 2017.
- 2 Sur Jean Saugrain, voir H. et J. Baudrier, Bibliographie lyonnaise, op. cit., p. 317 sqq.
- Pour les quelques publications de cette période qui ont un caractère plus politique ou qui mettent en scène la geste royale, deux autres marques sont choisies de préférence, qui arborent des attributs royaux : blason à trois fleurs de lis surmonté d'une couronne, voire augmenté du H royal.
- 4 Voir la bibliographie jointe au mémoire cité supra n. 1.

- 5 Pour le recueil intitulé La Genealogie du grand Turcq; et la dignite des offices et ordres de sa cour; avec l'origine des princes, et la maniere de vivre, et ceremonie des Turqz... qui comprend en première partie la traduction de Discorso... della origine de principi Turchi (Paris, 1519) et en deuxième partie la traduction de Soltani Solymanni Turcarum imperatoris horrendum facinus..., (Bâle, 1555).
- 6 Gabriel-André Pérouse, Nouvelles françaises du xvi<sup>e</sup> siècle. Images de la vie du temps, Genève, Droz, 1977, p. 100-118 : « le foisonnement d'un âge d'or (env. 1535-1555) ».
- 7 Ce sont <u>Les Joyeuses aventures et facetieuses narrations, recueillies de plusieurs auteurs</u>. Curieusement, à l'épître comique qui ouvre ce recueil succède une nouvelle tragique tirée de Bandello.
- 8 Sur la série publiée par Denis de Harsy et Romain Morin, voir l'article de William Kemp, « Les petits livres français illustrés de Romain Morin (1530-1532) et leurs dérivés immédiats », dans Antonio Possenti et Giulia Mastrangelo (dir.), Il Rinascimento a Lione : atti del congresso internazionale (Macerata, 6-11 maggio 1985), Rome, Ed. dell'Ateneo, 1988, p. 465-525-[2] f. de pl. Sur le Parangon de nouvelles honnestes et delectables, voir l'édition critique établie par le Centre lyonnais d'étude de l'Humanisme, université Lyon II et coordonnée par G.-A. Pérouse (Genève, Droz ; Paris, Champion, 1979).
- 9 <u>Le Parangon de nouvelles honnestes et delectables...,</u> Lyon, Denis de Harsy pour Romain Morin, 1531, f. LXIIII v<sup>o</sup>.
- 10 <u>Les Comptes du monde adventureux... Par A. D. S. D.</u>, Paris, Étienne Groulleau, 1555, « Epistre aux sages et vertueuses dames de France », f. ã5v.
- 11 <u>Les Nouvelles Recreations et joyeux devis...</u>, Lyon, Robert Granjon, 1558, f. 1 sqq.
- 12 *Ibid.*, f. 1 r<sup>o</sup>.
- 13 Ibid., v<sup>o</sup>.
- 14 Ulenspiegel, de sa vie, de ses œuvres et merveilleuses aventures par luy faites, et des grandes fortunes qu'il a eu..., Anvers [i.e. Paris], 1539 [?], édition établie par Jelle Koopmans et Paul Verhuyck d'après l'exemplaire de la bibliothèque de Francfort, Anvers, C. de Vries, Brouwers, 1988, f. Alv.
- 15 Op. cit., f. \*2v.
- 16 Ibid.

- 17 <u>Les Fascetieux Devitz des cent nouvelles, nouvelles, tres recreatives et fort exemplaires...</u>, Paris, Jean Réal et Guillaume Le Bret, 1549, f. a4r.
- 18 Ibid., f. a3v.
- 19 Elle est reprise par exemple dans <u>Les Joyeuses adventures et plaisant</u> facetieux deviz fort recreatif..., Lyon, s. n., 1555 et la même année dans le Recueil des plaisantes et facetieuses nouvelles recueillies de plusieurs auteurs, Lyon, Eustache Barricat.
- 20 Les Joyeuses narrations advenues de nostre temps, p. 2.

# **AUTHOR**

Louise Amazan

Bibliothèque nationale de France - Réserve des livres rares

IDREF: https://www.idref.fr/199193347

# La mise en recueil des Métamorphoses d'Ovide aux xvi<sup>e</sup> et xvii<sup>e</sup> siècles en France

#### Maurizio Busca

**DOI:** 10.35562/pfl.199

Copyright

CC BY-NC-SA 3.0 FR

## **OUTLINE**

L'héritage médiéval : répertorier, informer, moraliser

Les traductions humanistes : la restauration (temporaire) du perpetuum

carmen

Le siècle des mises en recueil

Conclusion: qu'est-ce qu'une fable?

#### **TEXT**

Dans les quatre premiers vers des Métamorphoses, comme il est 1 d'usage dans l'épopée, Ovide annonce succinctement le sujet de son œuvre : il retracera l'histoire du monde depuis ses origines jusqu'au temps présent, à travers l'exposition d'épisodes de métamorphose. L'incipit des Métamorphoses s'achève cependant sur une précision d'ordre formel, tout sauf topique, qui constitue de fait une déclaration de poétique et une revendication de l'originalité de son projet narratif : les épisodes de transformation recueillis ne constitueront pas une collection de récits détachés mais seront liés en un perpetuum carmen<sup>1</sup>, un chant ininterrompu. Parmi les artifices rhétoriques permettant d'assurer l'unité de la matière foisonnante des Métamorphoses, artifices qui se situent au cœur même de la poétique élaborée par Ovide<sup>2</sup>, l'art de la liaison des fables est certainement le plus patent ; et si l'exhibition de virtuosité dans les enchaînements des épisodes a pu faire l'objet de critiques dès l'Antiquité (Quintilien compare les transitions ovidiennes à des tours de passe-passe sentant l'école <sup>3</sup>), les commentateurs et les traducteurs français de la Renaissance ont exalté d'une voix presque unanime cette technique de disposition et de tissage de la matière.

Clément Marot, traducteur des livres I (1534) et II (1543) des Métamorphoses, affirme que l'excellence du chef-d'œuvre ovidien est déterminée par la douceur du style, par la richesse de la matière et par « le grand nombre des propos tombant de l'un en l'autre par liaisons si artificielles, qu'il semble que tout ne soit qu'un <sup>4</sup> ». Les liaisons, en particulier, sauraient assurer la parfaite cohésion du livre, qui rassemble le plus grand nombre de « diversités <sup>5</sup> ». Barthélemy Aneau, qui prolonge le travail de Marot en traduisant le livre III (1556), reprend et développe les remarques de son prédécesseur, en soulignant surtout l'efficacité des enchaînements et des transitions :

Or est il vray que entre toutes les Poësies Latines n'en y a point de si ample, ne de tant riche, si diverse, et tant universelle que la Metamorphose d'Ovide qui contient en quinze livres composez en beaux vers Heroiques toutes les fabulations (ou à peu pres) des Poëtes, et scripteurs anciens tellement liées l'une à l'autre, et si bien enchainées par continuelle poursuycte, et par artificielles transitions : que l'une semble naistre, et dependre de l'autre successivement, et non abruptement : combien qu'elles soient merveilleusement dissemblables de diverses personnes, matieres, temps, et lieux <sup>6</sup>.

Jacques Peletier, quant à lui, considère l'agencement des fables comme l'aspect le plus remarquable des Métamorphoses, au point d'écrire dans son Art poëtique (1555) que le « lustre » de cette œuvre se fonderait sur la seule dispositio, l'inuentio n'étant point originale <sup>7</sup>. En empruntant à Ovide une formule célèbre, on pourrait affirmer que dans les Métamorphoses, selon Peletier, materiam superat opus : « l'art surpasse la matière <sup>8</sup> ». Des jugements analogues sont émis par nombre d'autres commentateurs de l'époque, et pas uniquement par les Français : l'Allemand Georg Sabinus et le Néerlandais Willem Canter, pour ne donner que deux exemples, ne cachent pas, dans leurs commentaire (1555) et abrégé des Métamorphoses (1564), leur admiration pour l'artificiosa dispositio et pour la perpetua connexio du poème ovidien <sup>9</sup>.

Or, bien que l'opération de tissage d'une matière composite soit l'un des fondements mêmes du projet des Métamorphoses, et bien que les humanistes aient pleinement reconnu le caractère exceptionnel de ce projet, l'unité du perpetuum carmen a été brisée dans la plupart des

traductions et des adaptations parues en France durant la première Modernité. Dans ces ouvrages, le texte ovidien est généralement morcelé en une série de sections qui, en fonction des dispositifs de découpage employés, peuvent atteindre divers degrés d'autonomie, jusqu'à l'effacement de tout rapport de continuité avec les sections limitrophes. Cette pratique éditoriale reflète et encourage la diffusion d'une approche du texte concurrente, voire opposée à celle prônée par les humanistes cités ; il s'agit d'une approche privilégiant la lisibilité de la *materia* (les éléments disparates qui forment l'ouvrage) au détriment de celle de l'opus (l'articulation de ces éléments en un tout <sup>10</sup>). Le texte devient alors un répertoire de fables et, en même temps, d'exemples et d'apologues ; une collection de données érudites sur le monde ancien et, simultanément, un recueil de métaphores, de sentences et de morceaux de bravoure à imiter.

L'étude des critères de séparation des fables, des dispositifs de découpage adoptés et des dynamiques de continuité et de rupture dans l'évolution des protocoles éditoriaux des Métamorphoses françaises aux xvi<sup>e</sup> et xvii<sup>e</sup> siècles permettra d'aborder, dans une perspective croisant différents domaines d'enquête (de l'histoire du livre à l'exégèse ovidienne en passant par la programmation de la lecture), l'émergence et la transformation d'une pratique marquant profondément la réception française des Métamorphoses vernaculaires, au point d'en constituer l'une des spécificités. Les procédés de division et de « mise en recueil » des fables, en effet, ne rencontreront pas la même diffusion dans les autres pays européens <sup>11</sup>.

# L'héritage médiéval : répertorier, informer, moraliser

On ne saurait traiter du découpage des Métamorphoses à l'époque moderne en France sans commencer par ce « monument de l'allégorèse médiévale <sup>12</sup> » qu'est l'Ovide moralisé <sup>13</sup>. Composée au cours des années 1320, cette œuvre constitue une monumentale adaptation des Métamorphoses en vers français accueillant les apports de nombreuses sources secondaires et intégrant un commentaire allégorique s'étalant sur la moitié des quelque 72 000 octosyllabes qui composent l'ouvrage. La traduction du texte ovidien

y est divisée en sections de longueur variable, suivies chacune d'un discours du *translateur* illustrant la (ou les) *senefiance*(s) de la fable qui vient d'être exposée. L'ouvrage se présente alors comme une suite d'épisodes distincts – dont l'extension s'avère moins déterminée par leur autonomie narrative et thématique que par les nécessités de l'interprétation allégorique –, alternant avec les moralisations du texte.

- L'Ovide moralisé, qui connaît un succès aussi vaste que durable, est 6 remanié plusieurs fois au fil des siècles. Un manuscrit de la mise en prose brugeoise réalisée autour de 1470 fournit notamment le texte de base, ainsi que le modèle pour la mise en page et pour les illustrations, de la Methamorphose publiée par Colard Mansion en 1484 <sup>14</sup>. Cette première version française imprimée des Métamorphoses propose à nouveau l'alternance de fables et de moralisations qui caractérisait l'Ovide moralisé, et le morcellement de la matière en unités discrètes est souligné par l'insertion de blancs et de sous-titres isolant les différentes sections. Introduite par la traduction du De formis figurisque deorum de Pierre Bersuire 15 (un petit traité consacré à la représentation figurative et à la moralisation des dieux anciens) et pourvue d'un index des fables, la Methamorphose de Mansion se prête à être utilisée comme un ouvrage de consultation : un who's who des divinités païennes, soit un manuel d'iconologie et d'interprétation de la mythologie gréco-latine.
- Entre la fin la fin du xv<sup>e</sup> et le début du xvi<sup>e</sup> siècle, la Methamorphose de Mansion est réimprimée cinq fois à Paris sous un nouveau titre, La Bible des poëtes <sup>16</sup>, dont trois éditions voient le jour chez Antoine Vérard (1493, 1498, 1507) et deux chez Philippe Le Noir (1523, 1531). L'atelier de Vérard produit aussi des exemplaires de luxe, enrichis d'un appareil iconographique somptueux : dans ces volumes, l'insertion d'une illustration au seuil de chaque fable corrobore l'autonomie des différentes sections, tout en permettant de saisir visuellement la continuité des séquences narratives divisées en plusieurs épisodes.
- Une version remaniée de la Bible des poëtes, amputée des moralisations, soumise à un nouveau découpage et accueillant de nombreuses vignettes (généralement placées au début des séquences narratives) paraît à Lyon en 1532 et sera réimprimée jusqu'à la fin du

xvi<sup>e</sup> siècle. Il s'agit du *Grand Olympe des histoires poëtiques du prince de poësie Ovide Naso* <sup>17</sup>, la première édition en petit format des Métamorphoses vernaculaires et le dernier avatar de l'*Ovide moralisé* jouissant d'une large diffusion. Le choix de supprimer les moralisations doit sans doute être mis en rapport avec le discrédit dont la tropologie médiévale fait l'objet depuis quelques décennies, ainsi qu'avec la diffusion de dictionnaires mythologiques et d'éditions des mythographes anciens qu'on observe à la même époque <sup>18</sup>. Cette opération permet à l'éditeur d'introduire des changements dans la grille de découpage, qui désormais ne dépend plus des allégorisations et apparaît articulée en chapitres isolant soit des séquences narratives (fables entières ou épisodes), soit des harangues, requêtes, complaintes et autres discours. Aussi marque-t-elle un premier pas vers d'adoption d'une nouvelle approche éditoriale et herméneutique, qui émergera pleinement au cours des années 1530-1540.

# Les traductions humanistes : la restauration (temporaire) du perpetuum carmen

Le modèle établi par les éditions de Mansion et de Vérard domine le panorama des Métamorphoses françaises jusqu'à la parution d'un ouvrage novateur, le Premier livre de la Metamorphose d'Ovide, traduit par Clément Marot <sup>19</sup> (1534), qui s'aligne sur la politique culturelle promue par François I<sup>er</sup> et intègre les apports de l'humanisme italien dans les domaines de l'édition et de l'exégèse ovidiennes. Le but affiché de Marot n'est pas de transmettre la simple connaissance des mythes anciens et de leurs interprétations, mais de mettre à disposition des lecteurs peu férus de latin (notamment les poètes vernaculaires et les peintres) un texte aussi proche que possible de l'original, tout en contribuant à la « decoration grande <sup>20</sup> » de la langue française. Pour ce faire, Marot ne remanie pas une traduction préexistante, mais travaille directement sur le texte latin ; aussi s'appuie-t-il sur le commentaire de Raphaël Regius <sup>21</sup>, dans lequel les interprétations moralisantes et les pratiques de fragmentation du texte sont fermement réprouvées <sup>22</sup>. Son éloge des « lyaisons artificielles » des fables, qu'il partage avec Regius, apparaît dès lors en

contradiction avec la décision d'adopter un dispositif de découpage, fût-il plutôt discret et fondé sur l'Index des fables établi par Regius <sup>23</sup>. Marot a probablement pris conscience de cette contradiction car, dans sa traduction du Second livre de la Metamorphose de Ovide <sup>24</sup> (1543), les vers se succèdent sans aucune coupure : pour la première fois, une traduction française moderne des Métamorphoses restitue l'un des livres composant le *carmen* ovidien dans sa *perpetuitas*.

- 10 Le travail de Marot, interrompu après sa mort en 1544, est prolongé dans les années suivantes par François Habert et par Barthélemy Aneau. Habert, qui traduit d'abord six livres (1549) puis les quinze livres des Métamorphoses <sup>25</sup> (1557), suit le modèle du Second livre marotique : dans sa version en décasyllabes, sans illustrations <sup>26</sup> ni commentaires, le texte n'est aucunement segmenté; des sous-titres et de rares gloses sont cependant présents dans les marges. Aneau, quant à lui, introduit dans son édition des trois premiers livres <sup>27</sup> (1556) des illustrations et des commentaires, sans pourtant procéder au découpage du texte. Bien que les marges du volume d'Aneau soient envahies par une foule d'éléments péritextuels (sous-titres, gloses philologiques, explicatives et interprétatives <sup>28</sup>), la traduction suit son cours sans interruption, inscrite dans un cadre gravé. Les illustrations qui jalonnent la traduction, d'ailleurs, ne suscitent aucun effet de fragmentation du texte : au lieu de signaler le début des séquences diégétiques, elles fournissent un support visuel au contenu des vers entre lesquels elles sont insérées.
- À la même époque où Habert et Aneau poursuivent le projet marotique de restitution du *perpetuum carmen*, l'éditeur lyonnais Jean de Tournes publie une adaptation des Métamorphoses fondée sur un programme diamétralement opposé et inspirée d'œuvres comme les Figures de la Bible et les recueils d'emblèmes qui, dans les années centrales du xvi<sup>e</sup> siècle, sont particulièrement prisées sur le marché du livre lyonnais. Dans la Metamorphose d'Ovide figurée <sup>29</sup> (1557), le texte ovidien est amputé d'une partie des fables et réduit en cent-soixante-dix-huit huitains précédés d'un titre et d'une illustration ; chaque groupe composé du titre, d'une illustration et d'un huitain, est inséré dans un cadre richement orné et occupe une page entière. Ce format emblématique efface toute trace de l'opus ovidien (distribution des fables, liaisons, division en quinze livres) pour ne garder que la materia, réorganisée selon un principe de

sérialité: même dans les cas où une séquence narrative s'étale sur plusieurs huitains, aucun élément typographique ne suggère l'existence d'un rapport de continuité entre eux. Au demeurant, l'unité de cette collection de « métamorphoses » détachées n'est assurée que par l'uniformité thématique et surtout (typo)graphique des parties qui la composent. Ce dernier aspect, par ailleurs, contribue d'une façon capitale au succès de ce petit ouvrage: le programme iconographique réalisé par Bernard Salomon devient une référence pour l'illustration d'Ovide en Europe jusqu'au xviie siècle.

- Les bois de B. Salomon, employés ou copiés dans nombre d'éditions, 12 traductions et réécritures des Métamorphoses parues dès la fin des années 1550 30, dessinent également la grille de division interne de la dernière version intégrale des Métamorphoses parue au xvi<sup>e</sup> siècle, l'Olympe publié par Jean II de Tournes <sup>31</sup> (1582). Rédigé en prose et publié sous forme anonyme, l'Olympe opère une synthèse des différents dispositifs de découpage conçus au cours des décennies précédentes. Tout comme dans la Bible des poëtes, une illustration est associée à chaque fable - ou, plus précisément, dans l'Olympe chaque fable est associée à une illustration : avec peu d'exceptions, l'extension des fables ne coïncide pas avec celle des séquences narratives ou thématiques, mais est adaptée à l'appareil iconographique réalisé quelque vingt-cinq ans plus tôt pour la Metamorphose figurée, ce qui implique dans de nombreux cas le morcellement d'un seul épisode ou, inversement, la fusion de plusieurs épisodes distincts en une seule fable. Cependant, tout comme dans les éditions illustrées d'Habert (après 1573) et d'Aneau, les gravures ne sont pas insérées au début des fables, mais en correspondance des passages évoquant les actions représentées, alors que les sous-titres et les gloses sont relégués dans les marges et reportés dans un index. Le seul élément qui signale la séparation des fables est l'indication de la numérotation, insérée dans le texte en caractères de petite taille. En raison de ces choix typographiques et éditoriaux, la segmentation de l'Olympe apparaît extrêmement discrète et ne gêne aucunement la lecture filée de l'œuvre.
- Pour résumer, une variété remarquable de traductions et d'adaptations des Métamorphoses est accessible sur le marché du livre à la fin du xvi<sup>e</sup> siècle : le remaniement d'une mise en prose d'une traduction médiévale (*Grand Olympe* <sup>32</sup>, dont une réélaboration en

vers paraît en 1595 <sup>33</sup>), qui transmet un texte désormais ancien et perpétue une approche relevant clairement de la lecture par morceaux ; une traduction en vers (Habert <sup>34</sup>) qui hérite du modèle marotique et restitue un texte non découpé ; une adaptation au format emblématique (*Metamorphose figurée* <sup>35</sup>) qui efface la structure originaire de l'œuvre tout en imposant à sa matière un schéma sériel ; et enfin, une traduction en prose (*Olympe* <sup>36</sup>) qui réussit à concilier deux approches éditoriales apparemment antinomiques. Cette variété sera cependant destinée à disparaître dès les premières années du siècle suivant.

# Le siècle des mises en recueil

- En 1603, Charles et Raymond de Massac publient la première partie de leur traduction des *Métamorphoses* en alexandrins, qui ne sera complétée qu'en 1617 et ne connaîtra pas d'impressions ultérieures <sup>37</sup>. Se conformant au protocole suivi par Habert <sup>38</sup> (usage du vers ; absence de découpage, d'illustrations et de commentaires allégoriques ; recours parcimonieux aux sous-titres et aux gloses dans les marges), cette traduction s'avère singulièrement intempestive car les lecteurs du xvII<sup>e</sup> siècle priseront tout particulièrement les versions en prose, découpées, illustrées et commentées, sur le modèle de celle que Nicolas Renouard publiera en 1606 <sup>39</sup>.
- Véritable best seller de la première moitié du siècle (quelque vingtcinq éditions paraissent entre 1606 et 1658), la traduction de Renouard adopte un dispositif de découpage particulièrement visible et articulé : chaque fable, séparée de la précédente par un filet, est numérotée et précédée d'un résumé tiré des Narrationes fabularum ovidianarum, attribuées à Lactance Placide <sup>40</sup>. Le nombre et l'extension des fables diffèrent de ceux qui caractérisaient les traductions du xvi<sup>e</sup> siècle car Renouard emprunte à Lactance la grille même de découpage, basée sur un critère apparemment tautologique mais novateur dans le domaine de l'édition des traductions des Métamorphoses : la séparation des épisodes principaux de métamorphose. L'appareil iconographique, qui varie d'une édition à l'autre, est composé soit de quinze planches en pleine page fournissant un aperçu synoptique des fables de chaque livre, soit de

cent-trente-six vignettes insérées en tête des fables ou des regroupements de fables <sup>41</sup>. L'ouvrage inclut aussi quinze Discoursdans lesquels le secret des Fables est compris - sous forme de dialogues, divisés en chapitres consacrés à chaque fable -, un appareil de gloses marginales, une Table des fables et des choses plus signalées une Table des chapitres de chacun discours et souvent, la traduction d'autres pièces d'Ovide et de Virgile. Une telle masse d'éléments paratextuels ainsi qu'un tel effort pour délimiter nettement le périmètre de chaque fable et guider le lecteur « parmi les ombres mensongères de tant de fables, pour en tirer la verité cachee 42 » invitent à reconnaître une visée encyclopédique dans le projet de Renouard. Sa traduction commentée n'est certainement pas conçue pour rivaliser directement avec les sommes mythographiques érudites de Cartari, de Conti ou de Vigenère <sup>43</sup> ; elle constitue néanmoins une œuvre de vulgarisation de la mythologie classique, accessible à un large public - en témoigne la variété des formats des différentes éditions, de l'in-folio à l'in-12° – et aisément consultable.

Au début des années 1650, Pierre du Ryer remanie la traduction de 16 Renouard et l'enrichit de nouveaux commentaires <sup>44</sup>, en réalisant une version des Métamorphoses que pas moins de quatre générations de lecteurs français compulseront <sup>45</sup>. Si l'editio princeps (1655) reproduit encore la structure des éditions les plus sobres du texte de Renouard, le luxueux in-folio de 1660 introduit une réorganisation de la matière, contribuant à transformer les Métamorphoses de Du Ryer en un authentique « recueil de Fables », pour reprendre la définition qu'en donne l'éditeur Antoine de Sommaville 46. À partir de l'édition de 1660, en effet, la lisibilité des liaisons ovidiennes disparaît complètement car chaque fable est enchâssée dans un péritexte exubérant : ce n'est qu'après le filet de fleurons en tête de page, l'indication de numérotation, l'illustration, le titre, le quatrain d'alexandrins annonçant le sujet et l'argument en prose tiré des Narrationes de Lactance qu'on trouve enfin la traduction de la fable, suivie de son explication. La fragmentation du texte va donc de pair avec la multiplication des modes d'accès à la matière (par l'image, l'épigramme, le scénario mythique, l'élaboration littéraire ovidienne et l'interprétation), un phénomène qui caractérise également la monumentale réécriture des Métamorphoses en rondeaux composée

sur commande royale par Isaac de Benserade <sup>47</sup> (1676). Tout en partageant avec la *Metamorphose figurée* de 1557 le procédé de désagrégation du *perpetuum carmen* et l'établissement d'un format sériel, cette œuvre emprunte à la traduction de Du Ryer le principe de la constellation textuelle et graphique associée à chaque fable. Chacune des deux-cent-vingt-six réductions qui composent le recueil de Benserade occupe deux pages : sur la page de gauche, l'illustration, le sujet de la fable (tiré des arguments de Du Ryer) et une brève citation du texte latin ; sur la page de droite, le titre de la fable et le rondeau de Benserade, véhiculant le plus souvent une interprétation moralisante.

Les deux dernières traductions complètes parues au xvii<sup>e</sup> siècle, l'une en prose par Étienne Algay de Martignac <sup>48</sup>, l'autre en vers par Thomas Corneille <sup>49</sup>, n'incluent pas de commentaires mais adhèrent au principe de la mise en recueil. Il est intéressant, à ce propos, de lire un extrait de la préface de la version de Thomas Corneille.

Toutes les Fables, dont il [i. e. : Ovide] a fait le tissu de son admirable Poëme, estant differentes les unes des autres, je les ay regardées comme autant de Chapitres où le Lecteur se peut arrester, sans qu'il soit obligé de se souvenir de ce qu'il a leu, pour entendre ce qui luy reste encore à lire. [...] Le grand nombre de Planches qui se trouvent dans cét Ouvrage, est une preuve que l'on n'a rien negligé pour luy donner tous les embellissemens qu'il estoit capable de recevoir. On en a mis une au commencement de chaque Fable, afin qu'elle represente d'abord aux yeux du Lecteur, ce que les Vers luy apprennent en suite en détail. [...] En effet quelles grandes utilitez ne tire-t'on pas de la connoissance de la Fable, qui nous donne de si belles instructions de Morale, en nous apprenant à nous gouverner dans l'une et dans l'autre fortune, en détournant nostre esprit des passions déreglées par les exemples qu'elle nous propose des malheurs arrivez à ceux qui s'y sont abandonnez, et en nous enseignant la crainte de Dieu, crainte salutaire, qui vaut seule toutes les vertus ensemble <sup>50</sup> ?

Autonomie des fables, légitimité de la lecture fragmentaire de l'œuvre, pertinence de la position liminaire des illustrations, défense de la valeur exemplaire et moralisatrice des fictions ovidiennes : les principes qui guident le travail de Th. Corneille, conformes aux usages courants dans l'édition des Métamorphoses vernaculaires au

xvii<sup>e</sup> siècle, s'avèrent au demeurant plus proches de ceux qui caractérisaient les traductions issues de la tradition médiévale que de ceux qui orientaient le travail des traducteurs humanistes.

# Conclusion : qu'est-ce qu'une fable ?

Transformer la matière foisonnante et entrelacée de l'histoire 18 métamorphique du monde en un « recueil de Fables » est une opération qui ne va pas de soi. Cet aperçu des pratiques de mise en recueil des Métamorphoses aux xvi<sup>e</sup> et xvii<sup>e</sup> siècles aura pu montrer que, bien au contraire, toute grille de découpage appliquée au texte ovidien est porteuse d'un programme de lecture, et même d'une conception différente de la nature des « fables ». Dans la Methamorphose de C. Mansion et dans la Bible des poëtes d'A. Vérard, où la segmentation est soumise aux nécessités de l'allégorèse, chaque fable est découpée et parfois remaniée en fonction de l'interprétation allégorique visée par le translateur. À partir des éditions non moralisées des années 1530, de nouveaux critères s'imposent, accueillant - avec quelques décennies de retard - les innovations introduites dans les éditions humanistes latines d'Ovide. Dans ces œuvres, le regard du traducteur est redoublé par celui du mythographe et du poète : les sous-titres du Grand Olympe et du Premier livre de Marot, ainsi que les manchettes des versions d'Aneau, de Habert et des Massac, isolent un nombre majeur de sections, non seulement dans le but de faciliter la consultation, mais aussi dans celui de signaler les passages présentant un intérêt particulier du point de vue mythographique, rhétorique et poétique. Chez Marot, Aneau, Habert et Massac, la mise en valeur de données érudites (attributs des divinités, informations sur la géographie et la cosmologie antiques etc.) et de passages dont la traduction et l'imitation sont susceptibles de contribuer à la « decoration grande » de la langue française (« L'intention du Poete », « Comparaisons », « Plaisantes et belles descriptions » etc.) atteste ces nouvelles préoccupations. Un cas à part est représenté par la Metamorphose figurée et par l'Olympe, où la logique du découpage est soumise à l'efficacité et à la variété du programme iconographique.

- Au début du xvii<sup>e</sup> siècle, la traduction de Renouard marque un véritable tournant dans la réception vernaculaire des Métamorphoses : d'un côté, elle relance la pratique du morcellement du texte ; de l'autre, elle propose pour la première fois un schéma de séparation des fables basé sur un critère uniforme, celui de la transformation. Ce même critère, intégré au cours du xvii<sup>e</sup> siècle par la plupart des traductions et des adaptations, sera aussi le fondement du petit genre lyrique de la « métamorphose », diffusé à partir de la fin des années 1630 <sup>51</sup>, et du jeu de salon homonyme, attesté dans les années 1670 <sup>52</sup>.
- Au reste, la pratique du découpage des *Métamorphoses* françaises aura joui d'une longévité remarquable : née au début du xiv<sup>e</sup> siècle avec l'*Ovide moralisé*, elle se porte encore parfaitement bien de nos jours, dans les éditions scientifiques tout comme dans celles adressées au grand public <sup>53</sup>.

# **NOTES**

- 1 Ovide, Les Métamorphoses, éd. G. Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 2007, t. I, livr. I, v. 4.
- 2 Pour des contributions récentes sur la question de l'unité formelle des Métamorphoses, nous renvoyons à H. Vial, « Les Métamorphoses d'Ovide ou le syncrétisme fait poème », Syncrétismes, Mythes et Littératures, Pascale Auraix-Jonchière et Maria Benedetta Collini (dir.), Clermont-Ferrand, Maison des sciences de l'homme, 2014, p. 135-158; Béatrice Bakhouche, « L'architecture des Métamorphoses d'Ovide », Giornale italiano di filologia, 71, 2019, p. 235-280.
- 3 Quintilien tempère néanmoins ses critiques en reconnaissant qu'Ovide devait unifier une matière extrêmement variée : Illa vero frigida et puerilis est in scholis adfectatio, ut ipse transitus efficiat aliquam utique sententiam et huius velut præstigiæ plausum petat, ut Ovidius lascivire in Metamorphosesin solet ; quem tamen excusare necessitas potest, res diversissimas in speciem unius corporis colligentem. « L'affectation, qui a la vogue dans les écoles, de faire, en toute circonstance, de chaque transition en elle-même comme une sorte de trait, et de chercher les applaudissements par cette espèce de tour de force est un procédé froid et puéril : c'est ainsi qu'Ovide a coutume de se jouer dans les Métamorphoses, et, cependant, on peut l'en excuser, car il est

forcé de grouper en un ensemble d'une apparente unité les sujets les plus divers ». (Quintilian, *The Orator*'s Education, vol. II, livr. 3-5, éd. D. A. Russell, Cambridge, Harvard University Press, « Loeb Classical Library », 2002, livr. IV, chap. I, § 77-78, p. 216)

- 4 Clément Marot, Prologue, fo a ii vo, dans Le premier livre de la Metamorphose d'Ovide, translate de latin en françois, Paris, Roffet, 1534 [nous modernisons la graphie].
- 5 Ibid.
- 6 Barthélémy Aneau, Preparation de voie à la lecture, et intelligence de la Metamorphose d'Ovide, et de tous Poëtes fabuleux, n. p., dans Trois premiers livres de la Metamorphose d'Ovide, Traduictz en vers François. Le premier et second, par Cl. Marot. Le tiers par B. Aneau, Lyon, Roville, 1556.
- 7 Jacques Peletier, L'Art poëtique, Lyon, Tournes et Gazeau, 1555, p. 20-21.
- 8 Ovide, Les Métamorphoses, op. cit., t. I, livr. II, v. 5. Sur les rapports entre matière et forme dans les Métamorphoses, ainsi que sur les réflexions élaborées à la Renaissance autour de ces rapports, voir Françoise Graziani, « Materiam superabat opus : un art poétique ovidien », Lectures d'Ovide, Emmanuel Bury (dir.), Paris, Les Belles Lettres, 2003, p. 339-359.
- 9 Mira est enim uarietas figurarum, affectuum et sententiarum in narratione harum fabularum : mira quoq ; et artificiosa earundem dispositio seu continuatio, qua ita connectuntur, ut cum diuersißimæ sint, tamen apte una ex alia necti et omnes inter se colligatæ esse uideantur. « Dans le récit de ces fables, la variété des figures, des affections et des sentences est admirable ; également admirable et réalisée avec art est la disposition ou liaison des fables : elles sont articulées d'une manière telle que, tout en étant très différentes, elles semblent parfaitement enchaînées les unes aux autres et toutes liées entre elles. » [notre traduction] (G. Sabinus, Fabularum Ovidii interpretatio tradita in Academia Regiomontana, Wittenberg, Rhau, 1555, n. p.); Existimo equidem multis, cum Ouidii Transformationes legunt, idem, quod mihi sæpe, contingere : ut perpetuã illam et nunquam interruptam narrationum tam uariarum connexionem satis mirari nequeant : quodq; in hoc Opere Pœta tã conuenienter proposito suo, a prima mundi origine ad sua usq; tempora, perpetuum carmen artificiosißime deducat. « J'estime qu'il en arrive autant à plusieurs, qu'à moy en la lecture des transformations d'Ovide, à sçavoir de ne pouvoir assez admirer la perpetuelle, & non jamais interrompuë connexité de tant diverses narrations, & que le poëte en cest

œuvre deduit avec tant d'artifice, convenablement à son intention, & project un vers continu depuis la premiere origine du monde jusques à son temps. » (Willem Canter, Novarum lectionum libri quatuor, Bâle, Oporinus, 1564, p. 58) [La traduction est tirée du « Sommaire des Metamorphoses, ou Transformations d'Ovide, Extraict du Latin du Docte Canterus », dans La Metamorphose d'Ovide, Rouen, Reinsart, 1611, n. p. Sur les différentes approches herméneutiques et les pratiques éditoriales adoptées dans les commentaires des Métamorphoses à la Renaissance, et sur les rapports entre commentaires et éditions, voir la thèse de Pierre Maréchaux, Le poème et ses marges. Herméneutique, rhétorique et didactique dans les commentaires latins des Métamorphoses d'Ovide de la fin du Moyen Âge à l'aube de l'époque classique, Paris 4, 1992]

- 10 Francis Goyet a récemment consacré un volume d'essais à l'articulation de ces différentes approches aux xvie et xviie siècles : Le Regard rhétorique, Paris, Classiques Garnier, « L'Univers rhétorique », 2017 (voir en particulier p. 9-26).
- 11 En Allemagne, plusieurs traductions et réécritures latines et bilingues « mises en recueil » paraissent au xvie siècle : c'est le cas, par exemple, de la traduction en vers de Jörg Wickram (P. Ouidij Nasonis deß aller sinnreichsten Pæten Metamorphosisdes, Meintz, Schöffer, 1545), des Tetrasticha de Johannes Posthius (Iohan. Posthii Germershemii tetrasticha, Francfort, Feyerabend, 1563) et des Enarrationes de Johann Spreng (Metamorphoses Ovidii, Argumentis quidem soluta oratione, Enarrationibus autem & Allegorijs Elegiaco versu accuratissime expositæ, Francfort, Feyerabend, 1563, publié aussi en France, Paris, Marnef et Cavellat, 1570). En revanche, la traduction anglaise de référence pour le xvie et le début du xviie siècle, par Arthur Golding, ne présente aucun découpage interne (The .XV. Bookes of P. Ovidius Naso, entytuled Metamorphosis, Londres, Seres, 1567). Dans les traductions anglaises, le découpage sera introduit, d'une façon non systématique, seulement à partir de la publication de l'Ovid's Metamorphosis Englished, Mythologized, And Represented in Figures, Oxford, Lichfield, 1632. Quant à l'Italie, après la parution entre la fin du xve et le début du xvie siècle de deux différentes traductions découpées et allégorisées (Ovidio Metamorphoseos vulgare, Venise, Giunta, 1497 ; Tutti gli Libri de Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgar con le sue Allegorie in prosa, Venise, Zoppino et Polo, 1522), un modèle éditorial inspiré de l'Orlando Furioso de l'Arioste s'impose : la première version qui adopte ce nouveau modèle est celle en octaves de Lodovico Dolce (Le Trasformationi, Venise, Giolito, 1553) qui, tout en étant

divisée en trente chants et non en quinze livres, ne présente aucune autre forme de découpage du texte. La seconde version est celle en octaves de Giovanni Andrea dell'Anguillara (Le Metamorfosi d'Ovidio, Venise, Griffio, 1561, réimprimée jusqu'au xixe siècle), qui respecte la division originaire en quinze livres sans introduire d'autres découpages.

- 12 Armand Strubel, « Grant senefiance a » : allégorie et littérature au Moyen Âge, Paris, Champion, 2009, p. 245.
- « Ovide moralisé ». Poème du commencement du quatorzième siècle, éd. C. de Boer, Amsterdam, Johannes Müller, 1915-1938. Une nouvelle édition critique est en cours de publication : Ovide moralisé, Livre I, Paris, SATF, 2018.
- 14 Cy commence Ovide de Salmonen son livre intitule Methamorphose, Bruges, Mansion, 1484. Le texte fourni par Colard Mansion intègre également des allégories tirées de l'Ovidius moralizatus de Pierre Bersuire (dont la première rédaction est de peu postérieure à celle de l'Ovide moralisé). Sur la genèse de la première version imprimée des Métamorphoses et sur ses rapports avec la tradition manuscrite et l'édition d'Antoine Vérard, voir Jean-Claude Moisan et Sabrina Vervacke, « Les Métamorphoses d'Ovide et le monde de l'imprimé : la Bible des poëtes, Bruges, Colard Mansion, 1484 », Lectures d'Ovide, op. cit., p. 217-237 ; Stefania Cerrito, « L'Ovide moralisé à l'aube de la Renaissance. De la prose brugeoise à la Bible des poëtes », Cahiers de recherches médiévales et humanistes, 30, 2015, p. 197-219.
- 15 Le De formis est le premier chapitre de l'Ovidius moralizatus cité dans la note précédente.
- Sur la Bible des poëtes, voir Mary Beth Winn, Anthoine Vérard. Parisian Publisher, 1485-1512, Genève, Droz, 1997, p. 269-278; S. Cerrito, « À propos de la Bible des poëtes », Le Moyen Français, 69, 2011, p. 1-14.
- 17 Le Grand Olympe des Histoires poëtiques du prince de poësie Ovide Naso en sa Metamorphose, Lyon, Morin, 1532, fréquemment réimprimé jusqu'en 1583. Un remaniement en vers du Grand Olympe paraît encore en 1595 (Ch. Deffrans, Les Histoires des poëtes comprinses au Grand Olympe, Niort, Portau). Sur cet ouvrage, nous renvoyons à l'étude de S. Cerrito, « Une relecture renaissante de l'Ovide moralisé en prose : le Grant Olympe des histoires poëtiques (Lyon 1532), à paraître dans les actes du colloque Ovide en France (Rome, 30/11-1/12/2017).

- Pierre Maréchaux, « Les métamorphoses de Phaëton : étude sur les illustrations d'un mythe à travers les éditions des Métamorphoses d'Ovide de 1484 à 1552 », Revue de l'Art, 90, 1990, p. 88-103 (en particulier p. 95-96).
- 19 Le premier livre de la Metamorphose d'Ovide, op. cit.
- 20 Cl. Marot, Prologue, fo a iii ro, dans Le premier livre de la Metamorphose d'Ovide, op cit.
- N.D.L.R. L'humaniste signait de la version latine de son nom « Raphael Regius » ou simplement « Regius ». L'autre graphie (Raffaelo Regio) est l'italianisation dudit nom, employée en particulier par ses éditeurs florentins : cette graphie apparait donc comme nom d'auteur de son édition et traduction des Métamorphoses d'Ovide (voir notes 22 et 40).
- 22 La première édition autorisée du commentaire de Regius (précédée de deux éditions non autorisées) est la suivante : P. Ovidii Nasonis Metamorphosis cum integris ac emendatissimis Raphælis Regii enarrationibus, Venise, Bevilacqua, 1493. La première édition française est de peu postérieure : Ovidius Metamorphoseos, cum commento familiari, Paris, Bocard, 1496. Regius attribue une importance capitale à l'intégrité du perpetuum carmen, et revendique le mérite d'avoir rejeté de son édition du texte ovidien les argumenta fabularum de Lactance Placide, interpolés dans toutes les éditions antérieures (voir à ce propos l'introduction de Matteo Benedetti à son édition de Raffaele Regio, In Ovidii Metamorphosin Enarrationes. I (Libri I-IV), Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2008, en particulier p. 28). Sur les rapports entre le commentaire de Regius et la traduction de Marot, voir David Claivaz, « Ovide veut parler ». Les négociations de Clément Marot traducteur, Genève, Droz, « Cahiers d'Humanisme et Renaissance », 2016.
- 23 Les fables dans lesquelles Marot divise le premier livre sont annoncées par de brefs sous-titres insérés entre les vers.
- Le second livre de la Metamorphose de Ovide, dans Les Œuvres de Clement Marot de Cahors, Lyon, Dolet, 1543, p. 242 vo-265 ro.
- 25 Six livres de la Metamorphose d'Ovide, traduictz selon la Phrase latine en Rime Françoise, sçavoir le III. IIII. V. VI. XIII. & XIIII., Paris, Fezandat, 1549; Les quinze livres de la Metamorphose d'Ovide, Paris, Fezandat et Kerver, 1557.
- Des illustrations seront néanmoins insérées dans les éditions posthumes parues à partir de 1573.

- 27 Trois premiers livres de la Métamorphose d'Ovide, traduictz en vers françois, le premier et second par Cl. Marot, le tiers par B. Aneau, mythologizez par Allegories Historiales, Naturelles et Moralles, Lyon, Roville, 1556.
- 28 *Ibid.*, n. p. Aneau pense que la poésie et le savoir des Anciens sont étroitement liés : « La Poësie ancienne conjoinct avec la Physique et Metaphysique, aussi la Moralle : et l'une et l'autre elle preuve et clarifie par exemples memorables des Histoires veritables, en faulses fables defigurées » (*Preparation de voie à la lecture*, et intelligence de la Metamorphose d'Ovide, et de tous poëtes fabuleux, ibid., n. p.).
- La Metamorphose d'Ovide figurée, Lyon, De Tournes, 1557. La paternité des huitains demeure incertaine (les hypothèses se concentrent sur Barthélemy Aneau, Charles Fontaine et Jean de Vauzelle); celle des illustrations a été attribuée à Bernard Salomon (voir à ce propos Peter Sharratt, Bernard Salomon, illustrateur lyonnais, Genève, Droz, « Travaux d'Humanisme et Renaissance », 2005). Il faut préciser que, dans les années précédant la réalisation de la Metamorphose figurée, Bernard Salomon avait illustré des cycles de Quadrains historiques de la Bible et de Figures du Nouveau Testament.
- Le premier ouvrage dans lequel les bois de B. Salomon sont réutilisés est la version italienne de la Metamorphose figurée : : Gabriello Simeoni, Vita et Metamorphoseo d'Ovidio, figurato et abbreviato in forma d'epigrammi, Lyon, De Tournes, 1559. Des copies de ces bois ornent également les éditions de la traduction de Habert postérieures à 1573.
- 31 Olympe, ou Metamorphose d'Ovide, Lyon, De Tournes, 1582.
- 32 Le Grand Olympe est mis sous presse encore en 1583.
- 33 Ch. Deffrans, Les Histoires des poëtes..., op. cit. (voir n. 17).
- La traduction de François Habert est réimprimée plusieurs fois au cours des années 1570-1590.
- 35 La Metamorphose d'Ovide figurée est réimprimée en 1583.
- L'Olympe est réimprimé par De Tournes en 1597 et en 1609 ; une dernière édition paraît à Rouen chez Manassez de Préaulx, en 1624.
- 37 Metamorphoses d'Ovide, mises en vers françois, Paris, L'Angelier, 1603 (contenant les sept premiers livres); Les Metamorphoses d'Ovide, mises en vers françois, Paris, Pomeray, 1617 (contenant les quinze livres).

- 38 Ce choix pourrait avoir été déterminé par la volonté des Massac d'inscrire leur traduction, dédiée à Henri IV, dans la continuité de celles offertes dans le passé aux rois de France : Marot (François Ier) et Habert (Henri II).
- 39 Les Metamorphoses d'Ovide, de nouveau traduittes en françois, Paris, Guillemot, 1606.
- des fables des Métamorphoses) à ce grammairien du ive siècle est incertaine. Les Narrationes ont été fréquemment insérées dans les éditions latines des Métamorphoses aux xve, xvie et xviie siècles (il s'agit, d'ailleurs, des résumés que Regius avait exclu de son édition pour éviter que les loca du poème ovidien ne fussent insulsissime separata : R. Regio, In Ovidii Metamorphosin..., op. cit., p. 28).
- Les illustrations sont basées sur un cycle d'illustrations réalisé par Antonio Tempesta (Metamorphoseon sive Transformationum ovidianarum libri quindecim, Anvers, De Jode, 1606) largement redevable à celui de B. Salomon.
- 42 Nicolas Renouard, Premier discours, dans Les Metamorphoses d'Ovide, op. cit., p. 7-8.
- 43 Ces sommes circulent largement en France au tournant du xviie siècle et toutes ont été traduites en français (leurs premières éditions françaises sont les suivantes : Blaise de Vigenère [Philostrate], Les Images ou Tableaux de platte-peinture, Paris, Chesneau, 1578 ; Vincenzo Cartari, Les Images des Dieux des Anciens, Lyon, Honorat, 1581 ; Natale Conti, Mythologie, c'est à dire explication des fables, Lyon, Frelon, 1604).
- 44 Les Metamorphoses d'Ovide, traduites en françois, Paris, Sommaville, 1655.
- 45 La dernière édition paraît en 1744 (La Haye, Neaulme).
- 46 Antoine de Sommaville, Epistre, p. a ii vo, dans Les Metamorphoses d'Ovide, divisées en XV. livres, Paris, Sommaville, 1660.
- 47 Isaac de Benserade, Metamorphoses d'Ovide en rondeaux, Paris, Imprimerie Royale, 1676. Sur cette œuvre, voir Marie-Claire Chatelain, Ovide savant, Ovide galant. Ovide en France dans la seconde moitié du xvIIe siècle, Paris, Champion, 2008, p. 365-405.
- 48 Les Œuvres d'Ovide, Lyon, Molin, 1697, t. IV (livr. I-IV), V (livr. V-X), VI (livr. XI-XV). Martignac reproduit et traduit l'appareil d'index et d'abrégés fourni par Daniel Crespin dans son édition d'Ovide Ad usum Delphini (Lyon,

Anisson, Posuel et Rigaud, 1689), mais ces outils qui devraient permettre au lecteur de s'orienter aisément dans l'œuvre d'Ovide atteignent des dimensions disproportionnées et finissent par parasiter l'accès au texte : la dédicace est suivie de l'index des fables, de l'abrégé de chaque livre par Willem Canter et de l'abrégé de chaque fable par Daniel Crespin. Ces péritextes n'occupent pas moins de 327 pages. Aussi, la traduction de chaque livre est précédée par le même abrégé de Canter, déjà fourni dans la première partie de l'ouvrage, et chaque fable est précédée de l'indication de numérotation et du titre.

- 49 Les Metamorphoses d'Ovide, Paris, Girin, 1697. La traduction des six premiers livres avait déjà paru en trois tomes entre 1669 et 1672.
- Thomas Corneille, Preface, fo a ii vo, a iv vo, a v ro, dans Les Metamorphoses d'Ovide, op. cit.
- Inauguré par Germain Habert en 1639, le petit genre galant de la « métamorphose » se diffuse au début des années 1640 et sera pratiqué pendant une bonne partie de la seconde moitié du xviie siècle. Un recueil de quarante-huit pièces paraît dès 1641 (Les Metamorphoses françoises, recueillies par Monsieur Regnault, Paris, Sommaville, 1641). Sur la « métamorphose », voir Alain Génetiot, Poétique du loisir mondain, de Voiture à La Fontaine, Paris, Champion, 1997, p. 52-56 ; M.-Cl. Chatelain, Ovide savant..., op. cit., p. 307-323.
- 52 Charles Sorel, <u>Les recreations galantes</u>, Paris, Jean-Baptiste Loyson, 1672, p. 144.
- Pour ne citer que deux exemples, voir la traduction de l'édition de la collection « CUF » de l'éditeur parisien Les Belles Lettres et celle, récente, de Marie Cosnay (Ovide, Les Métamorphoses, Paris, Éditions de l'Ogre, 2017).

#### **AUTHOR**

#### Maurizio Busca

Università degli Studi del Piemonte Orientale - DISUM

IDREF: https://www.idref.fr/204066190

ISNI: http://www.isni.org/000000420371343

BNF: https://data.bnf.fr/fr/16720681

# De la rhétorique de la compilation aux mots de l'invention : autour du péritexte de l'Hecatomgraphie de Gilles Corrozet (1540)

**Trung Tran** 

DOI: 10.35562/pfl.209

Copyright

CC BY-NC-SA 3.0 FR

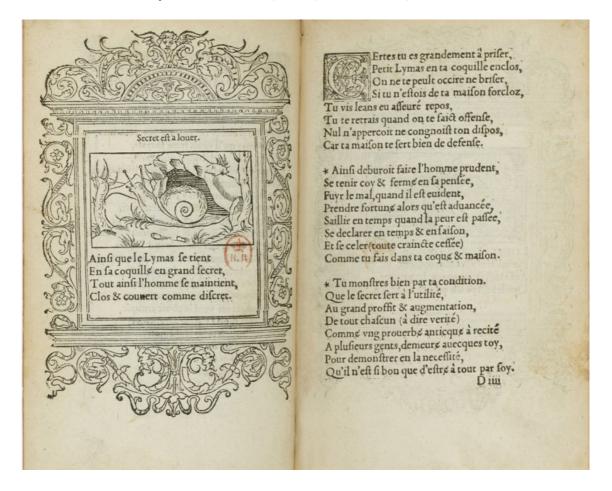
#### OUTLINE

Rassembler et lire « à gré » « Déguiser » pour « inventer »

### **TEXT**

En 1540, Gilles Corrozet publie chez Denis Janot l'Hecatomgraphie<sup>1</sup>, 1 peu après le Théâtre des bons engins de Guillaume de La Perrière paru la même année chez le même imprimeur. S'ils sont fortement tributaires du modèle alciatique, ces deux recueils se l'approprient de façon singulière, inaugurant alors l'histoire du livre d'emblèmes français. Rappelons que, comme l'indique son titre, l'Hecatomgraphie offre une suite de cent « emblèmes » associant un titre (inscriptio ou motto) prenant la forme d'une formule sentencieuse <sup>2</sup> ou d'un énoncé descriptif<sup>3</sup>, une vignette et un quatrain épigrammatique (subscriptio). Ce dispositif iconotextuel occupant à chaque fois l'unité d'une page reprend le protocole formel élaboré, comme on sait, par la réédition, en 1534, des Emblemata d'Alciat par Chrétien Wechel. La mise en page adoptée par ce dernier fixe alors ce qui constituera la forme canonique de l'emblema triplex, forme cependant malléable qui connaîtra un certain nombre de variations au gré des recueils publiés au cours du siècle. De fait, en regard de cette structure tripartite, Corrozet dispose systématiquement - et c'est là la singularité de son recueil - un poème qui l'amplifie substantiellement (fig. 1).

Fig. 1. Gilles Corrozet, Hecatomgraphie. C'est à dire les descriptions de cent figures et hystoires, contenantes plusieurs Appophtegmes, Proverbes, Sentences et dicts tant des Anciens que des modernes, Paris, Denis Janot, 1540. BnF/Gallica



L'imitation d'Alciat reste néanmoins patente, en particulier dans le mode même de conception et de fabrication du recueil, né d'un tissage de sources et de citations textuelles où l'on reconnaît notamment l'empreinte de l'Anthologie de Planude que le juriste milanais se plut à traduire <sup>4</sup>. Les cent pièces du recueil donnent ainsi à voir un théâtre de la vie humaine puisant dans le fonds commun de la culture humaniste pour faire de l'emblème, comme on a pu le dire de ceux d'Alciat, un « comprimé d'érudition <sup>5</sup> » et une « méthode d'intégration » et de « rassemblement de tout un savoir » <sup>6</sup>. D'une mosaïque, l'Hecatomgraphie prend résolument l'allure, sa composition tout comme ses usages étant placés sous le signe de la variété et du remploi : remploi des *motti*, circulant d'un ouvrage à l'autre telles des pièces détachables et mobiles, réutilisables ou réadaptables et réinterprétables à l'envi <sup>7</sup> ; remploi des gravures, qui proviennent du

fonds iconographique de Denis Janot ou furent spécialement exécutées pour le recueil, enrichissant le stock de l'imprimeur qui, par la suite, les réinvestira dans ses publications ultérieures <sup>8</sup>. Ce travail de montage textuel et iconographique confirme, s'il le fallait encore, la nature composite du recueil emblématique qui « témoigne bien de cette activité de bricolage qui donne du sens, un sens autre [...] à ce qui, réadapté, réajusté, vient toujours d'ailleurs, de la sagesse populaire, du grand livre de la Culture humaniste, des Anciens, ou des Modernes <sup>9</sup> ». Or on sait la place prépondérante qu'occupa la tradition gnomique dans la pratique de Corrozet, qui fut autant poète qu'anthologiste et compilateur, se faisant une spécialité de la mise en recueil des voix d'autrui 10. Il n'est donc guère étonnant que ce goût pour la compilation trouvât à s'exercer dans le domaine de l'emblématique, et qu'il rencontrât par ailleurs l'intérêt que Corrozet autant que Denis Janot manifestèrent pour la vogue des livres illustrés et les genres de l'expression figurée.

Il importe donc de penser l'Hecatomgraphie au regard de la diversité 2 des modèles et des traditions qui président à son élaboration et irriguent sa composition : la littérature gnomique et en particulier la tradition des recueils de proverbes et de sentences, le modèle alciatique que Corrozet imite tout en s'en écartant, et enfin le « genre » naissant de l'emblème, qui reste intimement lié à ses structures d'accueil - en l'occurrence le recueil imprimé -, dont les canons ne sont en rien constitués et dont Corrozet, qu'il en fût conscient ou pas, participe pleinement de la constitution. Ces jeux d'influence et de confluence ont attiré l'attention de la critique <sup>11</sup> et l'on voudrait ici prolonger les perspectives déjà ouvertes en saisissant au plus près la nature du projet initial de l'auteur à travers une lecture attentive du péritexte du recueil. Celui-ci fait progressivement émerger une voix auctoriale patiemment construite et pleinement revendiquée. S'il n'est plus à démontrer combien la poétique du morceau fonde la constitution du recueil emblématique, il est intéressant d'en observer l'esquisse de théorisation dans un discours métatextuel très élaboré qui se déploie en un fin tissage des métaphores typiques de la rhétorique compilatoire de l'époque <sup>12</sup>, pleinement réinvestie par l'auteur. Le discours préfaciel donne alors toute sa valeur à cette nouvelle entreprise de collecte qui, d'une part tire sa légitimité du projet intellectuel et moral qui la fonde et de

l'usage auquel elle est destinée, et d'autre part trouve sa singularité dans le travail de reconfiguration de la matière rassemblée.

# Rassembler et lire « à gré »

d'assignation générique rattachant l'ouvrage d'abord et avant tout au vaste ensemble des recueils gnomiques si caractéristiques de la littérature parémiologique en vogue à l'époque <sup>13</sup>, et dont rien ne semble le distinguer <sup>14</sup>: Hecatomgraphie. C'est à dire les descriptions de cent figures et hystoires, contenantes plusieurs Appophtegmes, Proverbes, Sentences et dicts tant des Anciens que des modernes. De fait, dans la première partie de son épître liminaire « Aux bons espritz et amateurs des lettres », Corrozet se livre à une entreprise de justification passant par un éloge de la pratique compilatoire. Si cette quête en légitimation relève d'une posture topique, elle est revivifiée par le contexte de la culture imprimée, où « la coppie infinie/De tant d'escriptz » menace tout ouvrage publié de disparaître dans la masse :

Voulant (Seigneur) ce petit livre faire
Pour au vouloir des Muses satisfaire,
J'ay à par moy pensé bien longuement,
A ce, qu'on dict assez communement
Qu'il sont assez voyre trop de volumes
Tant d'imprimez que d'escriptz par les plumes,
Et que plus sont de livres que lecteurs,
Plus de lecteurs, que vertueux facteurs,
Plus d'escripvains et plus de bien disantz,
Que d'auditeurs et que de bien faisantz,
Cela pensant ma main qui estoit preste
Pour commencer à escrire, s'arreste

Le portrait iconographique de l'auteur, topos si récurrent dans la tradition manuscrite et imprimée, trouve ici une belle variante textuelle. La vision de la main suspendue s'impose par une puissance imageante inversement proportionnelle au dynamisme amplificatoire d'un discours qui évoque de façon saisissante l'accroissement vertigineux de la masse indistincte des auteurs et des lecteurs, des productions tant manuscrites qu'imprimées, replaçant l'acte d'écriture dans un contexte de transmission et de diffusion massive

du patrimoine passé. Mais faisant mine, en une traditionnelle posture d'humilité, de prendre acte de ce que tout ouvrage nouvellement offert au public ne pourra être que quantité négligeable <sup>15</sup>, Corrozet, non sans malice, présente cette évidence pour ce qu'elle est, à savoir un lieu commun éculé (« A ce qu'on dict, assez communement »). La défense du compilateur passe alors par la défense de la compilation définie comme travail ingénieux de recomposition. La posture construite dans cette préface est ainsi à mettre en relation avec celle que Corrozet ne cesse par ailleurs de déployer de volume en volume, et qui, comme l'ont montré Emmanuel Buron <sup>16</sup> et, à sa suite, Nina Mueggler, participe de l'élaboration d'un « ethos auctorial de compilateur » autant que d'un « ethos auctorial de libraire » <sup>17</sup>. Se présentant volontiers comme un artisan du livre, Corrozet se qualifie de « bon ouvrier qui l'ouvrage varie / Comme ung orfevre en son orfevrerie », bâtissant « [d]e vieulx mesrien une neufve maison », laquelle métaphorise cette belle forme de livre que Corrozet offre à son public. On reconnaît ici, convoqué dans l'ensemble de la préface, le réseau lexical tout à fait topique associant les métaphores artisanales, ornementales et architecturales dont il faut remarquer qu'elles réfèrent successivement à l'auteur, au geste auquel il se livre, au recueil lui-même et enfin à l'opération de prélèvement dont peuvent faire l'objet les fragments qui le composent : de la genèse de l'œuvre, l'épître aboutit ainsi à ses usages possibles en prenant soin de dessiner la relation dynamique qui unit les instances auctoriales et lectoriales savamment mises en scène dans le texte. De fait, c'est après avoir fait l'éloge de la compilation que Corrozet en vient à présenter son recueil :

C'est ce livret qui contient cent emblemes, Authoritez, Sentences, Appophtegmes De bien lettrez comme Plutarque et aultres Et toutesfoys il en y a des nostres Grand quantité aussi de noz amys Qui m'ont prié qu'en lumiere fust mis

Ce passage déploie la formule stéréotypée du titre – « tant des Anciens que des modernes <sup>18</sup> » à laquelle répond la formule à peine plus désignative, « Plutarque et aultres ». Si l'auteur des *Moralia*, dont on sait combien la culture humaniste est fortement imprégnée, est

nommément cité, il se trouve dilué dans le cercle indéfini des « aultres » auteurs anciens, élargi à celui des modernes. Ces derniers sont désignés par une formule tout aussi indéterminée - « il y en a des nostres / Grand quantité » - mais qui dessine une communauté soudée par une connivence - « de noz amys » - promouvant une forme de sociabilité littéraire dont participe pleinement notre poètecompilateur-emblématiste. L'identité des autorités alléguées s'efface ainsi derrière une pluralité anonyme, et le discours ici déployé se fonde sur un dispositif énonciatif pluriel qui met sans cesse la figure auctoriale en interaction d'une part avec la communauté des voix auctoriales du passé, d'autre part avec la communauté des compilateurs qui, dans l'univers présent de la diffusion imprimée, est en charge de les faire à nouveau entendre et de leur redonner vie, et enfin avec la communauté future des lecteurs visés et programmés par le texte. Cette communauté élargie est soudée par le partage des valeurs associées au principe attendu de l'utile dulci. L'alliance du profit moral et du « fruit » ou du « plaisir » qu'il procure est formulée avec insistance par la reprise récurrente du bien et du bon : « bien disant », « bien faisantz », « bien d'aultruy », « bien lettrez », « le bien qu'on y pourra apprendre », « de son bien l'œil jouit », « bon ouvrier », « bon esprit », « bon sçavoir ». L'axiologie mise en place aboutit, dans le vers conclusif, à l'éloge de la « belle matière » offerte à la lecture, soit à la valeur non pas seulement éthique mais aussi esthétique du recueil. Si sa visée morale se trouve ainsi soulignée, elle s'accompagne d'une mise en valeur de l'agrément que procure au compilateur le libre butinage auquel il s'est livré et, comme en un transfert de plaisir, celui que procurera au lecteur le libre usage qu'il fera du beau volume ainsi constitué. À cet égard, il est significatif que l'expression « à gré » associe d'un bout à l'autre de l'épître, la fantaisie du compilateur <sup>19</sup> et celle de ses lecteurs :

Puis en changeant et deguisant l'ouvrage Il en faict tout ce qui luy vient à gré Recepvez doncq le livre tel qu'il est Et s'il vous vient à gré, et il vous plaist De vray sera occasion entiere De mettre au jour quelque belle matiere

Si le livre leur « vient à gré » et « s'il [leur] plaist », les lecteurs deviendront alors les nouveaux dépositaires de cette sagesse commune qu'ils auront en charge, à leur tour, de réactualiser par l'acte même de la lecture, « pour le plaisir qu'on y pourra comprendre / Et pour le bien qu'on y pourra apprendre ». Toutes les modalisations apportées ici au propos ne sont pas sans importance : elles en soulignent la valeur non prescriptive et dessinent la figure particulière d'un moraliste qui propose plus qu'il n'impose, plaçant le lecteur dans un libre état d'accueil qui disposera du recueil comme il l'entend. C'est dans cette perspective que Corrozet, reprenant à Alciat <sup>20</sup> le sens étymologique du terme « emblème », relevé avant lui par Budé <sup>21</sup>, présente le recueil comme une mosaïque, et les pièces qui le constituent comme « fantasies » décoratives qui « pourront » s'offrir à tous les remplois possibles :

Aussi pourront ymagers et tailleurs Painctres, brodeurs, orfevres, esmailleurs, Prendre en ce livre aulcune fantasie Comme ils feroient en une tapisserie.

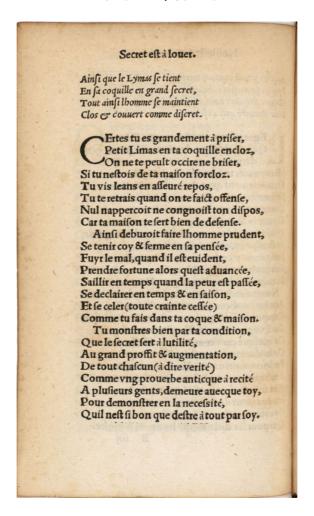
L'épître laisse alors la place à un huitain qui, associant à la rime le « loisir » et le « plaisir » qu'on « vouldr[a] » bien prendre, achève de promouvoir la liberté de l'otium :

Quand vous ferez à vostre bon loisir
Et que n'aurez pas grandement affaire,
Quand vous vouldrez prendre quelque plaisir
Et à l'esprit par lecture complaire,
Quand vous vouldrez sçavoir quelque exemplaire
Propos moraulx de la philosophie
Et ce qui est maintesfoys necessaire
Lisez dedans cest Hecatomgraphie.

- On comprend dès lors combien est significative l'apparition, plus tôt dans l'épître, du vocable « emblème » dans une structure appositive qui, l'assimilant totalement aux « Authoritez, Sentences, Appophtegmes », désigne le tout en faisant ressortir ses parties.
- De là à voir dans le livre d'emblèmes un simple avatar des recueils gnomiques et autres florilèges, il n'y a qu'un pas, et il ne fait guère de

doute que l'ouvrage fut perçu comme tel. C'est ce qu'attestent du reste certaines de ses rééditions, caractérisées par des variantes titulaires ou une mise en page particulièrement significative. L'année même où paraît l'édition *princeps* du recueil, Denis de Harsy en fournit une édition pirate dépourvue d'illustrations <sup>22</sup> (fig. 2).

Fig. 2. Hecatomgraphie c'est à dire les declarations de plusieurs Apophtegmes, Proverbes, sentences et dictz tant des anciens et modernes, Lyon, Denis de Harsy, 1540. BnF/Gallica



Plus rien ne reste de l'emblème primitif, ce qui modifie substantiellement la détermination générique du recueil. Il en va de même de deux autres rééditions lyonnaises aux titres plus qu'évocateurs puisqu'ils effacent le titre principal pour lui substituer la métaphore florale typique de la rhétorique titulaire des anthologies et compilations du temps :

- La fleur des sentences certaines, apophthegmes, et stratagemes. Tant des Anciens, que des modernes. Enrichy de figures, et sommaires Françoys, propre à chascune sentence, Lyon, Claude de La Ville, 1548.
- La fleur des sentences moralles. Extraictes tant des Anciens que des modernes, Lyon, Balthazar Arnoullet, 1551.
- 10 Si ces deux éditions sont pourvues de vignettes pour se conformer au dispositif proprement emblématique, les énoncés titulaires ne leur confèrent qu'une fonction subalterne et purement illustrative, soit, dans le premier cas, en les reléguant à une position secondaire, soit, dans le second cas en en taisant purement et simplement la présence. La perception du livre d'emblèmes comme recueil de sentences illustrés ou non - est enfin remarquablement entérinée par la publication en 1545 du Jardin d'honneur contenant plusieurs apologies, proverbes et ditz moraux avecq'les histoires et figures. D'anthologiste et compilateur, Corrozet se voit « anthologisé », aux côtés notamment de Guillaume de La Perrière. Leurs poèmes, arrachés à leur contexte emblématique premier, intégrent alors le vaste réservoir des « dits » et « proverbes » dignes d'être à leur tour réunis en florilège. Il est du reste à souligner que cette anthologie est placée ouvertement sous le patronage de Corrozet puisque le volume reprend le huitain qui suit immédiatement l'épître liminaire de l'Hecatomgraphie en substituant, dans le vers conclusif, un titre à l'autre  $^{23}$ .
- 11 Ces variantes titulaires intervenant au gré de l'histoire éditoriale du recueil inscrivent ainsi ce dernier dans un champ générique bien déterminé. Si elles sont révélatrices de la perception qu'on en eut, on ne saurait cependant y voir une confirmation rétrospective de ce que l'Hecatomgraphie aurait été, à l'origine, conçu par son auteur comme un pur recueil de sentences illustrées. Le péritexte de l'édition princeps programme et favorise un tel usage qui, sans trahir évidemment le projet initial, n'en rend pas totalement compte. En exposant, en amont, les principes de composition du recueil et en ouvrant, en aval, sur les modalités de sa réception, la rhétorique de la compilation fait entendre, peu à peu, les mots de l'invention pour dessiner les contours d'une poétique.

## « Déguiser » pour « inventer »

Il convient de revenir au titre originel, et de prêter attention à sa 12 structure. La comparaison avec les variantes titulaires évoquées plus haut met en évidence la façon dont le recueil affiche certes sa proximité avec la tradition des compilations gnomiques mais surtout la façon dont il s'en émancipe. À l'inverse de la dispositio titulaire des rééditions ultérieures, la mention des sentences et propos collectés est rejetée en fin de titre - « contenantes plusieurs Appophtegmes, Proverbes, Sentences et dicts » - tandis que sont mises en vedette « les descriptions de cent figures et hystoires ». Loin d'être présentées comme des ornements accessoires, les images gravées apparaissent comme un rouage essentiel de la fabrique du recueil puisque la composante verbale est, laisse à penser le titre, chargée d'en fournir une « description ». Là où, comme on le sait, Alciat n'avait pas prévu la présence de figures gravées en accompagnement de ses épigrammes <sup>24</sup>, Corrozet laisse à penser que les poèmes qu'il compose doivent leur existence aux images qui, de fait, leur auraient préexisté. Soucieux, comme le dira plus tard Barthélemy Aneau au sujet de son propre recueil d'emblèmes, de les rendre « parlantes, et vives » en leur « inspirant ame, par vive Poësie »  $^{25}$  en leur « appropri[ant] son invention 26 », Corrozet s'attache donc à en offrir des « descriptions <sup>27</sup> ». Alciat s'était exprimé dans les mêmes termes  $^{28}$ , et Guillaume de La Perrière fera de même : au sujet des quatrains de sa Morosophie - son second recueil d'emblèmes paru en 1553 - il dira avoir « encloz aux deux premiers vers Latins la description du pourtrait figuré, et aux deux vers suyvantz le sens Allegoricque et Moral dudit pourtrait  $^{29}$  ». Notons que si certains quatrains de Corrozet épousent cette même structure bipartite, d'autres peuvent fournir directement la signification morale de l'image. La description est alors prise en charge par le poème disposé en regard. Or précisément, si les « descriptions » mises en avant par le titre semblent renvoyer aux quatrains explicatifs, il est permis de penser qu'ils réfèrent également aux poèmes discursifs. Une telle lecture s'autorise de l'acception cette fois rhétorique de la notion de description dans son opposition à la définition, bien connue des rhétoriciens et des poéticiens de l'époque <sup>30</sup> et qui met en tension l'abondance de la première et la brièveté de la seconde. Sébillet, qui

lui consacre un développement dans son *Art poétique* de 1548, dit de la description qu'elle « peint et colore seulement la chose décrite par ses propriétés et qualités accidentaires <sup>31</sup> » et donne pour exemple un poème de Marulle <sup>32</sup> imitant les épigrammes ecphrastiques de l'*Anthologie de Planude* qui, du reste, fournit le modèle de plusieurs poèmes de Corrozet <sup>33</sup>. Le terme « description » mis en avant dans le titre du recueil se prête ainsi à une double lecture et fait signe vers la relation qui s'instaure entre d'une part la brièveté conjuguée de l'*inscriptio*, de l'image et de la *subscriptio* et d'autre part l'amplification du poème discursif <sup>34</sup>.

L'emblème 20 en offre un exemple particulièrement frappant (fig. 2). Intitulé « Secret est à louer ». Il donne à lire le quatrain suivant :

Ainsi que le Lymas se tient En sa coquille en grand secret, Tout ainsi l'homme se maintient, Clos et couvert comme discret.

L'épigramme décrit la figure puis en expose le sens allégorique, la relation étroite entre le signifiant et le signifié se manifestant, sur le plan rhétorique, par un tissage syntaxique, lexical et sonore mettant en œuvre l'idéal du style conceptiste : le quatrain est saturé par les effets allitératifs et les figures paronomastiques (« tient »/« maintien » « secret »/« discret »), autant de figures de diction qui viennent hausser le vers et contribuent à l'efficacité du style épigrammatique et à sa densité expressive <sup>35</sup>. Cette ingénieuse « articulation de la "conception" avec le dispositif formel <sup>36</sup> » se manifeste encore dans le poème discursif :

Certes tu es grandement à priser,
Petit Lymas en ta coquille enclos,
On ne te peult occire ne briser,
Si tu n'estois de ta maison forcloz,
Tu vis leans en asseuré repos,
Tu te retrais quand on te faict offense,
Nul n'appercoit ne congnoist ton dispos,
Car ta maison te sert bien de defense.
Ainsi debvroit faire l'homme prudent,
Se tenir coy et ferme en sa pensée,
Fuyr le mal, quand il est evident,

Prendre fortune alors qu'est advancée,
Saillir en temps quand la peur est passée,
Se declarer en temps et en saison,
Et se celer (toute craincte cessée)
Comme tu fais dans ta coque et maison.
Tu monstres bien par ta condition.
Que le secret sert à l'utilité,
Au grand proffit et augmentation,
De tout chascun (à dire verité)
Comme ung proverbe anticque a recité
A plusieurs gents, demeure avecques toy,
Pour demonstrer en la necessité,
Qu'il n'est si bon que d'estre à tout par soy.

- Les phénomènes de reprises et de variations lexicales et phoniques 15 entre le quatrain et le poème continuent de lier l'un et l'autre dans un tissu serré (« coquilles », « clos », « couvert », « enclos », « forcloz », « coy », « coque »). La sentence énoncée par l'inscriptio est par ailleurs mise en écho dans la deuxième strophe en une suite d'énoncés gnomiques syntaxiquement intégrés au discours mais qui pourraient constituer autant de sentences autonomes. Le poème se clôt enfin sur un proverbe désigné comme tel (« Comme ung proverbe anticque a recité »), en une formule que l'on retrouve fréquemment dans le recueil <sup>37</sup>. Il trouve sa source dans l'adage 587 <sup>38</sup> d'Érasme - « Tecum habita » - pris d'un passage des Satires de Perse $^{39}.$  Le discours parénétique en appelle à l'autorité du proverbe et de la sentence, qui le fondent en vérité mais qui, surtout, informe sa poétique et fait entendre une parole vive : il faut noter qu'à l'énonciation désancrée - caractéristique de l'écriture gnomique - qui marque le titre et le quatrain, succède une énonciation adressée où s'entremêlent dialogue fictif et discours sentencieux. L'entreprise de collecte des propos d'autrui participe ainsi de l'élaboration de dispositifs énonciatifs variés, dont participe, au gré du recueil, la récurrence de la première personne, qui assume la profération de son discours, et les adresses explicites au lecteur <sup>40</sup>.
- 16 Cet exemple montre comment se trouve mis en application le programme poétique exposé dans l'épître, qui met l'accent sur le geste, non pas tant éditorial qu'auctorial, de « mise en lumière » de la matière rassemblée et reconfigurée. Cette image de la « mise en

lumière » traverse du reste la préface avec insistance. Omniprésente dans les paratextes éditoriaux de la Renaissance pour désigner, comme l'a remarqué Anne Réach-Ngô, l'acte d'imprimer et de publier, et pour « soulign[er] la valeur d'avènement du texte <sup>41</sup> » , la formule est ici remotivée par son voisinage lexical :

Joignant avecq la sentence premiere
Qu'on ne mect riens maintenant en lumiere
Qui n'aict esté ou veu ou deguisé [...]
Puis en changeant et deguisant l'ouvrage
Il en faict tout ce qui luy vient à gré [...]
Je ne doibs pas aulcun blasme encourir,
Si j'ay voulu encercher et querir
Ce qui fut dict des gens de bons scavoir
Le deguisant, pour mieulx le faire veoir
Plus richement [...]

La métaphore de la mise en lumière se conjugue avec celle du déguisement, l'ensemble étant ressaisi par l'isotopie de la vision. C'est dans ce contexte que se fait entendre le terme d'« invention », associé à celui d'« Ymage illustrée » :

Et pour autant que l'esprit s'esjouit Quand avecq luy de son bien l'œil jouit Chascune hystoire est d'ymage illustrée Affin que soit plus clairement monstrée L'invention, et la rendre autenticque Qu'on peult nommer lettre hieroglyphicque

- Ce passage capital est à mettre en rapport avec l'ensemble du lexique métatextuel qui se déploie dans le péritexte, et dont la polysémie et la densité sémantique, hautement évocatrices de la relation d'interdépendance dynamique qui lie le texte et les figures, contribuent à définir la poétique du recueil et de ses parties.
- L'emblématiste entend diffuser une morale qui ne sera que mieux assimilée par l'esprit si elle est d'abord saisie par l'œil, cette « fenêtre de l'âme », selon les mots bien connus de Léonard de Vinci. Tout à la tâche d'habiller de nouveaux atours les dits des anciens et des modernes et de faire ainsi œuvre nouvelle, l'auteur convoque

l'« ymage », qui illustre l'« hystoire » afin que soit « plus clairement monstrée/L'invention, et la rendre autenticque ». Il faut tout d'abord souligner l'importance du terme « hystoire », récurrent dans le péritexte et le corps du recueil pour désigner le texte ou l'image. Dans l'épître, il réfère au premier et l'emploi de ce terme laisse à penser que Corrozet reprend ce passage de la préface de la première traduction française par Jean Lefèvre des Emblemata d'Alciat <sup>42</sup>:

Jay cy dresse (selon que jentends)
Quelques propos composez par hystoires:
En quoy je rends voyes, a tous notoires,
Comme ilz pourront par seulz signes bien dire,
Et maintz bons motz, sans letre faire escripre:
Quon peult poser en signeaulx et doreures
De escuz, bonnetz, et en aultres pareures 43

20 Les « Quelques propos composez par hystoires » traduisent le terme « Emblemata » que l'on trouve chez Alciat, et dont Lefèvre, et à sa suite Corrozet, font donc une singulière interprétation. La reconfiguration des « Quelques propos », soit chez Corrozet des « Authoritez, Sentences, Appophtegmes » mis en apposition dans l'épître, rappelons-le, au terme « emblème », passe en premier lieu par leur conversion en « hystoires », c'est-à-dire en narration ou en récit. Si l'« hystoire » réfère indubitablement, dans le contexte précis de l'épître, au texte, on ne peut qu'y voir aussi, se superposant à ce sens premier, celui de « peinture » et d'« image ». Corrozet joue de cette polysémie, tout d'abord dans le titre qui présente le recueil comme une suite de description de « cent figures et hystoires ». Le doublet synonymique ne laisse guère de doute sur le sens du mot « hystoires », confirmé en outre par ses occurrences dans les épigrammes ou les poèmes discursifs, à la faveur d'expressions déictiques et présentatives qui attirent le regard sur les vignettes 44 :

> Voiez icy en ceste histoire, Comme je tiens une esventoire Dequoy j'esvente une pensée, Qui s'est devant moy advancée. [emblème 44]

Ceste hystoire est mise en avant Notant qu'en folle hardiesse, N'y a grand raison et sagesse, Car elle est trop avantageuse, Trop indiscrete et oultrageuse. [emblème 18]

Par ceste hystoire on doibt assez entendre Qu'on ne doibt poinct tant seulement contendre Avec les grands, mais avecq les petis. [emblème 52]

On doibt aussi par ceste hystoire entendre Aulcuns ayantz trop laise de leur corps Tant de viande et de vin osent prendre Qu'ilz sont tremblantz, foibles à demy mortz [emblème 64]

Nemesis, pour quoy en ton hystoire, Tiens-tu en main la palme de victoire [emblème 37]  $^{45}$ 

L'« histoire » réfère ainsi concurremment à l'image ou au texte. Or on sait que le terme « embleme », sous la plume des emblématistes de l'époque, présente la même ambivalence sémantique <sup>46</sup>. On a relevé le sens qu'il revêt dans l'épître, repris du reste dans le privilège et dans le colophon <sup>47</sup>. Mais il est remarquable de le trouver par deux fois dans le corps du recueil, dans des formules déictiques similaires à celle où apparaît le mot « hystoire » :

On void souvent c'est *embleme* et enigme Verifié, car l'homme qu'on estime Bon et loyal, et tel est il aussy, Vit humblement en peine et en soucy Considerant sa grand fragilité. [emblème 16]

Cest embleme nous faict scavoir, Qu'il n'est chance qui ne retourne [emblème 22]

La formule démonstrative renvoie là encore ostensiblement à la page de gauche si bien que c'est bien l'image que désigne ici l'« embleme », en outre éloquemment qualifié d'« enigme ». Les connotations de ce dernier terme sont remarquables <sup>48</sup>, qui font écho au modèle hiéroglyphique convoqué dans l'épître, omniprésent chez les emblématistes, et qui installe alors définitivement le recueil dans le

vaste champ des genres de la symbolique dont le genre emblématique sera appelé à devenir une des plus vives incarnations <sup>49</sup>.

23 La plurivocité des vocables utilisés témoigne ainsi de la complexité et de la subtilité du processus dynamique qui fait de la compilation une authentique invention, laquelle s'entend en définitive, sous la plume de Corrozet, dans les deux sens d'inventio rhétorique et d'ingenium poétique. La « description » des images et l'« illustration » de la pensée et des mots constituent deux modalités complémentaires d'éclaircissement du discours moral et font du compilateur un inventeur, de l'« ouvrier », un poète : n'oublions pas que Corrozet, à l'ouverture de son épître, dit avoir répondu aux sollicitations des Muses. Recomposer les sentences en histoire, telle est la première étape de l'« invention » emblématique. Cette dernière est, en second lieu, « plus clairement monstrée » et rendue « autenticque » par les « ymages » qui « illustrent » le texte, dans tous les sens et enjeux que peut revêtir ce terme : mettre en lumière, éclairer, rendre illustre, restituer dans son évidence. L'ingenium tient à la dispositio de chaque emblème et du recueil en son entier <sup>50</sup>, mais aussi au déploiement de toutes les potentialités de la figure (textuelle, rhétorique et plastique). La sollicitation du regard, permanente dans l'épître, est alors des plus évocatrices, qui présente le recueil comme une scène théâtralisée faisant du lecteur un spectateur, et le livre comme lieu d'une performance. La médiation de l'œil est alors à rapporter à la spécificité de la poétique emblématique, laquelle conjugue le champ du discours et le champ du visible en une éloquence persuasive qui tire profit de la puissance symbolique et figurative de la sentence, de l'image et du vers.

#### **NOTES**

1 Gilles Corrozet, Hecatomgraphie. C'est à dire les descriptions de cent figures et hystoires, contenantes plusieurs Appophtegmes, Proverbes, Sentences et dicts tant des Anciens que des modernes, Paris, Denis Janot, 1540. Corrozet fournit une nouvelle édition du recueil en 1544 présentant un certain nombre de variantes. Voir l'édition critique qu'en donne Alison Adams : L'Hecatongraphie (1544), Genève, Droz, 1997. Toutes nos références

renvoient à l'édition *princeps* de 1540 qui sera abrégée en H. suivi du numéro de l'emblème.

- 2 « Accroisement d'yre est à eschever » (H. 42), « Le courroux rappaisé ne restablit l'offence » (H. 32), « Faire ce, qui est concédent à beaulté » (H. 78), « Fault eviter maulvaise Fortune » (H. 38), « Subtilité vault mieulx que force » (H. 55), « Toutes choses sont perissables » (H. 45)...
- 3 « Calumnie » (H. 79), « La chose publique » (H. 70), « Foy, Charité, et Espérance » (H. 58), « Ingratitude », « L'ymage de Fortune » (H. 40), « L'ymage de Temerité » (H. 18)...
- 4 Sur les sources de l'Hecatomgraphie, on renvoie à l'édition d'Alison Adams.
- 5 Pierre Laurens, L'Abeille dans l'ambre. Célébration de l'épigramme de l'époque alexandrine à la fin de la Renaissance [1989], Paris, Les Belles Lettres, 2012, p. 560.
- 6 Ibid.
- 7 Ainsi du titre de l'emblème 68, « Contre les avaricieux », qui imite l'emblème d'Alciat semblablement intitulé, qui lui-même réécrit une épigramme de l'Anthologie de Planude. Ce titre sera repris à l'identique par Corrozet dans une de ses Fables d'Ésope de 1542.
- 8 Voir Stephen Rawles, « Corrozet's Hecatomgraphie : where did the woodcuts come from and where did they go? », Emblematica, 3, 1988, p. 31-64.
- 9 Gisèle Mathieu-Castellani, « Le retour de l'emblème », Anatomie de l'emblème. Littérature, 78, 1990, p. 4.
- 10 Nous renvoyons bien sûr aux travaux de Magali Vène, en particulier « "Pour ce qu'un bien caché [...] ne peult proffiter à personne", "j'ay prins d'aultruy la pierre et le ciment", Gilles Corrozet, auteur et libraire, passeur de textes » dans C. Bénévent, A. Charon, I. Diu et M. Vène (dir.), Passeurs de textes : imprimeurs et libraires à l'âge de l'humanisme, Paris, Publications de l'École nationale des chartes, 2012, p. 199-213. De Magali Vène, signalons la parution prochaine du volume consacré aux libraires Corrozet dans la collection des Imprimeurs et libraires parisiens du xvie siècle, d'après les manuscrits de Philippe Renouard. Sur Corrozet, et parmi les travaux les plus récents, voir Antonin Godet, Le Parnasse des Poètes François Modernes de Gilles et Galliot Corrozet (1571, 1572, 1578). Édition critique, thèse de l'université Lyon 2, Michèle Clément (dir.), 13 novembre 2020.

- 11 Parmi l'abondante bibliographie sur cette question, voir notamment Daniel Russell, « The Emblem and authority », Word and Image, 4, 1, 1988, p. 81-87; Alison Saunders, The Sixteenth-Century French Emblem Book: A Decorative and Us∂proberbeful Genre, Genève, Droz, 1988; Barbara Tiemann, Fabel und Emblem. Gilles Corrozet und die französische Renaissance-Fabel, Humanistische Bibliothek, München, 1974. Pour une remise en situation de l'Hecatomgraphie au sein de la production emblématique du xvıe siècle, voir Géraldine Cazals, « Les juristes et la naissance de l'emblématique au temps de la Renaissance », Revue d'histoire des facultés de Droit et de la Culture juridique, 33, 2013, p. 37-124.
- Voir Anne Réach-Ngô, « "Rogneure, descoupure et ramas de pieces bigarrées" : une nouvelle rhétorique de la compilation à l'ère de l'imprimé ? », Le Français pré-classique, 17, 2015, p. 91-108.
- Voir Jean Vignes, « Pour une gnomologie : enquête sur le succès de la littérature gnomique à la Renaissance », Seizième siècle, 1, 2005, p. 175-211. Sur le rapport entre l'Hecatomgraghie et la tradition gnomique, voir B. Tiemann, Fabel und Emblem, op. cit.
- Sur les liens entre les livres d'emblèmes et les recueils de proverbes, voir Alison Saunders, « Is it a Proverb or is it an Emblem ? French Manuscript Predecessors of the Emblem Book », Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, 55, 1, 1993, p. 83-111. Sur la rhétorique titulaire des compilations imprimées, voir A. Réach-Ngô, « "Le tout tiré de divers Auteurs trop fameux". Les compilations littéraires de la Renaissance, de la caution publicitaire à la communauté auctoriale », Le Verger, XIII, 2018.
- Voir A. Réach-Ngô, « Performance et paratextes éditoriaux à la Renaissance », dans (dir.) A. Barras et É. Eigenmann, Textes en performance, Genève, MetisPresses, 2006, p. 183-197.
- 16 Emmanuel Buron, « L'autorité du compilateur dans quelques recueils français de la Renaissance », Extrême-Orient, Extrême-Occident, 25, 2003, L'Anthologie poétique en Chine et au Japon, Jacqueline Pigeot (dir.), p. 169-184.
- Nina Mueggler, « Le "labeur" du compilateur: Gilles Corrozet, auteur, éditeur, libraire », dans D. Brancher, G. Burg et G Berjola (dir.), <u>L'Éditeur à l'œuvre: reconsidérer l'auctorialité ?</u> (fin xv<sup>e</sup>-xxı<sup>e</sup> siècles), actes du colloque de Bâle 11-13 octobre 2018, Plateforme Emono Universitätsbibliothek Basel, 2020.

- Voir A. Réach-Ngô, « "Le tout tiré de divers Auteurs trop fameux" », art. cité, p. 2, qui fait valoir cette formule titulaire comme une « étiquette publicitaire » au service d'une visée promotionnelle. Elle tend à « attester l'abondance, la diversité et la valeur des auteurs rassemblés » et « sert de caution à la compilation ».
- 19 Charles Brucker relève et commente la première occurrence de cette formule dans « Pour un statut d'auteur d'emblèmes au xvi<sup>e</sup> siècle : Simon Bouquet et la tradition alciatique », *Travaux de littérature*, XX, 2007, *Le Statut littéraire de l'écrivain*, Lise Sabourin (dir.), p. 231 : cette expression, écrit-il, « représente bien la volonté de Corrozet [...] de se laisser guider d'abord par son propre plaisir ; en d'autres termes, il n'est plus question de s'assujettir à un modèle à tout prix [...] mais il importe désormais de manifester son indépendance d'inspiration et d'imagination en "mettant en lumière" les pensées des *bien letrez* ».
- « En ces fêtes de fins d'année, pour être agréable à Ambrogio Visconti, j'ai composé un petit livre d'épigrammes que j'ai intitulé Emblèmes. En effet, dans chacune de ces épigrammes je décris un objet, pris à l'Histoire ou aux choses de la Nature, susceptible d'offrir un sens exquis, et d'où les peintres, sculpteurs, orfèvres puissent tirer ce que nous appelons des écussons et fixons sur nos couvre-chefs, ou utilisons comme insignes » (lettre de Francesco Giulo Calvo, 9 janvier 1523, traduite par Pierre Laurens dans son édition des Emblemata, Paris, Les Belles Lettres, 2016).
- « Le mot Emblema désigne un ouvrage de mosaïque joint et assemblé de menus carrés enchâssables. L'Emblema était aussi chez les Anciens un ornement greffé sur des vases d'or, d'argent et de vermeil, détachable à volonté : technique inconnue à notre époque à ce que je crois » (Guillaume Budé, Annotationes in XXIV Pandectarum libros, Paris, 1514, cité par P. Laurens, Emblemata, op. cit., p. xv).
- Hecatomgraphie c'est à dire les declarations de plusieurs Apophtegmes, Proverbes, sentences et dictz tant des anciens et modernes, Lyon, Denis de Harsy, 1540.
- 23 Voici le huitain liminaire du Jardin d'honneur :

Quand vous ferez à vostre bon loisir Et que n'aurez pas grandement affaire : Quand vous vouldrez prendre quelque plaisir Et à l'esprit par lecture complaire : Quand vous vouldrez sçavoir quelque exemplaire Propos moraulx, ou n'y a rien qu'honneur, Et ce qui est maintesfoys necessaire Lisez dedans ce beau Jardin d'honneur.

- Sur ce point bien connu, voir Claudie Balavoine, « Les Emblèmes d'Alciat : sens et contresens », dans L'Emblème à la Renaissance, éd. Y. Giraud, SEDES, 1981, p. 49-59 ; id., « Archéologie de l'emblème littéraire : la dédicace à C. Peutinger des Emblemata d'André Alciat », dans M. T. Jones-Davies (dir.), Emblèmes et devises au temps de la Renaissance, Paris, Jean Touzot, 1981, p. 9-21 ; P. Laurens, L'Abeille dans l'ambre, op. cit., p. 546 sqq ; Élisabeth Klecker, « Des signes muets aux emblèmes chanteurs : les Emblemata d'Alciat et l'emblématique », Littérature, 145, 1, 2007, p. 23-52.
- 25 Barthélemy Aneau, *Imagination poetique*, Lyon, Macé Bonhomme, 1552, p. 7.
- 26 Ibid., p. 8.
- 27 Il est du reste éloquent que le titre de l'édition de Denis de Harsy qui, rappelons-le, évacue les vignettes, prenne soin de substituer du même coup le terme de « déclarations » à celui de « descriptions ». Voir supra, n. 21.
- 28 Voir supra, n. 18.
- 29 La Morosophie de Guillaume de la Perriere Tolosain, contenant cent Emblemes moraux, illustrez de Cent Tetrastiques Latins, reduitz en autant de Quatrains Françoys, Lyon, Macé Bonhomme, 1553, f. A8r<sup>o</sup> (nous soulignons).
- 30 L'opposition entre définition et description, qui se fonde sur la distinction aristotélicienne entre genre prochain et différence spécifique, intègre la pensée rhétorique notamment par l'intermédiaire de Cicéron et Quintilien. On la retrouve au xvi<sup>e</sup> siècle chez Melanchton, Jean Sturm ou Sébillet, avant d'être formalisée par Ramus dans sa Dialectique de 1555 : « Description est définition composée aussi des autres argumentz, comme Aristote descript au cinquesme des Topiques : l'homme, animant mortel, capable de discipline. Icy, avecques quelque cause, est meslée une propre circonstance. Or ceste succincte breveté n'est pas perpétuelle en ceste espèce mais souvent et la chose et l'auditeur requiert explication plus illustre et magnifique, comme sont presques les descriptions des poètes. [...] Et comme la breveté est louée en la parfaicte définition, ainsi la magnificence est célébrée en description moyennant toutesfois qu'il n'y ayt rien de superflu » (Ramus, Dialectique, éd. M. Dassonville, Genève, Droz, 1964, p. 94-95). Voir Mireille Huchon, « Définition, description : Ambroise Paré chirurgien méthodique et huguenot », Ambroise Paré, Pratique et

écriture de la science à la Renaissance, Paris, Champion, 2003, p. 201-227; Véronique Montagne, « <u>Les préfaces</u> de la Dialectique en François d'Adrien L'Alemand (1553), de La philosophie rationale de Jean Eusèbe (1566) et de la Dialectique françoyse de Pierre Bertrand (1571) », Corpus Ève, Éditions de textes ou présentations de documents liés au vernaculaire, 2015.

- Thomas Sébillet, Art poétique français, II, IX, 1548 dans Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance, éd. F. Goyet, 1990, p. 136.
- Précisons que Marulle compte parmi les nombreux humanistes qui s'essayèrent à des traductions de l'Anthologie de Planude, aux côté de Politien, Érasme ou encore, bien sûr, Alciat. Voir P. Laurens, L'Abeille dans l'ambre, op. cit., p. 548 sqq.
- 33 Voir les emblèmes 37 (« L'ymage de Némesis, déesse de juste vengeance »), 40 (« L'ymage de Fortune ») ou 83 (« L'ymage d'Occasion »).
- Les « descriptions » de Corrozet préludent ainsi à ce que des recueils ultérieurs, tel le *Pegme* de Pierre Cousteau (1555), désigneront sous le terme *narrationes*. Comme le précise Jean-Marc Chatelain, la « *narratio* ne complète pas l'emblème, mais se superpose à lui comme un commentaire qui vise à déplier dans le développement d'une "oraison solue" ce que l'emblème imprime à la fois dans le repli d'une forme laconique et dans l'instantanéité d'une saisie visuelle globale » (Jean-Marc Chatelain, « Lire pour croire : mise en texte de l'emblème et art de méditer au xvII<sup>e</sup> siècle », Bibliothèque de l'École des chartes, 150, 1992, p. 328).
- Voir Anne-Élisabeth Spica, Symbolique humaniste et emblématique. L'évolution et les genres (1580-1700), Paris, Champion, 1996, p. 245 sqq.
- Jean Lecointe, « La pensée comme figure. Poétique conceptiste, poétique conceptuelle » dans C. Badiou-Monferran (dir.), La Littérarité des belles-lettres. Un défi pour les sciences des textes ?, Paris, Classique Garnier, 2013, p. 333.
- Voir par exemple les emblèmes 4 (« Taire ou bien dire est ung proverbe antique / Qui est gardé des sages et discretz »), 26 (« Voyons que n'est tout or ce qui reluyt, / Et que vray est du poete ung proverbe, / Que le serpent gist souvent dessoubz l'herbe ») ou 49 (« Esperance paist les chetifz, / Ce dit le proverbe ancien »).
- 38 Belles Lettres, 2011, p. 464.
- 39 Corrozet en propose une toute autre interprétation, comme le fera du reste Barthélemy Aneau dans un des emblèmes de son *Imagination poétique*

de 1552.

- 40 Voir les emblèmes 15, 37, 51, 69 et 88.
- 41 A. Réach-Ngô, « Performance et paratextes éditoriaux à la Renaissance », art. cité, p. 4.
- 42 Voir D. Russell, « The Emblem and authority », art. cité, p. 338.
- 43 Livret des Emblemes de maistre Andre Alciat, Paris, Chrestien Wechel, 1536, f. A6r<sup>o</sup>.
- 44 Voir David Graham, « "Voiez icy en ceste histoire": Cross-Reference, Self-Influence and Frame-Breaking in some French Emblems », Emblematica, 7, 1, 1993, p. 1-24.
- 45 Il s'agit ici de la variante de 1544. Le texte de 1540 donne à lire ceci : « Nemesis, pleine de grand vertu, / Respondz, pourquoy dedans ta main tiens tu / La droicte palme à qui le vent faict force ? »
- 46 Voir D. Russell, « The Term Emblème in Sixteenth-Century France », Neophilologus, 59, 1975, p. 337-351.
- 47 Le privilège modifie significativement le titre de l'ouvrage: Hecatomgraphie, auquel sont conteneuz cent Emblemes garnys de figures. Le colophon donne à lire quant à lui : Fin de Hecatongraphie contenant cent Emblemes. Conformément à l'usage qu'en fait Alciat, l'emblème désigne donc les épigrammes. Tel n'est pas le cas chez Guillaume de La Perrière : dans l'épître dédicatoire du Theatre des bons engins, il déclare en effet avoir composé « cent Emblemes moraulx, accompaignez de cent dixains uniformes, declaratifz et illustratifz d'iceulx » (f. A iii v°-A iiii r°). Les emblèmes réfèrent ainsi aux images.
- 48 Sur le rapport entre emblème et énigme, voir Agnès Guiderdoni, « Les "figures extraordinaires" ou le savoir énigmatique de l'emblématique et de la symbolique humanistes », dans D. Martin, G. Polizzi, P. Servet (dir.), L'Énigmatique à la Renaissance : formes, significations, esthétiques, Paris, Champion, 2008, p. 15-25.
- 49 P. Laurens, L'Abeille dans l'ambre, op. cit., p. 559 sqq; Claudie Balavoine, «
  Le modèle hiéroglyphique à la Renaissance », dans (dir.) J. Lafond,
  C. Balavoine et P. Laurens, Le Modèle à la Renaissance, Paris, 1986, p. 209-225.
- 50 Il faudrait bien sûr examiner de près la *dispositio* générale du recueil, qui révèle, derrière la variété, un ordre savamment pensé. Voir les pistes

ouvertes par A. Adams dans son édition du recueil, L'Hecatongraphie, op. cit., p. XL-XLI.

#### **AUTHOR**

Trung Tran

Université Toulouse Jean Jaurès - PLH EA 4601

IDREF: https://www.idref.fr/26665469X

## Les recueils de fictions narratives facétieuses Renaissance et Baroque : typologie, organisation, spécificité, fabrication et usages.

#### **Romain Weber**

**DOI:** 10.35562/pfl.235

Copyright

CC BY-NC-SA 3.0 FR

#### **OUTLINE**

Introduction

De quoi parle-t-on?

Mise en avant de la nouvelle plutôt que du recueil

Recueil et brièveté

Recueil et tradition

Spécificité des recueils narratifs

Les titres

Les titres de « romans »

Les titres de recueils

Référence au cadre

Référence aux mentions génériques

Titres au pluriel

Les qualités du recueil

L'origine des textes compilés

L'usage et le profit que doit en tirer le lecteur

Référence au moment de leur création

Un titre pour chaque histoire

Les structures des recueils narratifs

Outils de navigation dans l'espace du livre

Numérotation des histoires dans le corps

Les tables des histoires

Divisions thématiques rares

Ce que l'on ne trouve pas

Les fonctions du recueil et de la mise en recueil

Pour l'éditeur et pour l'auteur

La diversité

Un mode de lecture non imposé

Usage des recueils

La réception

Conclusion

#### **TEXT**

#### Introduction

- Les recueils de fictions narratives facétieuses bénéficient aujourd'hui d'une longue tradition d'études et d'éditions savantes remontant au moins au xix<sup>e</sup> siècle. Pourtant, je ne connais pas de travaux qui se soient efforcés de cerner cet objet et de le définir de manière satisfaisante, étayés sur un large corpus, c'est-à-dire une part importante de la production.
- Il faut dire que les difficultés sont nombreuses. La grande majorité des recueils narratifs du xv<sup>e</sup> et du début du xvi<sup>e</sup> siècle sont par exemple mélangés, en général à dominante comique, mais comportant souvent quelques histoires tragiques ou prodigieuses. C'est le cas du Decameron, des Cent nouvelles nouvelles, de L'Heptameron et de bien d'autres qui annoncent parfois clairement ce mélange des « genres » dans leur titre : Nouvelles histoires tant tragiques que comiques de Verité Habanc.
- 3 Quelques textes se spécialisent et permettent de dessiner les premiers contours de ce que seront des recueils non facétieux, comme les Comptes amoureux par Madame Jeanne Flore (ca. 1537) avant que Pierre de Boaistuau ne crée, vers 1560, des histoires tragiques et des histoires prodigieuses qui vont constituer deux lignées distinctes de recueils narratifs. Il existe aussi des textes facétieux qui tournent autour des faits et gestes d'un seul et même personnage. Ce sont Le recueil des repues franches de maistre Francoys villon (voir en annexe le nº 6 du corpus), le Ulenspiegel (corpus nº 15), La legende de Maistre Pierre Faifeu (corpus nº 17), Les Contes facetieux du sieur Gaulard (corpus nº 44) ou les tours d'Arlotto <sup>1</sup>. Malgré une apparente unité, ces textes sont tous structurés comme des recueils en micro-récits totalement indépendants. Ils ne constituent donc pas à proprement parler des biographies et semblent participer pleinement au genre du recueil facétieux. L'appellation « recueils facétieux » est également à préciser, car un certain nombre <sup>2</sup> de textes propose un mélange de dialogue et

de narrations que l'on qualifie aujourd'hui plutôt de discours bigarrés <sup>3</sup>. Ce type de textes, qu'il est difficile de considérer comme des recueils, n'entrent en tout cas pas dans ceux que je décris. Enfin, si la facétie n'est pas toujours narrative, elle n'est pas non plus toujours en prose ou en recueil. La très grande majorité de la production facétieuse se publie sous la forme de brochures d'un ou deux cahiers comme le décrit très précisément Alain Mercier dans sa thèse Le Tombeau de la mélancolie <sup>4</sup>. La séparation prose/vers ne semble pas non plus très nette, puisque se publient des recueils versifiés dès la fin du xv<sup>e</sup> siècle <sup>5</sup> et que cette forme connaît un regain d'intérêt avec la publication des Contes et nouvelles en vers de La Fontaine et de tous ses suiveurs à partir de 1665.

## De quoi parle-t-on?

- Le recueil narratif facétieux est un phénomène littéraire et éditorial. La quantité d'œuvres produites n'est pas énorme, moins d'une centaine de titres (les plus connus : Le Decameron de Boccace, L'Heptameron de Marguerite de Navarre, les anonymes Cent nouvelles nouvelles ou les Faceties du Pogge), mais le nombre de rééditions est parfois grand. Ainsi, les Nouvelles recreations de Bonaventure des Periers connaissent une trentaine d'éditions entre les xvi<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles. Et on observe parfois d'importantes modifications d'une édition à l'autre.
- La diffusion de ces textes a été grande également, probablement grâce à leur tirage. On en retrouve partout dans les bibliothèques de fonds anciens d'Europe et des Amériques, on en retrouve aussi dans un nombre impressionnant de catalogues de vente de bibliothèques privées dès le xviii<sup>e</sup> siècle.
- Le recueil narratif facétieux a une très longue vie (plus de 400 ans), depuis l'adaptation en français du *Decameron* au début du xv<sup>e</sup> siècle jusqu'à la fin du xix<sup>e</sup> siècle où, en plus des bibliophiles qui publient à peu près tout ce qu'ils trouvent en la matière, des éditeurs continuent à recycler une partie de ces recueils (fig. 1) pour leur efficacité immédiate, sans volonté de faire œuvre d'érudition <sup>6</sup>.

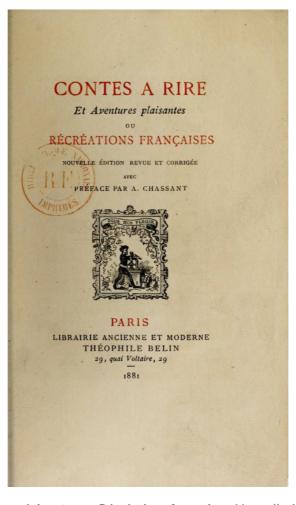


Fig. 1. Recyclage en 1881 des Contes à rire vieux de plusieurs siècles.

Contes à rire et aventures plaisantes ou Récréations françaises. Nouvelle édition revue et corrigée avec préface par A. Chassant, Paris, Librairie ancienne et moderne, Théophile Belin, 1881 (exemplaire de la BnF).

C'est par ailleurs un phénomène qui n'est pas exclusivement français puisque la production en France est aussi alimentée par des traductions de recueils italiens, latins, allemands, espagnols...

# Mise en avant de la nouvelle plutôt que du recueil

Le recueil, en tant que tel, est le grand oublié de la critique qui depuis un siècle au moins, ne l'a lu, étudié ou publié, essentiellement que du point de vue des parties qui le composent : le conte et la nouvelle (je les mets volontairement au singulier). On le voit au recensement des principales études ou anthologies le concernant <sup>7</sup>. Toutes mettent en

avant dès leur titre le terme « conteur » (non une instance de production narrative, mais un générique vague pour narration courte) et le terme « nouvelle » qui ne va acquérir de pluriel qu'en 1977 avec la thèse de G.-A. Pérouse : Nouvelles françaises du xvie siècle. Dans un cas comme dans l'autre, ce n'est pas le recueil en tant qu'objet textuel, tel qu'il a été composé et lu qui retient l'attention des critiques. Pire, en 1970, dans sa thèse sur la nouvelle des xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles, René Godenne affirme la quasi-disparition du genre durant un demisiècle: « Si la nouvelle connaît un prodigieux succès à la Renaissance, il n'en va plus de même dans la première moitié du xvii<sup>e</sup> siècle : deux recueils, en tout et pour tout, voient le jour! L'éclipse est presque totale  $^8$ . » Et lorsqu'elle réapparait, continue-t-il, celle-ci ne se présente bien souvent plus sous forme de recueil, mais sous celle de « petit-roman ». Cette chronique d'une mort annoncée de la nouvelle eut une grande influence : nous la trouvons fréquemment reprise jusqu'à aujourd'hui. Elle a orienté les recherches vers une voie sans issue, d'autant plus étrange qu'un rapide coup d'œil bibliographique fait apparaître de très nombreux recueils narratifs durant toute la période. Il n'y a qu'à voir le corpus sur lequel je me suis appuyé qui est loin d'être exhaustif et ne s'intéresse, de plus, qu'à la partie facétieuse de la production. Nous sommes face à un véritable obstacle épistémologique. L'approche générique de la nouvelle telle que nous l'ont transmis les xix<sup>e</sup> et xx<sup>e</sup> siècles ne permet pas d'appréhender la production des recueils de la période : sous cet angle, ils disparaissent à notre vue. Les textes étaient là, mais invisibles en tant que nouvelle. Au tournant du xx<sup>e</sup> siècle, la problématique du recueil est enfin explorée par quelques chercheurs comme René Audet <sup>9</sup>, mais selon un point de vue purement théorique, sans attention particulière aux pratiques éditoriales des xv<sup>e</sup>xvii<sup>e</sup> siècles et sans influence, à ma connaissance, sur les études les concernant.

#### Recueil et brièveté

Ainsi, étudier le recueil sous l'angle de « l'histoire courte », de « la forme brève », c'est se heurter à de nombreux obstacles. Car il est compliqué de comparer les tailles des nouvelles à partir de leur nombre de pages, puisque la quantité de caractères par page varie considérablement d'un texte et d'une édition à l'autre. Comment

ensuite définir les limites d'un texte bref, notion par définition non quantifiable. Enfin, la nouvelle, cette partie de recueil, n'a jamais été publiée sous une forme séparée, donc sous forme de texte court. Pourtant, à la période qui nous intéresse, publier un texte d'un ou deux cahiers était une formule éditoriale tout à fait viable. Le monde de la brochure est un univers gigantesque durant tout l'Ancien Régime. Ce sont des milliers de textes qui ont été imprimés et vendus sous cette forme : poèmes, pamphlets, almanachs, actes royaux... En observant cette production, on trouve facilement des occasionnels tragiques ou prodigieux, mais presque rien de narratif et de facétieux <sup>10</sup>. Et ces occasionnels narratifs obéissent à des codes spécifiques, ce ne sont jamais des extraits de nos recueils. Nous sommes face à une formule, publier et vendre séparément des nouvelles extraites de recueils, qui était éditorialement possible, mais qui dans les faits n'a jamais été exploitée.

- Envisager le recueil du point de vue de la nouvelle ou du conte, c'est prendre l'étude de la partie pour celle du tout. C'est également oublier que le recueil est parfois constitué d'un encadrement et en général de paratextes (pièces liminaires, table des histoires...) pouvant être importants en nombre comme en quantité de pages imprimées. C'est donc rater l'ensemble textuel tel qu'il a été conçu par ses créateurs (auteurs ou imprimeurs-libraires que j'appellerai par la suite éditeurs) et tel qu'il a été effectivement acheté ou lu par son public. Ainsi, la plupart des anthologies modernes ayant réédité ces textes ont sorti une ou plusieurs histoires d'un ensemble sans resituer ces bribes dans leur contexte, c'est-à-dire sans donner au moins un aperçu des autres histoires, de l'encadrement et du paratexte.
- J'irais même plus loin : « la nouvelle » facétieuse n'existe pas à cette période, car elle n'a pas d'existence concrète, physique. Elle n'est pas un objet éditorial puisqu'elle n'est jamais écrite et publiée seule, achetée ou tenue en main seule par un lecteur. Les contes et les nouvelles des périodes Renaissance et Baroque ne sont donc pas des formes courtes, elles n'ont d'existence, paradoxalement, que sous la forme de vastes ensembles.

#### Recueil et tradition

Il faut penser aussi qu'on lisait rarement une nouvelle toute seule, mais à l'intérieur d'une tradition, les recueils s'empruntant des thèmes, des histoires et se répondant les uns les autres. Aussi, on peut penser qu'à l'époque il y avait peu de lectures neuves de ces textes qui étaient contaminés par ce que l'on avait déjà lu ou entendu du traitement de tel motif, de tel récit ou personnage. Ces textes s'inscrivaient dans des attentes du public. On lisait ou riait aussi de la manière dont l'écrivain se positionnait par rapport à la tradition, de la manière dont il l'infléchissait, adaptait un thème, brodait, etc.

# Spécificité des recueils narratifs

- Je vais donc proposer des réflexions autour de la notion de recueil 13 facétieux, non pas à partir de ce que l'histoire littéraire nous enseigne des genres conte ou nouvelle, mais telle que cette notion se dégage de l'analyse d'un ample corpus (manuscrit et imprimé) allant du début xv<sup>e</sup> à la moitié du xvII<sup>e</sup> siècle. Je m'appuie sur le fait que durant cette période, l'acheteur de livres ne disposait que de très peu d'informations concernant le contenu des ouvrages qui lui passaient entre les mains. Nous sommes avant la naissance ou le développement de l'histoire littéraire, de la critique, des bibliographies et avant la constitution des bibliothèques publiques et de leurs catalogues. Ainsi, les textes contiennent très souvent en euxmêmes des éléments suffisamment explicites pour faire connaître à l'acheteur potentiel leur contenu, ce qui explique par exemple la présence fréquente de mentions génériques en page de titre : comédie, tragédie, dialogue, discours... Mentions génériques et autres indications qu'il faut apprendre à décrypter pour les textes qui nous occupent.
- J'ai analysé un grand nombre de recueils pour y débusquer des dispositifs éditoriaux facilement visibles, spécifiques, aux caractères récurrents qui pouvaient permettre à l'acheteur de se faire rapidement une idée du contenu d'un livre. Ce sont bien sûr toutes les données réunies sur la page de titre lorsque celle-ci a été codifiée. Le titre, son élément principal, souvent très long, programmatique, renfermant de nombreuses informations sur le texte. Ce sont aussi

les titres des histoires que contiennent les recueils, les titres suprapaginaux ou titres courants, les tables des matières. D'autres éléments sont repérables sans longue lecture, ce sont dans le désordre, les péritextes, les numérotations, les sauts de ligne, les pieds de mouche, les changements de types de caractères (romain, italique), les ornements, les illustrations, etc. Tous ces éléments permettent à l'acheteur de repérer sur l'étal du libraire ou dans le panier du colporteur, le type de texte qu'il désire et d'identifier rapidement, de catégoriser un texte qu'il a sous les yeux. Pour les recueils narratifs facétieux de quoi dispose-t-il ?

#### Les titres

Il faut se souvenir qu'il n'y a pas toujours eu une page de titre pour rassembler toutes les informations concernant le texte, son auteur, son éditeur, son adresse, sa date de publication, son autorisation... et le distinguer des autres livres. Pour le lecteur, pour son éditeur même au cours de son travail et pour la gestion de ses stocks imprimés, le titre doit être discriminant. Il s'est imposé également dans une perspective publicitaire et commerciale : donner envie d'acheter le livre, être évocateur. Il doit donc informer sur le contenu du texte, sur le ou les sujets traités, sur la manière dont cela est fait et éventuellement le résumer. Il prend également en charge, par les dédicaces, les fonctions, les titulatures, le champ social dans lequel le texte a trouvé naissance ou celui dans lequel il espère évoluer.

#### Les titres de « romans »

Les titres des fictions narratives qui ne se présentent pas sous forme de recueil (qu'on appellerait aujourd'hui des romans) sont souvent au singulier. Ils font référence à des éléments-clefs de la narration, des lieux, des personnages ou des événements, leur unité étant affirmée par le ou les noms propres des principaux protagonistes <sup>11</sup>, élément pertinent pour la totalité de l'ouvrage. Entre 1585 et 1623 on trouve ainsi une trentaine de romans dont le titre contient ces noms propres précédés de « Les amours de... <sup>12</sup> ».

#### Les titres de recueils

Les recueils narratifs sont eux toujours constitués d'un nombre important d'histoires autonomes et sans lien entre elles. Il est donc impossible de mettre dans leur titre des éléments spécifiques à chacune de ces histoires. Et le principe moderne consistant à donner au recueil le titre de la principale nouvelle ne se rencontre jamais.

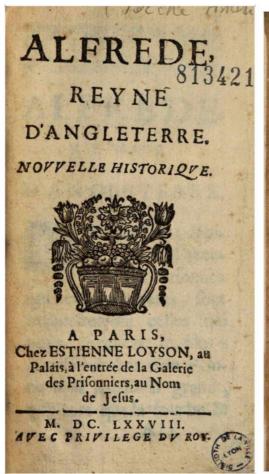
#### Référence au cadre

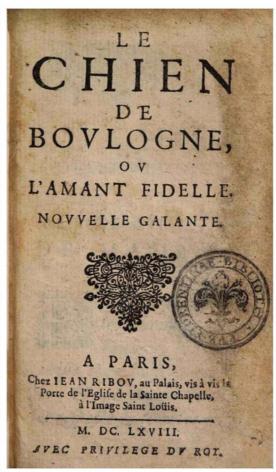
Ces titres de recueils vont donc puiser ailleurs leurs éléments constitutifs. Tout d'abord, ils vont faire référence au cadre qui structure le recueil lorsqu'il y en a un, puisque ce cadre s'applique à toutes les histoires, comme les 10 journées du Decameron (corpus nos 1, 2, 4, 19 et 22), les sept journées de L'Heptameron (corpus no 29), Les Facecieuses nuictz de Straparole (corpus no 30) ou Les Facetieuses journées de Gabriel Chappuy (corpus no 35).

## Référence aux mentions génériques

Ensuite, même si aucun titre ne comporte de sous-titre générique typographiquement bien détaché, des mentions de genre se trouvent en général intégrées au titre des recueils. Ainsi, le lecteur du Decameron est prévenu qu'il « contient cent nouvelles racomptees en dix jours » (corpus nos 1 et 2). La mention générique du roman, quant à elle, ne semble apparaître qu'au milieu du xvii siècle sous l'appellation trompeuse (pour nous, lecteurs du xxi siècle) de « nouvelle » au singulier, mise en exergue sous forme de sous-titre : Alfrede, reyne d'Angleterre. Nouvelle historique, ou Le Chien de Boulogne, [...] Nouvelle galante (fig. 2).

Fig. 2. Vers 1660, les premiers romans avec notation générique sous forme de sous-titre.





III. de gauche : [Antoine Torche], Alfrede, reyne d'Angleterre. Nouvelle historique, Paris, Estienne Loyson, 1678 (exemplaire de la BM de Lyon).

III. de droite : [Antoine Torche] Le Chien de Boulogne, ou l'amant fidelle. Nouvelle galante, Paris, Jean Ribou, 1668 (exemplaire de la Biblioteca nazionale centrale di Firenze).

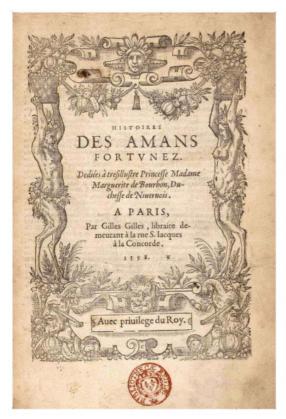
Contrairement au roman d'avant cette période, donc, une grande majorité de nos recueils porte une mention générique. Les principaux termes utilisés sont : « histoires », « nouvelles », « contes », « narrations », « discours », « devis », « chapitres », « rencontres », tous plus ou moins synonymes. Sur 61 recueils de mon corpus, 43 en contiennent une. Nous avons, bien sûr, Les Cent nouvelles (corpus nos 3, 5, 7, 8, 10, 11, 14) dont le titre est tout entier une mention générique, mais aussi Les Fascetieux devitz (corpus no 21), Les Comptes du Monde adventureux (corpus no 23), les Discours facetieux (corpus no 39), etc. Ces mentions sont également reprises et

diversifiées à l'intérieur des textes eux-mêmes, ce qui confirme éventuellement le lecteur sur leur statut. On en trouve des rappels dans les épîtres « Aux lecteurs », dans les tables, les titres courants et les titres des histoires.

#### Titres au pluriel

De plus, il est à noter que cette forme générique est toujours mentionnée au pluriel dans le titre des recueils. Elle peut être associée à un nombre, 100 est traditionnel, ou au mot « plusieurs » (9 occurrences), comme « plusieurs belles Histoires memorables » (corpus nº 23) ou « Augmenté de plusieurs autres nouvelles » (corpus nº 24) ou « Contenant plusieurs Rencontres facetieuses » (corpus nº 59). Il s'agit de faire comprendre au lecteur qu'il est face non pas à un texte unique et continu, mais à une profusion de textes autonomes. L'Heptameron constitue un bon exemple de ratage dans ce domaine. Sa première édition est en effet sortie sous le titre : Histoires des amans fortunez..., A Paris, Par Gilles Gilles, 1558 (fig. 3).

Fig. 3. Variation de titre de L'Heptameron, corpus nº 29.





III. de gauche : Marguerite de Navarre, Histoires des amans fortunez. Dediées à tresillustre Princesse Madame Marguerite de Bourbon, Duchesse de Nivernois, Paris, Gilles Gilles, 1558 (exemplaire de la BnF).

III. de droite : Marguerite de Navarre, L'Heptameron des nouvelles de tresillustre et tresexcellente princesse Marguerite de Valois Royne de Navarre, Remis en son ordre, confus au paravant en sa premiere impression : & dedié à tresillustre & tresvertueuse Princesse Jeanne de Foix Royne de Navarre, par Claude Gruget Parisien, Paris, Benoist Prevost, 1559 (exemplaire de la Österreichische Nationalbibliothek).

Le pluriel est bien là, mais il semble faire référence aux personnages d'une seule narration et ne permet donc pas de comprendre qu'il s'agit d'un recueil. Il sera pour toutes les autres éditions rebaptisé : L'Heptameron des nouvelles sur le modèle explicite du Decameron avec le mot « nouvelles » écrit en très gros sur la page de titre. Il est précisé également que le texte a été « remis en son vray ordre, confus au paravant en sa première impression ». Il y a bien eu des modifications dans le corps du texte, mais je pense que cette phrase peut aussi se lire : « remis en son vrai genre, confus auparavant en sa première impression ».

## Les qualités du recueil

Les qualités du recueil et celles des textes qu'il contient sont aussi régulièrement mises en avant dans son titre. Les contes sont « plaisans et recreatiz » (corpus nº 10), les nouvelles « honnestes & deletables » (corpus nº 16) ou « certaines & agreables » (corpus nº 35), les histoires sont « facetieuses » (corpus nº 41 et 61) et les devis « joyeux » (corpus nºs 28 et 31). La référence au plaisir procuré et à la véracité des événements différenciant très nettement les recueils facétieux des tragiques ou prodigieux d'un côté et des romans de l'autre.

## L'origine des textes compilés

Il peut être fait référence à l'origine des textes compilés ou adaptés par la mention plus ou moins vague de sources : « recueillies de plusieurs auteurs » (corpus nos 25 et 26), « choisies de tous les plus excellents autheurs estrangers qui en ont escrit » (corpus no 35), « Le tout tiré de divers Auteurs trop fameux » (corpus no 41), « Recueillis de plusieurs Autheurs, tant François qu'Italiens » (corpus no 39), etc. Le livre perd alors en originalité, mais se situe dans une tradition afin de rassurer sur son contenu et d'établir une filiation.

## L'usage et le profit que doit en tirer le lecteur

- On trouve couramment dans les titres des allusions au type de lecteur visé : pour « ceux qui desirent savoir choses honnestes » (corpus nos 16, 27), au « vray amateur des bons ppos [propos] & plaisants passetemps » (corpus no 16), aux « esprits melancoliques » (corpus no 24, 46, 48, 56). Les titres explicitent aussi le profit que le lecteur peut tirer de sa lecture : « veoir & ouyr choses nouvelles & recreatives » (corpus no 16), « oster des esprits d'un chacun tout ennui » (corpus no 39 et 45), « resjouïr » (corpus no 23, 24, 48, 56) et dissiper la « fascheuse humeur » (corpus no 46).
- Nous trouvons également des informations sur l'usage social qu'il peut être fait de ces textes : « pour deviser en toutes compaignies » (corpus nos 10 et 14), « pour racompter en toutes bonnes compaignies » (corpus no 13), pour « L'honneste entretien des bonnes Compagnies » (corpus no 50 et 51) ou « pour le divertissement du monde » (corpus no 57), etc.

#### Référence au moment de leur création

Enfin, le titre peut aussi faire appel à des éléments ayant présidé à la création du texte : Les Heures de recreation et apres-disnées de Guicciardini (corpus n° 33), Les Heures perdues de R. D. M. Cavalier François (corpus n° 46) ou Les Contes aux heures perdües d'Antoine d'Ouville (corpus n° 55). Ce qui donne au lecteur des informations sur l'état d'esprit de l'auteur ou du compilateur, sur la manière dont le texte peut être lu ou utilisé, l'usage qu'il peut en faire, ce qui est semble-t-il, une spécificité du recueil facétieux, être un réservoir de récits de bonne humeur pour alimenter la conversation.

## Un titre pour chaque histoire

Pour finir avec les titres, je dois préciser que toutes les histoires des recueils possèdent un titre propre, relativement long, qui résume l'action et donne donc un aperçu du contenu, du ton et individualise les récits : « D'un jeune compaignon, qui se donna au diable pour

avoir une jeune fille en mariage, moyennant qu'il luy monstrat une beste, qu'il ne congneust point, et seroit quitte ; laquelle chose il fit à l'adveu de sa femme. » (corpus n° 18) ou bien « Du moyne qui respondait tout par monosyllabes rymez » (corpus n° 28).

#### Les structures des recueils narratifs

- Beaucoup de ces recueils sont très volumineux et présentent un grand nombre d'histoires. Sur les 47 œuvres de mon corpus (sans compter les rééditions, donc), 32, c'est-à-dire 68 %, ont plus de 49 histoires, 15 en ont moins de 50 et 5 seulement sont au-dessous des 25 histoires, la médiane étant au alentours 120. Pour ce qui est des plus vastes, nous avons 10 recueils comprenant entre 170 et 1 000 histoires. On comprend pourquoi ces textes sont également dotés d'un ensemble d'éléments, de codes graphiques, permettant d'appréhender leur contenu. Ce sont une pagination ou foliotation, des tables, des titres courants, parfois une numérotation des histoires doublant la pagination, des ornements (frises, bandeaux, lettrines), des gravures, des sauts de lignes, etc.
- Les romans sont par comparaison souvent peu structurés ou avec des intitulés de parties ne donnant pas d'indication véritable sur leur contenu. Il est alors difficile de se repérer dans leur structure et d'en faire une lecture qui ne soit pas linéaire. Deux exemples de textes monolithiques qui permettent en creux de mieux comprendre comment se présentent nos recueils : la *Caritee* dont les 514 pages ne possèdent que trois parties portant chacune le nom d'une des trois Grâces et Les *Bergeries de Juliette* dont les 3 000 pages ne sont divisées qu'en cinq livres eux-mêmes divisés en journées sans intitulé spécifique <sup>13</sup>.

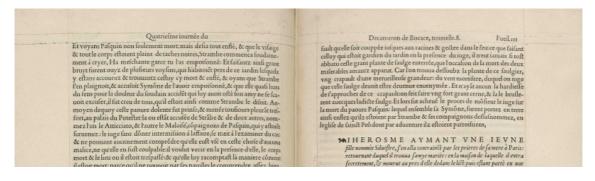
# Outils de navigation dans l'espace du livre

La numérotation des feuillets se met en place à la fin du xv<sup>e</sup> siècle et se généralise au siècle suivant. La foliotation, plus économique en caractères, mais moins précise est peu utilisée dans des recueils narratifs (25 % de ceux qui sont numérotés). Sur les 61 éditions examinées, 46 (75 %) sont foliotées ou paginées. Les 15 qui n'ont

aucune numérotation sont des volumes datant d'avant 1525, exceptés trois textes : deux des années 1550 et un de 1612, mais qui ne possède que 9 histoires, les Histoires comiques de Du Souhait (corpus n° 43). De rapides sondages pour les romans de la période 1500-1610 semblent montrer une nette tendance à la foliotation, c'est-à-dire à une numérotation moins précise que dans le recueil.

La grande majorité des textes utilisent les titres courants puisque je n'en ai trouvé que 6 qui ne les utilisent pas. 26 n'utilisent le titre courant que pour rappeler celui du recueil, mais trois d'entre eux, rappellent aussi la position de l'histoire dans le cadre (la journée, la nuit...). 12 utilisent les titres courants pour noter le numéro de l'histoire, parfois accompagné du cadre. Ce qui fait tout de même 11 publications qui rappellent grâce aux titres courants où l'on se situe dans le cadre du recueil (fig. 4).

Fig. 4. Titres courants reprenant la numérotation des journées et des nouvelles, corpus n° 19.



Boccace, Le Decameron de Messire Jehan Bocace Florentin, nouvellement traduict d'Italien en françoys par Maistre Anthoine Le Macon..., Paris, Estienne Roffet, 1545 (exemplaire de la BnF).

Les autres principaux outils de structuration des recueils sont, des lignes blanches sautées, des lignes horizontales, des frises, des lettrines, des pieds de mouche (pour les textes gothiques) et parfois des gravures pour repérer le début de chaque histoire. Lorsqu'il n'y a pas d'ornement, le titre composé dans un caractère différent du corps du texte (bien souvent en italique) et en retrait ou centré est bien visible.

# Numérotation des histoires dans le corps

La page ou la feuille qui est bien l'unité matérielle de l'objet livre ne 34 dit rien de la structure du recueil. Cette numérotation est entièrement de la responsabilité de l'éditeur, mais n'est d'aucune utilité pour retrouver une même histoire d'une édition à l'autre ou pour mémoriser la place d'une histoire dans l'ensemble. Aussi, existet-il la plupart du temps une seconde division des recueils en histoires. Cette division n'est plus éditoriale, mais narrative puisqu'elle dépend de l'œuvre et non de sa manifestation matérielle. Cette unité, moins fine, mais plus pertinente se calque sur la structure du texte, elle est de la responsabilité de l'auteur et secondairement de l'éditeur qui peut décider de la transcrire ou non. On rencontre donc pour 30 recueils, un système de numérotation des histoires qui double celle des pages. Il s'agit d'un outil d'orientation dans le texte, mais qui augmente en complexité et doit être fiable, au risque de devenir inutile, sinon nuisible. Voici un exemple de numérotation ratée de La Gibeciere de Mome (corpus nº 57). Les histoires étant d'abord numérotées en chiffres romains, des erreurs sont introduites dès le numéro 29 qui est marqué 30. Puis les 42-43-44 sont marqués : XLXXV-XLXXIX-XLXXX (fig. 5). À partir de la page 39, le numéro d'histoire est remplacé par la lettre N (numéro?), qui disparaît complètement à la 65.

36 La Gibeciere avoit besoin du Chirurgien. Elle l'y remede Mome. vint plaindre qu'en courant il s'estoit cassé nadone, & fit entendre à l'Arracheur le coû, & que c'estoit vne meschante beque ce pauure garçon sentoit bien du mal, fte : Parbieu, dit-il. C'effoit un des meilpuis qu'ill'empeschoit de parler Là dessus leurs Cheuaux de Paris, & iln'auois iale Chirurgien se mit en deuoir de luy en / mais fait ce tour là en toute sa vier Ce Maoster la cause, mais il s'enfuit dire à fon quignon ne meritoit-il pas estre du moins compagnon, retournons nousen, put fque de la grande Escurie du Roy? pour auoir du pain on nous veut premierex xxv. ment caffer les dents. De deux Paysants qui plaidoient. lxxxv. N Payfan plaidant contre vn autre Du Cheual de Brufquet. porta vn bon pot de laict à son Procureur, le mesme iour que sa partie luy 7 N Conseiller du Chastelet ayat fais porta vn petit cochon. Le premier ayant perdrevn procez à Bruiquet maistre perdufon procez se mit à dire en pleurat: de Poile, luy fut demander vn iour qu'il Où est mon bon laist le Clerc du Procureur luy prestast vn bon cheual pour aller sur le respondit, le cochon la tout beu. Pardonnez pauéauec vne housse, car il n'alloit pas moy monfieur, repliqua t'il, c'estoit une plus. lors tant de gueux en carosse comme à present. Biusquet le laissa monter à chegroffe beste. xlxxix. nal, puis enuoya son Postillon apres, & qui ayant commencé à courir envoya le Con-Beau compliment d'un Villageois, & seiller & sahousse à tous les Diables de d'une Damoiselle. Ville-iouy. Iugez s'il ne porta pas des crottes à Paris. A la fin le cheual de Bruf-7 Ne Damoiselle estant dans vn caquet fut puny pour luy, & comme on se rosse vit vn paysant, quise mit à

Fig. 5. La numérotation ratée de *La Gibeciere de Mome*, corpus nº 57.

La Gibeciere de Mome ou le thresor du ridicule. Contenant tout ce que la Galanterie l'Histoire facetieuse, & l'esprit égayé ont jamais produit de subtil & d'agreable pour le divertissement du monde, Paris, Jean Gesselin, 1644 (exemplaire de la British Library).

#### Les tables des histoires

Le dernier outil éditorial structurant le recueil, dont je n'ai pas encore parlé, est la table. Elle peut donner diverses informations comme la liste des histoires, leur titre, leur numérotation, les différents éléments du cadre s'il y en a un, une division en journées et les numéros de pages de renvoi dans le corps du texte. La « table des histoires » est un tableau synoptique qui met en évidence l'organisation du livre suivant celle du texte. Ces tables se rencontrent dans une très grande majorité de cas, 76 %, imprimés comme manuscrits (fig. 6) et parmi les 12 qui n'en possèdent pas, 3 connaissent d'autres éditions qui en proposent tout de même une <sup>14</sup>.

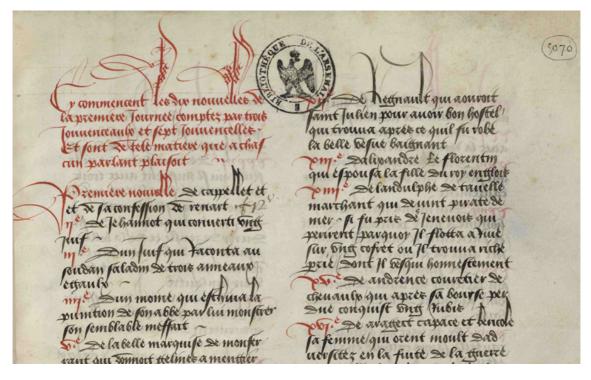


Fig. 6. Table du manuscrit du *Decameron*, xv<sup>e</sup> siècle, corpus n° 2.

Boccace, Le livre appellé Decameron, autrement le prince Galeot surnommé..., traduction de Laurent Premierfait (ms. de la bibliothèque de l'Arsenal Ms-5070 réserve).

- Ce manque de table se rencontre dans 5 cas pour des recueils de 36 moins de 28 histoires et à l'inverse pour des recueils ayant un grand nombre d'histoires, mais un relativement petit nombre de pages. Le Thresor des recreations (corpus nº 41) 205 histoires pour 311 pages, Le Tombeau de la melancolie (corpus n<sup>os</sup> 53, 54) 140 histoires pour 120 pages et La Gibeciere de Mome (corpus nº 57) peut être 400 histoires (je ne les ai pas comptées) sur 479 pages. On comprend bien que, plus il y a d'histoires, plus la table est utile, mais plus elle est volumineuse donc coûteuse et qu'à l'inverse moins il y a d'histoires, moins elle est coûteuse, mais moins elle est utile. Mes 3 exemples comportant beaucoup de petites histoires sans table relèvent d'un véritable choix économique : économie de papier, de caractères, d'encre, de travail de composition. Car, ces tables peuvent s'avérer très amples : 19 recueils ont plus de 10 pages de table, le Chasseennuy (corpus nº 51) de Louis Garon totalisant 81 pages de table pour ses 2 volumes.
- Enfin, je ne trouve aucune table ne rappelant que la structure du cadre ou ne renvoyant qu'à une numérotation d'histoire sans détail

des titres d'histoires. Cela montre que ces tables ont une double fonction, d'orientation dans le texte, mais aussi de publicité, en proposant toujours le contenu détaillé du recueil. À l'inverse, il y a assez peu de tables sans renvoi au corps, bien que cela nécessite pour l'éditeur un travail d'indexation supplémentaire, une fois le corps imprimé, quelle que soit la position de la table, en début ou en fin d'ouvrage.

- D'autres solutions sont possibles pour naviguer dans le recueil, comme les titres courants qui permettent d'indiquer en haut de chaque page le numéro de l'histoire et même le cadre. Je n'ai trouvé qu'un seul recueil qui fasse l'économie de la table et utilise uniquement les titres courants, ce sont Les Facecieuses nuictz de Straparole (corpus nº 30). On comprend bien que ce mode de repérage dans le livre est moins pratique qu'une table pour le lecteur et qu'il n'a pas de valeur informative sur le contenu global du texte, il est donc moins vendeur sur l'étal du libraire. L'espace réservé au titre courant est par ailleurs trop restreint pour qu'on puisse reprendre le titre de chaque histoire, qui se résume donc à un numéro, ce qui n'est pas parlant.
- 39 Les fonctions des tables et des titres des histoires sont explicitées dans plusieurs textes. La Motte Roullant (corpus nº 21) précise les relations entre le corps et la table où « est declaire amplement ce qui est traicté au contenu du present opuscule, & le tout selon lintitulation des chapitres. » Nicolas de Troyes (corpus nº 18) rappelle son utilité : « Et pour plus facillement trouver les nouvelles lesquelles voudrés lire, cerchés en la table dud livre. » Jean Saulnier (corpus no 39) trouve utile, encore en 1608, d'expliciter son usage : « S'ensuit la table du present livre par le moyen de laquelle on pourra plus aisément trouver chaque histoire, sçachant l'intitulation d'icelle. » Mise en exergue des contenus et facilitation des recherches d'histoires : il s'agit donc de dispositifs permettant un mode spécifique de lecture et d'accès au texte. Là encore, la table en plus d'un outil de circulation au sein du livre se révèle être un puissant élément d'identification générique pour l'acheteur potentiel. Multiplicité d'usages qui peut également expliquer sa présence quasi systématique dans les recueils facétieux.

## Divisions thématiques rares

On aurait pu imaginer également trouver une organisation thématique de la matière des recueils : il n'en est rien. Deux exceptions pourtant, La Floresta spagnola <sup>15</sup> publiée en 1600, mais qui est plus un recueil d'apophtegmes que de narrations et qui se voulait aussi comme un outil d'apprentissage de l'espagnol. Et Les Contes aux heures perdües d'Antoine d'Ouville (corpus n° 55) qui produit une sorte de grand recueil terminal en quatre gros volumes et 1 950 pages. Ce recueil innove en ce domaine justement par une organisation en chapitres thématiques de ses histoires : « des naïvetés », « des équivoques », « gasconades », « normands », « promptes réparties »... (fig. 7)

Fig. 7. Un recueil organisé thématiquement, Les Contes aux heures perdües.

Antoine d'Ouville, Les Contes aux heures perdües du sieur d'Ouville, ou le recueil de tous les bons mots, reparties, equivoques, brocards, simplicitez, naifvetez, gasconnades, & autres contes facecieux, non encores imprimez, Paris, Toussainct Quinet, 1651 (exemplaire de la Bayerische Staatsbibliothek).

S'il parvient à maintenir une taille raisonnable de sa table, 27 pages tout de même pour le seul premier volume, c'est au prix de l'abandon des titres descriptifs qui s'uniformisent et se réduisent à quelques mots : « D'un plaideur », « De deux gascons » ou à une litanie de « Autre » ou de « Sur le même sujet ». Son organisation thématique apporte bien de la nouveauté, une petite dose de structuration et d'unité entre les histoires, mais la table perd une partie de sa fonction de repérage fin par souci d'économie.

#### Ce que l'on ne trouve pas

Il est des éléments que je n'ai trouvés dans aucun recueil : les manchettes ou notes marginales qui sont surtout réservées aux textes sérieux, aux traités, aux essais ou à la théologie. On ne trouve pas non plus d'index, sauf dans le cas du Formulaire fort recreatif (corpus n° 40) qui est une parodie de traité. Ouvrez donc un volume. Si vous y trouvez des manchettes ou un index : vous savez que vous n'avez pas en main un recueil narratif facétieux.

## Les fonctions du recueil et de la mise en recueil

## Pour l'éditeur et pour l'auteur

Cette structure constituée d'un ensemble de récits autonomes permet de créer facilement de nouveaux textes par simple compilation d'histoires prélevées dans d'autres recueils. Parfois, l'élément créateur se résume à un choix d'histoire et à un titre original, les textes liminaires pouvant également être copiés comme c'est le cas de l'épître de La Motte Roullant (corpus n° 21) qui se retrouve soixante ans plus tard sous la plume de Jean Saulnier (corpus n° 39). Ainsi sont nés de nombreux volumes. Si les éléments comme les cadres demandent un travail d'écriture, les thématiques et les classements complexifient également, toutes proportions gardées, le choix des histoires à retenir. Cela peut expliquer qu'ils sont peu fréquents et que lorsqu'un éditeur décide de recourir à la compilation, ce sont parfois des pans entiers qu'il emprunte sans prendre le soin de les réorganiser. C'est le cas des Facecieux devis de

- Du Moulinet (corpus nº 42) qui prend sans le dire et souvent dans l'ordre, une cinquantaine d'histoires à La Nouvelle fabrique de Philippe d'Alcripe (corpus nº 36).
- Les rééditions de recueils sans cadre et sans nombre fixe 44 d'histoires comme Les Cent nouvelles... sont très fréquentes aussi, semble-t-il, parce qu'elles permettent la production facile d'éditions dites « augmentées ». Le même Du Moulinet, précise ainsi dans son avertissement « Au lecteur » son intention, si le texte plait, de l'augmenter aux autres éditions. Cette mention publicitaire dans le titre du recueil va s'avérer très courante et, puisqu'il ne s'agit pas de vanter des textes entièrement nouveaux, résulter directement de la facilité éditoriale que permet la structure spécifique du recueil narratif 16. On peut trouver également des recueils augmentés non de quelques histoires, mais d'une œuvre supplémentaire pouvant appartenir à un autre genre que le recueil narratif facétieux, comme Les Escraignes dijonnoises dont l'édition Thomas Soubron de 1592 offre en bonus 26 pages du Compseutique d'Antoine du Verdier annoncé dès le titre : « Plus quelques petits Contes facecieus, tirez du Compseutique de A. D. V. Non encore veus pas cy devant <sup>17</sup>. »
- On le voit, cette activité de compilation n'est pas honteuse, c'est un de ces traits spécifiques de la Renaissance : on compile, recopie, rassemble dans des cahiers de lieux communs, on développe des index et des tables des matières. Parfois au contraire, les éditeurs s'enorgueillissent dans leurs pièces liminaires ou dans leurs titres du choix de leur compilation et de son excellence <sup>18</sup>, de sa correction <sup>19</sup>, de la traduction proposée <sup>20</sup>. Compiler, c'est prescrire activement, c'est guider le lecteur, c'est avoir lu pour lui et lui épargner un long travail de recherche et de sélection des sources. C'est enfin, lui permettre d'accéder à des textes qu'il ne peut se procurer autrement.

#### La diversité

Dernier élément, la diversité est un des maîtres mots du recueil. Le terme se retrouve dans des titres : Les Joyeuses narrations [...] contenant choses diverses (corpus n° 27) <sup>21</sup> et dans des paratextes : « Comme les hommes se plaisent à la diversité, je les entretiens de divers discours, pour être complaisant à leur humeur » (corpus n° 42). Dans les faits, elle révèle l'absence de volonté d'uniformité des

histoires. Au sein de nombreux recueils on trouve une grande disparité de taille <sup>22</sup>, quelques tragiques au milieu d'un ensemble facétieux, une versifiée quand les autres sont en prose <sup>23</sup>, des apophtegmes, des énigmes mêlées aux narrations. Cette hétérogénéité n'est pas obligatoire, mais demeure une des principales possibilités des recueils facétieux. Pour l'auteur-éditeur, elle est une précieuse aide à la composition. Pour le lecteur, c'est la proposition d'un large choix de textes lui donnant l'assurance qu'il trouvera des histoires répondant à ses besoins ou à son goût comme le propose Des Periers dans sa « Premiere nouvelle en forme de Preambule » : « Ouvrez le livre : si un compte ne vous plaist, hay à l'autre. Il y en ha de tous bois : de toutes tailles, de tous estocz, à tous pris & à toutes mesures, fors que pour plorer » (corpus nº 29). Cela donne au recueil narratif une fonction de répertoire, de bibliothèque portative <sup>24</sup> où puiser à loisir, chaque histoire étant parfaitement repérée et autonome. Ce que traduit également la présence récurrente dans les titres des termes « recueil », « thresor », « inventaire ».

### Un mode de lecture non imposé

Le principe du recueil est de proposer une multiplicité d'histoires qui 47 conservent leur autonomie bien que réunies sous un même titre et dans un même objet livre. Ainsi, je constate qu'il n'y a jamais de lien, d'ordre ou d'évolution d'une histoire à l'autre. Des Periers aborde la question, toujours dans sa « Premere nouvelle en forme de Preambule »: « Et ne me venez point demander quelle ordonnance j'ay tenue. Car quel ordre fault il garder quand il est question de rire? » (corpus nº 31). Toutes sont écrites et présentées pour pouvoir être lues séparément, sans ordre préétabli. La présence d'un cadre, dans lequel des narrateurs sont bien caractérisés ne change rien. Les histoires encadrées demeurent autonomes, individualisées par un titre propre et accessibles chacune grâce à l'ensemble des éléments éditoriaux dont j'ai parlé. Il arrive d'ailleurs que certains recueils fassent l'économie de la mise en avant de leur cadre, mais jamais de celle de leurs histoires. Ainsi, dans toutes les éditions que j'ai consultées, la table de L'Heptameron ne mentionne jamais la structure de l'encadrement, tout juste la division en journées, mais rien qui permette de retrouver les différentes pages du cadre pour le lire en continu. Ce qui est mis en avant, c'est la discontinuité, le contenu et

l'autonomie des histoires encadrés. Un texte comme Les Bergeries de Juliette <sup>25</sup> pourrait presque passer pour un recueil narratif, puisqu'il annonce dans son titre « cinq histoires Comiques, racontées en cinq Journées, par cinq Bergeres », mais aucun dispositif éditorial ne permet de repérer et de lire ces « histoires comiques » séparément. Ce texte a donc volontairement été maintenu sous la forme de roman.

- Ce qui différencie le roman de « la nouvelle » ce n'est pas la taille des textes, les recueils pouvant être également très importants, mais la linéarité de lecture imposée d'un côté et la discontinuité de l'autre. C'est-à-dire l'intégration, dans leur composition, dans leur forme graphique, de la manière dont ils doivent être lus.
- J'entrevois un type de lecture s'en rapprochant dans certains romans, 49 lorsqu'est proposée une table aussi détaillée que celle de l'Histoire Æthiopique d'Heliodorus <sup>26</sup> permettant de trouver un passage remarquable et donc incitant à une lecture (probablement une seconde lecture) non linéaire. Elle met en évidence le contenu du texte et aiguise la curiosité : elle a donc une fonction de publicité évidente. Ce qui n'est pas le cas du Thresor des Amadis qui compile des centaines de pages de l'Amadis de Gaule « Contenant les Harangues, Epistres, Concions, Lettres missives, Demandes, Responses, Repliques, Sentences, Cartels, Complaintes, & autres choses plus excellentes. Tres-utile pour instruire la Noblesse Françoise à l'eloquence, grace, vertu & generosité <sup>27</sup>. » Et le succès est au rendezvous : je compte, sur l'USTC, 27 éditions de 1559 à 1575, plus deux autres au début du xvIIe siècle (fig. 8). Il s'agit là encore d'une publication qui propose une approche différente d'un texte romanesque: didactique, morale ou rhétorique qui révèle, en supprimant la continuité narrative du texte, un besoin de lecture ou de relecture non linéaire proche de celle de nos recueils facétieux.

Fig. 8. Ce *Thresor* propose une lecture non continue et non romanesque des *Amadis de Gaule*.

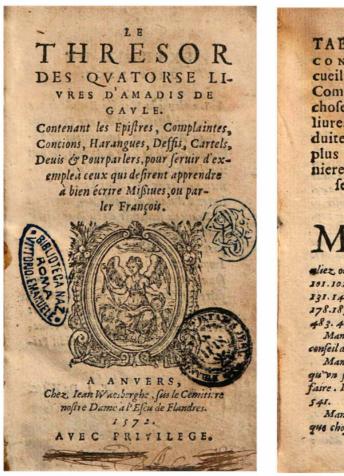


TABLE DES MATIERES CONTENVES EN CE REcueil des Harangues, Epitres, Complaintes, & autres telles choses, extraites des quatorze liures d'Amadis de Gaule, reduites par lieux cómuns, pour plus facilement trouuer la maniere d'écrire Lettres missiues, felon l'argument qu'on veut deduire. Aniere de declarer son auis, de des mander, ou donner con eil de quelque chose à ses Seigneurs, amis, parens, aliez, ou suiets. Page 8.12.47.62.64.69. 131.148.151.156.158.160.170.172.176. 278.183.210.221.222.308.334.360.469. 483. 484.530. 547.551. Maniere d'escrire, ou dire qu'on accepte le confeil donné. Page 160.163.531. Maniere de demander ou declarer à quelqu'on sa deliberation, touchant quelque af-faire. Page 137.165.178.386.470.499. Maniere de prier quelqu'on de faire quelque chose, ou s'y monstrer fauorable. Page

Le Thresor des quatorse livres d'Amadis de Gaule. Contenant les Epistres, Complaintes, Concions, Harangues, Deffis, Cartels, Devis & Pourparlers, pour servir d'exemple à ceux qui desirent apprendre à bien écrire Missives, ou parler François, Anvers, Jan Waesberghe, 1572 (exemplaire de la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma).

## Usage des recueils

De nombreux paratextes décrivent les usages de ces recueils. Leur utilité d'abord : le plus fréquemment, ils se présentent comme des « recreations » ou des « divertissemens » <sup>28</sup>, remèdes à l'ennui et à la mélancolie <sup>29</sup>. Ensuite, ils proposent parfois un enseignement <sup>30</sup>, en général la découverte d'un arsenal de ruses permettant au lecteur de ne pas y succomber et exceptionnellement de s'en servir à son profit <sup>31</sup>. Ils se font parfois aussi l'écho de leur lecture à haute voix <sup>32</sup> ou d'un apprentissage par cœur. La Motte Roullant

mentionne par deux fois l'exercice de mémoire que son texte demande : « Doncques, tresdebonnaires, je vous supplie que ces fascetieux devitz vous lisiez & iceulx retenez de bonne affection, au travail de vostre corps en vostre noble memoire » (corpus nº 21). La mémorisation et la lecture à haute voix s'appuient probablement sur la présence d'outils, tels la table et les titres courants que j'ai analysés plus haut, afin de retrouver rapidement l'histoire recherchée ou en cours d'apprentissage. L'une et l'autre sont les signes d'un usage social de ces textes, usage explicité dans un grand nombre de liminaires telle l'épître des Recreations françoises <sup>33</sup> adressée à ceux qui sont « conviez à quelque Assemblée dont ils ne peuvent honnestement se dispenser, & où voyant chacun dire le mot pour rire, ils puissent aussi faire choix de quelques uns de ce Livre ». L'épître « Aux lecteurs de bonne volonté » de La Motte Roullant (corpus nº 21) détaille un certain nombre de ces usages sociaux. Il sert aux galants « pour tousjours augmenter voz creditz & gaillardisses, & pour allonger les beaulx propos qu'avez accoustumé tenir avecques voz mignonnes, & gorgiases valentines », aux « beaulx mignos parasites, ecornifleurs » à payer d'histoires ceux qui les reçoivent à leur table. Enfin il aide à instaurer la paix sociale, en permettant d'« oublier toutes rencunes, maledictions & injures » et faisant « passer le temps & rire, / Sans blasonner, ou mocquer, ne mesdire ».

# La réception

Je n'ai malheureusement trouvé que très peu de traces pertinentes d'usages de nos recueils. Trois cas tout de même. Dans l'exemplaire de la BnF du *Parangon* (corpus nº 16), la correction du numéro d'une nouvelle par une plume ancienne qui raye la mention erronée « douziesme » pour réécrire « treziesme » et la numérotation manuelle des histoires de l'Honneste Passe-Temps <sup>34</sup> de l'exemplaire de la bibliothèque Méjanes (fig. 9).

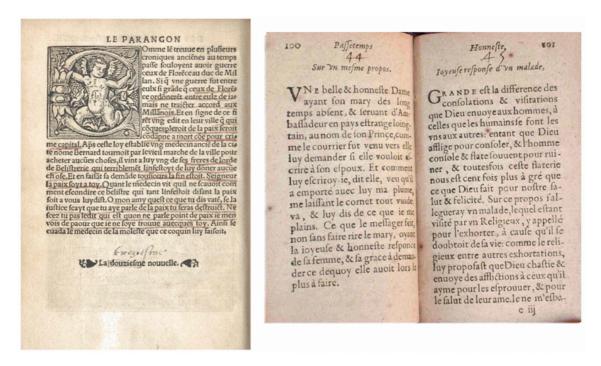


Fig. 9. Le Parangon de Nouvelles corrigé et l'Honneste Passe-Temps numéroté.

III. de gauche : Le Parangon de Nouvelles, Hõnestes & delectables a tous ceulx qui desiret veoir & ouyr Choses nouvelles & Recreatives soubz umbre & couleur de joyeusete, Utiles & proffitables a ung chescun vray amateur des bons ppos & plaisans passetemps, Lyon, Romain Morin, 1531 (exemplaire de la BnF).

III. de droite: Dutil., Franc., Honneste Passe-Temps, Recueilly des faits & propos de plusieurs Princes, Philosophes & hommes seignalez [sic] de ce temps, pour recreer toute bonne compagnie, reveu & augmenté de plusieurs beaux discours. Le tout extraict de maints bons Autheurs, & entendus, & d'hommes dignes de foy, par celuy qui a prins la peine d'en faire la recherche, Paris, Claude Hulpeau, 1608 (exemplaire de la bibliothèque Méjanes).

Dans ces deux cas, un ancien possesseur a éprouvé le besoin de corriger ou d'ajouter des informations, insuffisantes à son usage. Enfin, sur le même exemplaire BnF du Parangon, une autre plume ancienne a écrit un titre aux 26 premières histoires, sur 47, que contient le recueil. On y lit par exemple à la suite de la mention « La quatorziesme nouvelle » cette note manuscrite : « de deux hões [hommes] mal vestus » (fig. 10). Dans ces trois cas, un lecteur a donc ressenti un manque. Des romans sans titres de chapitres, des erreurs de numérotation ou l'absence de pagination sont pourtant fréquentes dans des imprimés de la période. Ils ne donnent pas lieu à ce type d'interventions manuscrites. Ces manifestations confirment l'usage effectif des outils de repérage et de circulation de nos recueils narratifs. Ils sont le signe de lectures non linéaires telles que nous les décrivent les paratextes.

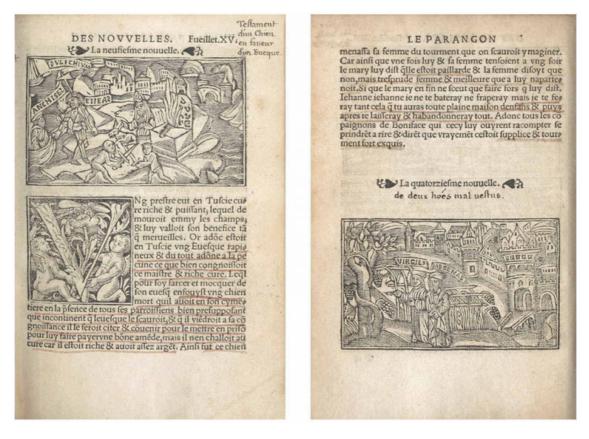


Fig. 10. Titres manuscrits des histoires du Parangon de Nouvelles, corpus nº 16.

Le Parangon de Nouvelles..., op. cit. (voir fig. 9).

### Conclusion

- Un ensemble de critères assez stables sur la longue durée permettent donc de caractériser ce qu'est le recueil narratif facétieux et d'esquisser jusqu'à ses marges, comme les discours bigarrés dotés de tables de chapitres plutôt que d'histoires, etc. Ces critères ne proviennent pas d'une définition générique de la nouvelle ou de l'analyse de quelques textes-clefs. Ils se basent sur l'étude d'un corpus embrassant une bonne partie de la production et sur la manière dont le lecteur de l'époque a pu les catégoriser.
- Ces recueils sont des bibliothèques portatives, constituées d'un large choix d'histoires parfaitement autonomes. Pour l'auteur, cette construction volontairement relâchée facilite sa composition. Pour l'éditeur, elle permet un recours étendu à la compilation et donc, offre la possibilité de réaliser de nouvelles publications à moindre

coût. Des dispositifs éditoriaux (appareil titulaire, titres d'histoires, tables, etc.) se sont vite imposés par leurs fonctions publicitaires et parce qu'ils permettent également à l'acheteur potentiel d'identifier un volume, d'avoir une idée rapide de son contenu, des publics visés, du type de lecture et des usages sociaux qu'il peut en faire.

#### **APPENDIX**

# Corpus des recueils facétieux analysés

- 1. Boccace, [...] le livre de cameron aultrement surnome le prince galeot qui contient cent nouvelles racomptees en dix jours par sept femmes & trois jouvenceaulx / le quel livre ja pieca compila et escripvy jehan bocace de certald en langaige florentin / et qui nagueres a este translate premiereme en latin / & secondement en francois a paris en lostel de noble & sage homme Bureau de Dampmartin escuier coseillier de trespuissant & tres noble prince Charles VIe. de son no, roy de france par moy laurens de premier fait, famillier dud bureau / lesqueles deux translations par trois ans faites furent acomplies le xve. jour de juing lan mil quatre cens & quatorze [traduction Laurent de Premierfait, ms. enluminé, xve siècle] [BnF: Français 239]
- 2. Boccace, [...] le livre appelle Decameron / autrement le prîce galeot surnome / qui contient cent nouvelles racomptees en dix jours / par sept femmes et trois jouvenceaulx [...], [trad. Laurent de Premierfait, ms. enluminé, xve siècle] [Arsenal : Ms-5070 réserve]
- 3. Les Cent nouvelles nouvelles, [ms. enluminé, 1461-1462] [Université de Glasgow MS Hunter 252]
- 4. Boccace, [...] le livre de camerõ autremet surnome le prince galiot [...], Verard, 1485 [BnF : RES-Y2-402]
- 5. [...] Cent nouvelles nouvelles composees et recitees par nouvelles gens depuis na gueres / et imprimees a paris le. xxiiii.jour de decembre Mil CCCC.lxxx. et vi.p ãthoine verard libraire demourant a paris sue le pont nostre dame a lymage saint jehan levãgeliste ou au palaiz au premier

- pillier devant la chappelle ou on châte la messe de messeigneurs les presidens. [1486] [BnF: RES-Y2-174]
- 6. Le recueil des hystoires des repeus franches, [Denis Meslier, ca. 1490] [Bibliothèque Condé Chantilly : III-F-019]
- 7. Les cent nouvelles nouvelles, [...] a Paris. Par anthoyne verard libraire Demourat a paris sur le pont nostre dame a lymaige saint jehan levangeliste ou au palais au premier pillier devat la chappelle ou on chante la messe de messeigneurs les presidens. [1498-1499] [BnF: RES-Y2-175]
- 8. Les cet nouvelles nouvelles : contenat cet hystoires / ou nouveaulx coptes plaisans a deviser en toutes bonnes copaignies par maniere de joyeusete. Imprime nouvellement a paris, Philippe Lenoir, [ca. 1500] [Österreichische Nationalbibliothek : 40.Z.19]
- 9. Boccace, Bocace des cent nouvelles Imprimez a paris, Anthoine Verad, [1499-1503] [BnF : RES-Y2-205]
- 10. Les cent nouvelles nouvelles. Contenant en soy cent chapitres et hystoires ou nouveaulx comptes plaisans et recreatiz pour deviser en toutes compaignies, A Paris par Nicolas Desprez. Le iii. jour de frevier, 1505 [BnF: RES-Y2-176]
- 11. Philippe de Vigneulles, Les Cent Nouvelles Nouvelles, chaussetier Messin, ms, 1505-1515. [BM Metz : Réserve MS 1562]
- 12. Pogge, S'Ensuyvent les facecies de Poge translatees de latin en fracoys q traictet de plusieurs nouvelles choses moralles / Imprimees nouvellement a Paris xii. [...] par la veufve feu Jeha Trepperel Demourant en la rue neufve nostre Dame a lenseigne de lescu de France. [1512] [Bibliothèque Condé Chantilly: III-F-116]
- 13. Pogge, LEs facecies de poge florentin translatees de latin en francoys qui traictent de plusieurs nouvelles choses moralles pour racompter en toutes bonnes compaignies, On les vend a Lyon au pres de nostre dame de confort cheulx Olivier Arnoullet [ca. 1520] [München, Bayerische StaatsBibliothek: Res/4 A.gr.b. 52]
- 14. SEnsuivent Les cet nouvelles : contenant cent hystoires / ou nouveaulx comptes plaisans a deviser en toutes bonnes compaignies par maniere de joyeusete. Imprime nouvellement a Paris. ¶On les ved a paris en la rue neufve nostre dame. A lenseigne de lescu de France. Nouvellement imprimees a Paris par la veusve feu Jehan trepperel Demourant en la rue neufve Notre dame a lenseigne de lescu de France. [ca. 1525] [München, Bayerische StaatsBibliothek : Res/4 P.o.gall. 113]

- 15. Ulenspiegel, de sa vie, de ses œuvres et merveilleuses aventures par luy faictes, et des grandes fortunes qu'il a eu; lequel par nulles fallaces ne se laissa tromper. Nouvellement translaté et corrigé de flamenct en françoys, 1539 [ca. 1529]. Édition Jelle Koopmans et Paul Verhuyck, Antwerpen/Rotterdam, C. de Vries-Brouwer, 1988.
- 16. Le Parangon de Nouvelles, Hõnestes & deletables a tous ceux qui desiret veoir & ouyr Choses nouvelles & Recreatives soubz umbre & couleur de joyeusete, Utiles & proffitables a ung chascun vray amateur des bons ppos & plaisans passetemps, Lyon, [Denis de Harsy] et Romain Morin, 1531 nouvellement. [BnF: RES-Y2-1981]
- 17. Charles Bourdigné, La Legende joyeuse maistre Pierre Faifeu/ Cõtenante plusieurs singularitez & veritez, la getilesse & subtilite de son esprit avecques les passeteps qu'il a faitz en ce monde/comme vous pourrez veoir en lysant les chappitres cy dedens cotenuz, Avec une epistre envoyee des Champs Helysees par ledict Faifeu/laquelle contient plusieurs bonnes choses en Rhetoricque melliflue, Tout passe, Angers, [Tite Corroyer], 1532.
- 18. Nicolas de Troyes, Le Second volume Du grant parangon Des nouvelles nouvelles Nicolas de Troyes Sans mal penser, [ms, 1536] [BnF: <u>département des manuscrits</u>. Français 1510].
- 19. Boccace, Le Decameron de Messire Jehan Bocace Florentin, nouvellement traduict d'italien en Françoys par Maistre Anthoine Le Macon conseiller du Roy & tresorier de lextraordinaire de ses guerres, Imprime à Paris pour Estienne Roffet dict le Faulcheur Libraire demeurant sur le pont sainct Michel à l'enseigne de la Roze blanche, 1545, Avec privilege du Roy Pour six ans [BnF: RES-Y2-206]
- 20. Pogge, Les facecies de poge trãslatees de latin en francoys qui traictent de plusieurs Nouvelles choses moralles / Imprimees nouvellement a Paris. Mille cinq cens quarante neuf, On les vend a Paris en la rue neufve nostre dame a léseigne sainct nicolas [...] Jehan Bonnefõs, 1549 [BnF: RES-Y2-901].
- 21. La Motte Roullant, Les Fascetieux devitz des cent et six nouvelles, nouvelles, tres recreatives et fort exemplaires pour resveiller les bons espritz Francoys, veuz & remis en leur naturel, par le seigneur de la Motte Roullant Lyonnois, homme tresdocte & bien renommé. Avec privilege du Roy. On les vend à Paris en la rue du Meurier à l'ymage saincte Geneviefve par Jehan Real, 1549 [BnF: RES P-Y2-3144]
- 22. Boccace, Le Decameron de M. Jean Bocace Florentin, Nouvellement traduict d'Italien en Françoys par maistre Antoine Le Maçon conseiller

- du Roy, & tresorier de l'extraordinaire de ses guerres, A Lyon, Chez Guillaume Rouille, à l'Escu de Venise. M. D. LI., [1551] [München, Bayerische StaatsBibliothek: Res/P.o.it. 153]
- 23. A. D. S. D., Les Comptes du monde adventureux Ou sont recitées plusieurs belles Histoires memorables, & propres pour resjouir la compagnie, & éviter melancholie, Par A. D. S. D., A Paris Par Estienne Groulleau. 1555 [BnF: <u>RES-Y2-1985</u>]
- 24. Les Joyeuses adventures et plaisant facetieux deviz fort recreatif pour resjouyr tous espritz melancoliques. Augmenté de plusieurs autres nouvelles, non encore jamais imprimees, A Lyon, [s. n.], 1555 [BnF : Coll. French Book before 1601. 258.4]
- 25. Recueil des plaisantes & facetieuses nouvelles recueillies de plusieurs auteurs revües & corrigees de nouveau. Avec plusieurs autres nouvelles non par cy devant Imprimees, A Lyon, Par Eustace Barricat, 1555 [Österreichische Nationalbibliothek: 40.Mm.4]
- 26. Les Joyeuses aventures, et facetieuses narrations, recueillies de plusieurs auteurs tant ancies que modernes. Augmenté de plusieurs comptes nouveaux, pour la recreation des bons esprits, A Lyon, Par Gabriel Cotier, 1556 [Österreichische Nationalbibliothek: 40.Y.68]
- 27. Les Joyeuses narrations advenues de nostre temps, Contenant choses diverses, pour la recreation de ceux qui desirent savoir choses honnestes, A Lyon, Par Benoist Rigaud, & Jean Saugrain, 1557 [Bibliothèque Condé Chantilly: XI-D-065]
- 28. Bonaventure des Periers, Les Nouvelles Recreations et Joyeux devis de feu Bonaventure des periers valet de chambre de la Royne de Navarre, A Lyon, De l'Imprimerie de Robert Granjon, mil. D<sup>c</sup>. Lviii. Avec privilege du Roy. [1558] [BnF: <u>RES-Y2-735</u>]
- 29. Marguerite de Navarre, L'Heptameron des nouvelles de tresillustre et tresexcellente Princesse Marguerite de Valois, Royne de Navarre : Remis en son vray ordre, confus au paravant en sa premiere impression : dedié à tresillustre & tresvertueuse Princesse Jeanne, Royne de Navarre, par Claude Gruget Parisien. A Paris, Par Benoist Prevost, rue Fremêtel, à l'enseigne de l'Estoille d'or pres le clos Bruneau. 1559 [München, Bayerische StaatsBibliothek : 40.S.32]
- 30. Straparole, Les facecieuses nuictz du seigneur Jan Francois Straparole Aveq les Fables & Enigmes, racontées par deux jeunes gētilzhommes, & dix Damoiselles. Nouvellement traduittes d'Italien en François, par Jan Louveau, Lyon, Par Guillaume Rouille, 1560 [BnF: RES P-Y2-3011]

- 31. Des Periers, Les Nouvelles Recreations et Joyeux Devis de feu Bonaventure des Periers, valet de chambre de la Royne de Navarre. A Lyon, Guillaume Roville, M. D. LXI. Avec privilege. [1561] [BnF: RES-Y2-736]
- 32. IBSDSC, Discours modernes et facetieux Des faicts advenus en divers pays pendant les guerres Civiles en France. Par I.B.S.D.S.C. A Lyon, Par Pierre Michel, M. D. LXXII. Avec Permission. [1572] [Arsenal: <u>8-H-6298</u>]
- 33. Guicciardini, Les Heures de recreation et apres-disnées de Louys Guicciardin Citoyen & gétilhomme Florentin. Traduit d'Italien en François par François de Belle-Forest Comingeois, Avec privilege, A Paris, Par Jan Ruelle rue S. Jaques, à l'ens. S. Jerosmee, 1571. [BnF: RES P-Y2-32]
- 34. Giambattista Cinzio Cintio, Premier volume des cent excellentes nouvelles de M. Jean Baptiste Giraldy Cynthien, Gentilhomme Ferrarois, Contenant plusieurs beaux exemples & notables histoires, partie tragiques, partie plaisantes & agreables, qui tendent à blasmer les vices, & former les mœurs d'un chacun : Mis d'Italien en François par Gabriel Chappuys Tourangeau. A Madame la duchesse de Rets. A Paris, pour Abel l'Angelier Libraire juré, au premier pilier de la grand salle du Palais, M. D. L. XXXIII. Avec privilege du Roy. [1583] [BM Lyon : 345633]
- 35. Chappuys, Les Facetieuses journées, Contenans cent certaines & agreables Nouvelles : la plus part advenües de nostre temps, les autres recueillies & choisies de tous les plus excellents autheurs estrangers qui en ont escrit. Par G. C. D. T., A Paris, Pour Jean Houze, au Palais en la galerie, pres la Chancellerie. M. D. LXXXIIII [1583] [BnF : RES-Y2-2019]
- 36. Alcripe, La Nouvelle fabrique des excellents traits de verité. Livre pour inciter les resveurs tristes et melancholiques à vivre de plaisir. Par Philippe d'Alcripe, sieur de Nery en Verbos, Mallard, [ca. 1590] BnF: RES-Y2-2047]
- 37. Tabourot, Les Escraignes dijonnoises. Composé par le feu Sieur du Buisson, baron de Grannas, & Seigneur de Domoy en partie. Plus quelques petits Contes facecieus, tirez du Compseutique de A. D. V. Non encore veus par cy devant. A Lyon, Par Thomas Soubron. M. D. XCII. [1592] [Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel]
- 38. Tabourot, Les Escraignes dijonnoises. Recueillies par le Sieur des Accords. A Paris, Par Claude de Montr'oeil, Et Jean Richer. 1595. [Les <u>Bibliothèques virtuelles humanistes</u>]
- 39. Jean Saulnier, Discours facetieux et tres-recreatifs, pour oster des esprits d'un chacun tout ennui ///. & inquietude. Recueillis de plusieurs Autheurs, tant François qu'Italiens : & mis en tel ordre qu'il s'ensuit, par I.S., Paris, Chez Jean Millot, sur les degrez de la grand'salle du

- Palais. M. DC. VIII. Avec Privilege du Roy [1608] [Österreichische Nationalbibliothek : 40.Mm.111]
- 40. [Benoist du Troncy], Formulaire fort recreatif de tous contracts, Donations, Testaments, Codicilles & autres actes qui sont faits, & passez pardevant Notaires & tesmoins. Fait par Bredin le Cocu, Notaire rural, & Contreroolleur des Basses-marches, au Royaume d'Utopie : par luy depuis n'a gueres reue, & accompagné, pour l'edification de tous bons compagnons, d'un Dialogue par luy tiré des œuvres du Philosophe & Poëte Grec Synonides, de l'origine & naturel fœminini generis. A Lyon, Chez Pierre Rigaud, ruë Merciere, au coin de la ruë Ferrandiere. 1610 [British Library]
- 41. Le Thresor des recreations contenant histoires facetieuses et honnestes propos, plaisans & pleins de gaillardises, faicts & tours joyeux, Plusieurs beaux Enigmes, tant en vers qu'en prose, & autres plaisanteries. Tant pour consoler les personnes qui du vent de Bize ont esté frapez au nez, qui pour recreer ceux qui sont en la miserable servitude du tyran d'Argencourt. Le tout tiré de divers Auteurs trop fameux, A Rouen, Chez Jean Osmont, dans la court du Palais. M. DC. XI. [1611] [Bibliothèque Condé Chantilly: V-C-064]
- 42. Du Moulinet, Facecieux devis et Plaisans Contes. Par le Sr du Moulinet comedien. Auc [sic] privilege du Roy, A Paris. Chez J. Millot libraire tenant sa boutique devant St Barthelemy, 1612 [BnF: Res.Y2.2040]
- 43. [Du Souhait], Histoires comiques, ou entretiens facetieux. De l'invention d'un des beaux esprits de ce temps. A Troyes, & se vendent à Paris, Toussainct Du Bray Rue Sainct Jacques Aux Espics-meurs, & au Palais, en la galerie des prisonniers, 1612, [Arsenal: 8-BL-19528]
- 44. Tabourot, Les Contes facetieux du sieur Gaulard gentil-homme de la Franche-Comté Bourguignotte. A Guillaume Nicolas, Sr. de Popincourt, Controolleur general de l'artillerie de Bourgongne, Brie & Champagne. A Paris, Par Jean Richer, ruë S. Jean de Latran, à l'Arbre verdoyant. M. DC. XIV. [1614] [München, Bayerische StaatsBibliothek : <u>L.eleg.m. 23 6 d</u>]
- 45. Jean Saulnier, Discours facetieux et tres-recreatifs, pour oster des esprits d'un chacun tout ennui & inquietude, Augmenté de plusieurs prologues drolatiques, non encore veus, Rouän, s. n., 1618 [Arsenal : 8-BL-30524]
- 46. René de Menou, Les Heures perdues de R. D. M. Cavalier François. Dans lequel les esprits melancoliques trouveront des remedes propres pour

- dissiper ceste fascheuse humeur. A Lyon, Par Claude Larjot. 1620. Avec Privilege. [BM Lyon : B 509400]
- 47. F. D. C. Inventaire general, de l'hstoire [sic] des larrons. Ou sont contenus leurs Stratagemes, Tromperies, Souplesses, Vols, Assassinats. Et generalement ce qu'ils ont ait de plus Memorable en France. Par F. D. C. Lyonnois, A Paris, Chez Rolin Baragnes au Palais, en la grand'Salle, au second Pilier. M. DC. XXIIII. Avec privilege du Roy. [1624] [Arsenal: 8-H-27925]
- 48. Les Delices joyeux et recreatifs. Avec quelques apophthegmes Nouvellement traduicts d'Espagnol en François. Par Verboquet le Genereux. Livre tres-utile & necessaire pour resjoüir les esprits melancoliques. A Rouen, Chez Jacques Besongne, tenant sa boutique dans la Court du Palais. M. DC. XXV. [1625] [München, Bayerische StaatsBibliothek: <u>L.eleg.m.</u> 809 m]
- 49. F. D. C., Suitte de l'inventaire et histoire generale des larrons. Contenant les subtilitez & stratagemmes des Filous, ruses & finesses des coupeurs de bourses, cruautez & meschancetez des volleurs. Oeuvre qui enseigne de fuyr le mal & s'adonner au bien. A Paris, Chez Rolin Baragnes, au second Pillier de la grand'Salle du Palais. M. DC. XXV. Avec privilege du Roy. [1625] [Google livres]
- 50. Louys Garon, Le Chasse-ennuy, ou L'honneste entretien des bonnes Compagnies: Divisé en V. Centuries. Enrichi d'histoires, exemples, Apophthegmes, beaux Rencontres, Poinctes subtiles, Dicts & Faicts memorables & facetieux de toute sorte & qualitez de personnes. Par Louys Garon. A Lyon, Chez Claude Larjot, Imprimeur Ordinaire du Roy. M. DC. XXVIII. Avec Privilege de sa Majesté. [1628] [BM Méjanes: G. 3353]
- 51. Louys Garon, Le Chasse-ennuy, ou L'honneste entretien des bonnes Compagnies. II Partie: Enrichi d'histoires, exemples, Apophthegmes, beaux Rencontres, Dicts & Faicts memorables & facetieux de toutes sortes & qualitez de personnes. Par Louys Garon. A Lyon. Chez Claude Larjot, Imprimeur Ordinaire du Roy. M. DC. XXXI. Avec Privilege de sa Majesté. [1631] [München, Bayerische StaatsBibliothek: L.eleg.m. 386]
- 52. Angelin Gazee ou Gazet, trad. Remy (Abraham Ravaud), Les Pieuses recreations du R. P. Angelin Gazee, de la Compagnie de Jesus. Oeuvre remply de Sainctes joyeusetez & divertissemens pour les ames devotes. Mis en François par le Sieur Remy. A Rouen, Chez la Veufve du Bosc, dans la Cour du Palais, M. DC. XXXIII. [1633] [Google Livres]

- 53. Le Tombeau de la Melancolie. Ou le vray moyen de vivre joyeux. Seconde Edition, reveuë, corrigée & augmentée. Par le sieur D. V. G. A Paris. Chez Nicolas, & Jean de la Coste, au mont S. Hilaire à l'Escu de Bretagne, & en leur boutique à la petite porte du Palais, devant les Augustins. M. DC. XXXIIII. [1634] [Bibliothèque Condé Chantilly: V-C-025]
- 54. Le Tombeau de la Melancolie, ou le vray moyen de vivre joyeux. Par le sieur D. V. G. A Lyon, Chez Nicolas Gay, en la ruë Merciere.
  M. DC. XXXX. [1640] [München, Bayerische StaatsBibliothek: <u>L.eleg.m.</u> 787 t]
- 55. Antoine D'Ouville, Les Contes aux heures perdües du sieur d'Ouville, ou le Recueil de tous les bons Mots, Reparties, Equivoques, Brocards, Simplicitez, Naifvetez, Gasconnades, & autres Contes facecieux, non encores imprimez, A Paris, Chez Toussainct Quinet, au Palais dans la petite Salle, sous la montée de la Cour des Aydes. M. DC. XXXXIII. Avec privilege. [vol. 1] [1643] [BnF: <u>Y2-57547</u>]
- 56. Le Facetieux resveilmatin des esprits melancoliques. Ou Remede preservatif contre les tristes. Auquel sont contenües les Meilleurs, rencontres de ce temps, capables de resjouir toutes sortes de personnes, & divertir les bonnes Compagnies. A Leyde, Chez David Lopez de Haro. CIO CI. C XL III. [1643] [München, Bayerische StaatsBibliothek: P.o.gall. 1881]
- 57. La Gibeciere de Mome, ou le thresor du ridicule. Contenant tout ce que la Galanterie, l'Histoire facetieuse, & l'esprit égayé ont jamais produit de subtil & d'agreable pour le divertissement du monde. A Paris, Chez Jean Gesselin. En sa Boutique sur le Pont neuf. M. DC. XLIV. Avec Privilege du Roy. [1644] [British Library: 1081.e.28.]
- 58. Le Courrier facetieux, ou recueil des meilleurs rencontres de ce temps. A Lyon, Chez Claude La Riviere, ruë Merciere, à la Science.
  M. DC. L. Avec Permission. [1650] [BM Lyon : Rés B 512144]
- 59. Les Agreables divertissemens françois : Contenant plusieurs Rencontres facetieuses de ce Temps. A Paris, Chez Jacques Le Gras, au Palais, à l'entrée de la Galerie des Prisonniers. M. DC. LIV. [1654] [Arsenal : <u>8-BL-30572</u>]
- 60. Les Divertissements curieux ou le Thresor des meilleures rencontres, Et mots subtils de ce Temps. A Lyon, Pour Jean Huguetan, ruë Merciere, à la Providence. 1654. Avec Permission. [Arsenal : <u>8-BL-33248</u>]
- 61. Jean-Nicolas Parival, Histoires facetieuses et moralles, assemblées & mises au jour par J. N. D. P. Avec quelques Histoires Tragiques. A Leiden, Chez Salomon Vaguenaer. M D C L X III. [1663] [BnF: 8-BL-18050]

### **NOTES**

- 1 Le Patron de l'honneste raillerie, ou le fameux Arlote, contenant ses brocards, bons mots, agreables tours et plaisantes rencontres. De Piovano Arloto, Paris, Gervais Clouzier, 1650.
- Les Neuf Matinées du seigneur de Cholieres, Paris, Jean Richer, 1585 ; Les Apres-Disnées du seigneur de Cholieres, Paris, Jean Richer, 1587 ; Les Contes et Discours d'Eutrapel, par le feu seigneur de la Herissaye, gentilhomme breton, Rennes, Noël Glamet de Quinper-Corentin, 1585 ; le Premier (deuxiesme, troisiesme) livre des Serées de Guillaume Bouchet, sieur de Brocourt, Poitiers, Bouchetz, 1584, Paris, Jeremie Perier, 1597, Paris, Adrien Perier, 1598 ; Moyen de Parvenir. Œuvre contenant la raison de tout ce qui a esté, est, & sera, avec demonstrations certaines & necessaires, selon la rencontre des effects de vertu. Et adviendra que ceux qui auront nez à porter lunettes s'en serviront : ainsi qu'il est escrit au Dictionnaire à dormir en toutes langues. S. Recensuit Sapiens ab A, ad Z. Imprimé ceste année, s. n., s. l. n. d. [ca. 1616].
- 3 Voir Contes et discours bigarrés, journée d'études du Centre V. L. Saulnier, 18 mars 2010, Paris, Presse de l'université Paris-Sorbonne, 2011.
- 4 Alain Mercier, Le Tombeau de mélancolie : littérature et facétie sous Louis XIII, Paris, Champion, 2005 répertorie plus de 1500 textes facétieux entre 1610 et 1643.
- 5 1. Le Recueil des repues franches (corpus n° 6) ; 2. La Legende joyeuse maistre Pierre Faifeu (corpus n° 17) ; 3. Le Plaisant Boutehors d'oysiveté contenant aulcuns joyeux propos & facetieuse Hystoires recueillies par passetemps & myse en Rithme Francoyse. C'est ascavoir de par celluy Duquel le nom & le surnom Son contenuz en ce Dicton Qui ensuyt seul & apart luy. G. Veu. d'humanité. A. L. On les vend à Rouen, Robert & Jean Dugort Frere, 1551, qui a connu plusieurs éditions.
- 6 Voir la série de *Contes à rire* publiés au long du xix<sup>e</sup> siècle. Fig. 1, noter la mention : « Nouvelle édition revue et augmentée ».
- 7 1. <u>Les vieux Conteurs français, revus et corrigés sur les éditions originales...</u> par Paul L. Jacob, éd. Paul Lacroix, Paris, P. Martinon, 1841 ;
- 2. George Hainsworth, Les « Novelas exemplares » de Cervantes en France au  $xvu^e$  siècle : contribution à l'étude de la nouvelle en France, Paris, Champion,

- 1933 ; 3. Conteurs français du xvi<sup>e</sup> siècle, éd. Pierre Jourda, Paris, Gallimard, 1965 ; 4. Lionello Sozzi, Les Contes de Bonaventure Des Périers, contribution à l'étude de la nouvelle française de la Renaissance, Torino (Italie), G. Giappichelli, 1965 ; 5. Frédéric Deloffre, La Nouvelle en France à l'âge classique, Paris, Didier, 1968 ; 6. René Godenne, Histoire de la nouvelle française aux xvII<sup>e</sup> et xvIII<sup>e</sup> siècles, Genève, Droz, 1970; 7. Roger Dubuis, Les Cent nouvelles nouvelles et la tradition de la nouvelle en France au Moyen Âge, PU de Grenoble, 1973 ; 8. Gabriel-André Pérouse, Nouvelles françaises du xvi<sup>e</sup> siècle : images de la vie et du temps, Genève, Droz, 1977; 9. Lionello Sozzi (dir.), La Nouvelle française à la Renaissance, Genève-Paris, Slatkine, 1981; 10. Jean-Michel, Laspéras, La Nouvelle en Espagne au siècle d'Or, Perpignan, Éd. du Castillet, 1987 ; 11. Nouvelles du xvII<sup>e</sup> siècle, éd. Jean Lafond et Raymond Picard, Paris, Gallimard, 1997; 12. Dom Carlos et autres nouvelles françaises du xvII<sup>e</sup> siècle, éd. Roger Guichemerre, Paris, Gallimard, 1995; 13. Nouvelles françaises du xvII<sup>e</sup> siècle, éd. Frédéric Charbonneau et Réal Ouellet, Québec, Les 400 coups, 2000 ; 14. Vincent Angel et Michel Guissard (dir), La Nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours, actes du colloque de Metz, juin 1996, Ottignies, Quorum, 1997 et Actes du colloque de Louvain-la-Neuve, mai 1997, Louvain-la-Neuve, Academia, 2001.
- 8 R. Godenne, Histoire de la nouvelle française..., op. cit., p. 27.
- 9 René Audet, Des Textes à l'œuvre. La lecture du recueil de nouvelles, Québec, Éditions Nota Bene, 2000.
- Voir la vingtaine d'histoires recensées (avec peine) dans mon intervention : «Canards facétieux ? Pour une redéfinition de la notion de canard», dans Silvia Liebel et Jean-Claude Arnould (dir.), Canards, occasionnels, éphémères, actes du colloque de l'université de Rouen, 2018, publications numériques du CÉRÉdI.
- 11 Exemples: Le Premier livre de Amadis de Gaule, qui traicte de maintes adventures d'Armes & d'Amours, qu'eurent plusieurs Chevaliers & Dames, tant du royaulme de la grand Bretaigne, que d'aultres pays..., Deny Janot, 1540; <u>La Plaisante et amoureuse hystoire du chevalier doré et de la pucelle surnommée Cœur d'acier...</u>, Denys Janot, 1541; Barthélemy Aneau, <u>Alector, histoire fabuleuse, traduicte en françois d'un fragment divers, trouvé non entier, mais entrerompu, & sans forme de principe</u>, Lyon, Pierre Fradin, 1560; Nicolas de Montreux, <u>Le Premier livre des bergeries de Juliette...</u>, Paris, Gilles Beys, 1585; <u>La Mariane du Filomene, contenant cinq livres: Esquels sont decrits leurs amours.</u>.. Paris, Claude de Montr'œil & Jean Richer, 1596; <u>L'Astrée de</u>

- <u>messire Honoré d'Urfé</u>..., Paris, Toussaincts du Bray, 1607 ; <u>Caritee ou La Cyprienne amoureuse</u>..., Tolose, Dominique & Pierre Bosc, 1621 ; <u>Ibrahim, ou l'Illustre Bassa</u>..., Paris, Antoine de Sommaville, 1641 ; <u>Clelie</u>, histoire romaine..., Paris, Augustin Courbé, 1654.
- Voir la liste des romans répertoriés par ordre alphabétique dans les Fictions narratives en prose de l'âge baroque. Première partie (1585-1610), Paris, Champion, 2007 et Deuxième partie (1611-1623), Classiques Garnier, 2014.
- 13 Pour les références détaillées, voir supra n. 11.
- 14 Les Facecieuses nuictz de Straparole, Les Heures perdues de Menou et les Discours facetieux de Saulnier.
- 15 Melchor de Santa Cruz (Pissevin), La Floresta spagnola, ou Le plaisant bocage, contenant plusieurs comptes, gosseries, brocards, cassades, & graves sentences de personnes de tous estats. Ensemble une table des chapitres, & de quelques mots Espagnols plus obscurs, mis à la fin de l'œuvre, Lyon, Jean Didier, 1600, 469-8 p., in-12°.
- 16 Le texte des Joyeuses adventures de 1555 est « Augmenté de plusieurs autres nouvelles » (corpus n° 24), comme celui de l'édition de 1575 « Reveu & augmenté de nouveau ». De même pour les Honneste Passe-Temps de 1608 « reveu & augmenté de plusieurs beaux discours », Le Tombeau de la Melancolie (corpus n° 53) ou Le facecieux reveille-matin publié à Nimegue, Chez Jean Eilbracht, 1685 : « En cette derniere edition, augmenté de divers contes tres-recreatifs ».
- 17 Ce cas n'est pas isolé. Le Parangon de Nouvelles (corpus n° 16) est suivi, en foliotation continue, par Les Parolles Joyeuses & Dictz Memorables des Nobles & saiges hõmes anciens Redigez par le Gracieulx & Hõneste Poete Messire Francoys Petrarcque. Les Discours facetieux de Saulnier (corpus n° 39 et 45) sont, dans ses éditions de 1609, 1610 et 1618 « Augmenté de plusieurs prologues drolatiques, non encore veus ». Le recueil de Verboquet (corpus n° 48), à partir de 1625, est augmenté d'un texte publié un an auparavant : Apophtehgmes nouvellement traduicts d'Espagnol en François, Par Verboquet le Genereux. Livre tres-utils pour passer l'oysiveté. A Rouen, Chez Jacques Besongne, dans la Court du Palais. M. DC. XXIIII [1624]. Le Vagabond ou l'histoire et le caractere de la malice & des fourberies de ceux qui courent le monde aux depens d'autruy. Avec plusieurs recits facetieux sur ce sujet pour deniaiser les simples. A Paris, Chez Gervais Aliot, au Palais, proche la Chapelle S. Michel. M. DC. XLIV [1644], offre en plus les 144 pages

de l'Entretien des bonnes compagnies qui est sans page de titre, mais avec une pagination séparée.

- La Motte Roullant (corpus n° 21) : « Et davantage, pour ce que es anticques j'ay trouvé plusieurs comptes indignes de voz oreilles, qui estoient aussi sans saulces ne raisons. Nous les avons ostées, au lieu desquelles avons mis plusieurs comptes tresjoyeulx & dignes d'estre resserez es assemblées & en toutes bonnes compagnies ». Facecieux devis et Plaisans Contes (corpus n° 42), « Au Lecteur » : « C'est pourquoy de plusieurs et tels livres j'ay tiré & choisi les meilleurs Contes & plus recreatifs ».
- 19 « Nouvellement [...] corrigé » (corpus nº 15), « revües & corrigees » (corpus nº 25), « reveuë, corrigée & augmentée » (corpus nº 53).
- « qui nagueres a este translate » (corpus nº 1), « translatees de latin en frãcoys » ou « en francoys » (corpus nºs 12, 13, 20), « Nouvellement translaté et corrigé de flamenct en françoys » (corpus nº 15), « Nouvellement traduittes d'Italien en François » (corpus nº 30), « Traduit d'Italien en François » (corpus nº 33), « Nouvellement traduicts d'Espagnol en François » (corpus nº 48).
- 21 Discours modernes et facetieux Des faicts advenus en divers pays (corpus n° 32); Recueil de plusieurs plaisantes nouvelles, apophtegmes, et recreations diverses. Fait françois, par M. Antoine Tyron. Le tout Nouvellement mis en lumiere, pour la Recreation & passetemps de chascun. A Anvers, Chez Henry Heyndricx au Cemitierre nostre Dame, à la fleur de Lis. 1578. Avec grace & privilege pour dix ans.
- Dans L'Heptameron (corpus n° 29) les histoires font en moyenne 5 pages quand la n° 21 en fait 17 et la n° 10, « Amours d'Amadour & Florinde », 27 ; dans La Nouvelle fabrique (corpus n° 36), les histoires font en moyenne 2 pages sauf la n° 93 « De trois jeunes garçons freres du pays de Caux danserent avec les Fees » qui fait 6 et la n° 92 « D'un escollier amoureux de la fille du Soudan de Babillone » qui fait 12. Elles présentent également des caractères comme le merveilleux en décalage complet avec les autres récits.
- 23 Histoires comiques (corpus nº 43), la dernière et neuvième histoire est en vers.
- Anne Réach-Ngô, « La mise en recueil des narrations à la Renaissance ou l'art de la bibliothèque portative », dans Brigitte Ouvry-Vial et id. (dir.), L'Acte éditorial. Publier à la Renaissance et aujourd'hui, Paris, Classiques Garnier, « Études et essais sur la Renaissance », 2010, p. 125-147.

- 25 N. de Montreux, Les Bergeries de Juliette..., op. cit., supra n. 11.
- Cette table atteint les 20 pages et se trouve dans les éditions : Lyon, Hugues Gazeau, 1584 ; Lyon, Loys Cloquemin, 1579 ; Lyon, Hugues Gazeau, 1584 ; Rouen, Thomas Mallard, 1588 ; Lyon, Jean Huguetan, 1589, etc.
- 27 Thresor de tous les livres d'Amadis de Gaule, Contenant..., A Lyon, Chez Pierre Rigaud, ruë Merciere, au coing de ruë Ferrandiere. M. D C V. [1605].
- Des Periers (corpus n° 31) : « le front tetrique icy trouvera dequoy desrider sa severité, & rire une bonne fois [...]. Les personnes tristes & angoissees s'y pourront aussi heureusement recreer, & tuer aisément leurs ennuys [...] se servans de ce discours comme d'un rampart contre toute sinistre facherie. ». Autres occurrences des recréer, recreatif, recreations : corpus n° 10, 16, 21, 24, 26, 27, 28, 31, 33, 39, 40, 41, 45, 48, 52 et des divertir, divertissemens : corpus n° 52, 56, 57, 59, 60, etc.
- Le chasse-ennuy (corpus  $n^{os}$  50-51) et Le Tombeau de la Melancolie (corpus  $n^{os}$  53, 54) parlent d'eux-mêmes. Voir aussi les  $n^{os}$  23, 24, 36, 46, 48, 56.
- Les nouvelles du *Parangon* (corpus n° 16) se veulent « recreatives a toute maniere de gens, principalement a ceulx qui en vouldrõt faire leur proffit, en moralisant lesdictes hõnestes & facecieuses Nouvelles. » Le privilège du *Decameron* (corpus n° 19) nous apprend que le texte a été imprimé « Affin que par la communication & lecture dudict livre les lecteurs dicelluy de bonne volunté puissent y acquerir quelque fruict de bonne edification. Mesmement pour congnoistre les moyens de fuyr à vices & suyvre ceulx qui induisent à honneur & vertu ». Les *Joyeuses narrations* : « Car d'enseigner je n'ay veu le pareil, / Pour mal fuyr, & bien estre conduit. » (corpus n° 27)
- Les Repues franches : « Vous qui serches les repeues franches / Et tant jours ouvriers que dimenches / Naves pas plante de monnoye / Affin que chascun de vous oye. / Comme len les peut recouvrer / Vueillez vous au sermõ trouver / Qui est escript dedens ce livre » (corpus nº 6). Les Recreations françoises, ou Nouveau recueil de contes à rire. Pour servir de divertissement aux melancholiques, & de joyeux entretien dans les cours, les cercles, & les ruelles. A Rouen, chez Pierre Ferrand, prés le College des RR. PP. Jesuittes. M. DC. LXV [1665] : aux « Amantes, des moyens pour tromper facilement leurs Amans ; Les marys & les Femmes jaloux sans sujet, ou autrement, les voyes par lesquelles ils pourront s'empescher de faire prejudice à leur honneur, en apprenant par ces Livres les inventions drosles

& subtiles dont aucunes se sont servies pour leur faire present d'une Corne d'abondance ».

- Le Decameron (corpus nº 9, mais aussi nºs 1, 2, 4), « / et de moy vous souvienne sil advient q aucune De vous prengne soulas en escoutant lire ces presentes cent nouvelles. » Le traducteur de Pogge parle « des oreilles des auditeurs », des « lecteurs et auditeurs de cestuy present livre » (corpus nº 12). Charles Bourdigné du « livret, dont vous orrez lecture » (corpus nº 17). Antoine Le Maçon, traducteur du Decameron (corpus nº 19) décrit son rôle de lecteur de Marguerite de Navarre : « A tres haulte et illustre princesse », « vous me commandastes [...] vous faire lecture d'aucune nouvelles du Decameron de Bocace. ». Il imagine ses lecteurs : « il s'en trouvera bien quelques ungs [...] qui s'esbahiront (s'ilz se mettent à lire, ou escouter tout le livre ». Gabriel Chappuys (corpus nº 35) « L'Autheur aux lecteurs » : « Nouvelles non encore veues ny ouyes de nos François ».
- 33 Les Recreations françoises..., op. cit., n. 27.
- Franc. Dutil. Honneste Passe-Temps, Recueilly des faits & propos de plusieurs Princes, Philosophes & hommes seignalez de ce temps, pour recreer toute bonne compagnie, reveu & augmenté de plusieurs beaux discours. Le tout extraict de maints bons Autheurs, & entendus, & d'hommes dignes de foy, par celuy qui a prins la peine d'en faire la recherche, Paris, Claude Hulpeau, 1608, exemplaire de la Méjanes : fonds ancien (C. 6503, 2).

### **AUTHOR**

**Romain Weber** 

Chercheur indépendant

IDREF: https://www.idref.fr/057657114

ISNI: http://www.isni.org/000000439755136

BNF: https://data.bnf.fr/fr/13503478

# Éditer une matière partagée. Publication et circulation des recueils de chansons entre la fin du xvi<sup>e</sup> et le début du xvii<sup>e</sup> siècle

#### Flavie Kerautret

**DOI:** 10.35562/pfl.203

Copyright

CC BY-NC-SA 3.0 FR

### OUTLINE

Publier des recueils de chansons : usages éditoriaux d'une matière partagée Le recueil comme objet d'appropriation : Les *Chansons amoureuses* parues chez Adrian de Launay (1600-1602)

Le recueil comme objet de composition et d'innovation éditoriales : les Chansons folastres et prologues parus chez Jean Petit (1610-1612) Des recueils imprimés aux usages partagés et oralisés

### **TEXT**

La chanson est l'une de ces formes dont l'existence imprimée est 1 presque intrinsèquement liée à la parution en recueil. C'est ce mode de publication qui permet le rassemblement et l'enregistrement, par l'écrit, des brefs morceaux poétiques se présentant comme destinés à être chantés. Entre la fin du xvie et le début du xviie siècle en France, les recueils de chansons se multiplient avec l'accélération du rythme des presses, avec le goût croissant des contemporains pour les recueils quel que soit le genre compilé et, concernant ce domaine spécifique, avec le déploiement imprimé de l'air de cour par la famille Ballard. Les membres de cette maison, officiellement consacrés « imprimeur[s] de la musique du roi » depuis l'obtention de ce titre par Robert I Ballard en 1553 en même temps qu'Adrian Le Roy, firent paraître plusieurs dizaines de recueils d'airs de cour durant la première moitié du xviie siècle, et au-delà, occupant une position dominante, presque de monopole, pour l'impression de la musique notée en particulier 1. Dans les marges de cette production musicale officielle et d'abord conçue pour le cercle restreint de la cour et de

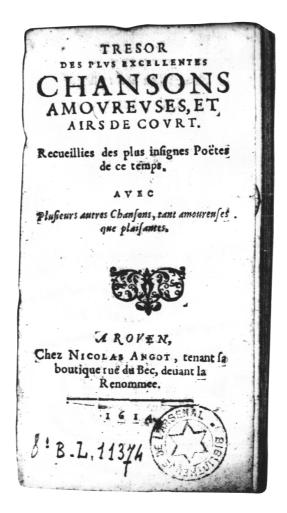
ses satellites, de nombreux recueils de chansons sans partitions paraissent chez d'autres éditeurs, y compris en dehors de Paris, souvent sous le nom d'« airs de cour ». Ce sont ces compilations imprimées qu'il s'agit de considérer en faisant l'hypothèse qu'elles offrent un terrain d'enquête privilégié pour examiner les dynamiques qui caractérisent la publication en recueil au tournant des xvie et xviie siècles. Ces livres permettent d'observer plus spécifiquement des dynamiques de circulation, de conservation et d'agencement de textes préexistants parce qu'ils compilent des chansons, soit des formes théoriquement destinées à des performances orales et des contenus généralement considérés comme collectifs. À partir de ces recueils de chansons et de quelques exemples à valeur paradigmatique, il s'agit d'analyser comment le recueil est un mode de publication pleinement investi par certains éditeurs  $^2$  et adéquat pour la publication imprimée de certaines formes telles que les chansons en ce qu'il permet de travailler une matière partagée, c'està-dire un contenu commun et souvent connu qui trouve sa raison d'être dans une circulation accrue, potentiellement par le biais de plusieurs médias. Cet article, en étudiant les modes de transmission de la chanson à l'époque moderne, s'inscrit dans « un vaste courant [...] de curiosité et de reconnaissance universitaire de la chanson 3 » et propose d'en explorer le versant imprimé, via la question du recueil, encore peu pensée jusqu'à présent dans ce champ spécifique <sup>4</sup>.

# Publier des recueils de chansons : usages éditoriaux d'une matière partagée

Même si l'on exclut les ouvrages de musique imprimés par la famille Ballard, qui constituent un cas particulier en raison de la position privilégiée des éditeurs et de la facture de leurs ouvrages souvent liée à l'impression des partitions, la publication des recueils de chansons au tournant des xvie et xviie siècles est très abondante et constitue une véritable vogue jusque dans les années 1660 <sup>5</sup>. La majorité de ces compilations, imprimées à Paris comme dans d'autres villes françaises, se présente sous la forme de petits formats (in-8° ou in-

- 12°) dont la mise en page est dense. Ils peuvent être assez volumineux et compiler plus de 300 chansons pour les recueils les plus imposants qui peuvent aller au-delà des 400 pages. Les titres de ces livres promettent des « chansons » ou, plus fréquemment encore, des « airs de cour ». S'ils regroupent principalement des morceaux liés à une thématique amoureuse, ces intitulés cachent un ensemble relativement peu homogène.
- 3 On peut illustrer cette diversité avec le Tresor des plus excellentes chansons amoureuses, et airs de court (fig. 1) publié à Rouen en 1614 chez Nicolas Angot <sup>6</sup>. Ce recueil, un in-12° d'un peu plus de 450 pages, comporte des centaines de pièces versifiées qu'il présente comme des « chansons amoureuses » et qui ressemblent à, ou sont parfois, des poésies présentées comme des chansons. La variété des morceaux choisis transparaît dans les modes d'énonciation adoptés puisque l'on trouve des chansons monologiques faisant entendre des voix masculines ou féminines, des chansons dialogiques où s'alternent les voix de l'amant et de l'amie, ou celles du berger et de la bergère, ou encore des chansons construites sur le modèle des questions/réponses. La diversité des tonalités est également très frappante, avec des pièces qui modulent l'amour sous toutes ses formes, mêlant des élocutions platoniques, pastorales, érotiques, etc. Le recueil s'ouvre par exemple sur une chanson d'inspiration courtoise où l'amant souffre le martyre d'amour (« Si le sort fatal te commande/Belle de conspirer ma mort »); mais dès la seconde chanson, le ton est bien plus léger lorsqu'il s'agit de raconter comment un mari découvre l'adultère de sa femme (« Ma femme se leve au matin »). Chaque chant est en apparence distingué par un entête générique tel que « air de court », « chanson amoureuse », « chanson joyeuse », « chanson à dancer », mais ces désignations restent très floues et s'avèrent interchangeables <sup>7</sup>. Le fonctionnement et sans doute la réussite de ces recueils, reposent sur la variété et le mélange de ces poèmes musicaux dont les dénominations peuvent s'avérer trompeuses.

Fig. 1. Page de titre du *Tresor des plus excellentes chansons amoureuses et airs de court...*, Rouen, Nicolat Angot, 1614. Paris, bibliothèque de l'Arsenal. Photo du site <u>Persée</u>



Réunissant des pièces versifiées, la plupart du temps sans noms d'auteurs, ces recueils de chansons s'apparentent aux recueils poétiques collectifs qui connaissent un grand succès sur le marché de la librairie au cours du siècle <sup>8</sup>. Comme ces derniers, leur composition repose sur la reprise de pièces privilégiées, qui peuvent être réemployées d'un ouvrage à l'autre parce que les éditeurs s'entrepillent et/ou parce qu'ils ont des sources communes. Cette proximité des corpus est particulièrement visible si l'on met en regard les tables que comportent souvent ces livres, en début ou en fin de volume. Ainsi, sur la vingtaine de chansons que répertorient alphabétiquement les premières pages respectives des tables des Airs de Cour parus à Poitiers en 1607 et du Tresor des plus excellentes chansons paru à Rouen mentionné plus haut,

douze chansons sont identiques. On pourrait multiplier les exemples mettant en valeur le retour des mêmes chansons entre différentes éditions, comme si ces poésies destinées à être chantées se transmettaient par ricochet de recueil en recueil. Dans le cas présent, l'intitulé « Tresor » souligne déjà la démarche de collection et de sélection réalisée à partir d'une matière préexistante, en l'occurrence celle des chansons <sup>9</sup>. Parfois, ce sont même des recueils entiers qui sont reproduits comme c'est le cas pour ces Airs de cour parus chez Brossart en 1607 qui reprennent, après expiration de son privilège, un recueil intitulé La Fleur des chansons amoureuses édité par Adrian de Launay à Rouen en 1600 10. La pagination change car le format de Poitiers est légèrement plus petit, mais la « table des chansons » est équivalente, hormis trois « Chansons de surplus adjoustées <sup>11</sup> », reléguées à l'extrême fin du recueil. La proximité des titres des chansonniers <sup>12</sup> publiés entre les xvi<sup>e</sup> et xvii<sup>e</sup> siècles renforce les liens qui se tissent entre les différents avatars de ces recueils même s'ils proviennent de maisons et de villes variées. Un bref échantillon permet de l'illustrer plus clairement :

- <u>La Fleur des chansons nouvelles. Traittans partie de l'amour, partie de la guerre, selon les occurrences du temps present. Composee sur chants modernes fort recreatifs</u>, Lyon, Benoît Rigaud, 1586.
- <u>La Fleur des chansons amoureuses, ou sont comprins tous les : Airs de</u>
  <u>Court. Recueillis aux Cabinets : des plus rares Poëtes de ce temps,</u> Rouen,
  Adrian de Launay, 1600.
- Le Tresor des plus belles chansons amoureuses et recreatisves. Augmenté de plusieurs Airs nouveaux et autres chansons nouvelles non encore veuës..., Rouen, Pierre de La Motte, 1606.
- <u>Airs de cour comprenans le tresor des tresors, la fleur des fleurs, & eslite des Chansons amoureuses. Extraites des œuvres non encor cy devant mises en lumiere des plus fameux & renommez Poëtes de ce siecle, Poitiers, Pierre Brossart, 1607.</u>

Ces intitulés reprennent les mêmes mots-clés, voire les mêmes expressions, avec une surenchère dans les promesses de sélection, sans doute dans une perspective promotionnelle. Ils dessinent des sortes de strates éditoriales et sont des signes de la vogue de ce type de recueils au début du XVII<sup>e</sup> siècle mais aussi, peut-être, de modes de circulation autres (oraux, manuscrits...) dont on aurait perdu la trace. Les recueils de chansons, comme les recueils poétiques de la même

- période, reposent ainsi sur des effets de collection, c'est-à-dire que les compilations organisent des réseaux de textes et d'ouvrages qu'entretiennent les acteurs de l'édition.
- 5 Toutefois, à la différence de beaucoup de recueils de poésies de la même période, les recueils de chansons, semblent peu se soucier de publier des auteurs singuliers ou des groupes d'auteurs <sup>13</sup>. Ce n'est visiblement pas la question de l'auctorialité qui est au cœur de ces compilations alors même qu'entre la fin du xvie siècle et le courant du xviie siècle, un système de classement par auteur se met progressivement en place <sup>14</sup>. Le choix de l'anonymat caractérise la plupart des recueils de chansons parus sans partitions <sup>15</sup>, ce qui accentue la mobilité des textes recueillis, qui peuvent être connus, très connus ou nouveaux, mais qui sont présentés comme destinés à passer de bouche en bouche. Le caractère collectif des recueils est mis en avant dans les titres soit par l'absence de noms propres, soit par l'affirmation récurrente que les textes sont le fruit du travail « de plusieurs Autheurs <sup>16</sup> ». De manière implicite, le caractère partagé des énoncés contenu dans ces livres se voit ainsi réaffirmé. L'anonymat reste cependant une convention qui peut être brisée par des lecteurs avertis ou par l'indication de noms d'auteurs ou de compositeurs dans certains recueils. La plupart des chansonniers sont ainsi construits à partir des poèmes amoureux composés par des auteurs anciens, parfois par des écrivains contemporains. On croise par exemple un poème de Malherbe, « Enfin ceste beauté m'a la place rendue 17 » dans le Tresor des plus excellentes chansons amoureuses..., ou encore le fameux « Mignonne allons voir si la rose » de Ronsard dans Le Tresor des plus belles chansons amoureuses et recreatisves <sup>18</sup>. Ces emprunts à la poésie lyrique sont parfois affichés de manière typographique, par l'italique, comme le veut alors la présentation traditionnelle de ce type de poésie qui n'abandonnera cette convention que dans les années 1650 19. Dans ces deux mêmes recueils, le nom de l'auteur ou du compositeur d'une ou plusieurs chansons est parfois spécifié, à l'instar d'une mention de Tessier, l'un des musiciens et compositeurs du roi <sup>20</sup>.
- Le caractère aléatoire des attributions souligne qu'elles ne sont pas essentielles à la bonne réception de ces chants sans musique. Ainsi le chant « Amans qui d'amour pipez », attribué à Tessier dans Le Tresor des plus belles chansons amoureuses et recreatisves, apparaît sans nom

d'auteurs dans d'autres chansonniers <sup>21</sup>. Transformées en chansons une fois insérées dans des recueils qui en portent le nom, les poésies de Malherbe, de Ronsard, de Saint-Amant ou d'autres sont intégrées à un fonds réutilisable et considérées comme une matière collective, potentiellement orale et que les libraires-imprimeurs peuvent exploiter en tant que telle. En outre, ces mentions nominatives restent minoritaires comme s'il s'agissait seulement d'expliciter les emprunts de manière discrète ou comme si ces attributions n'avaient guère d'importance pour la lecture des textes répertoriés. À une époque où l'on attribue peu les textes imprimés en recueils, l'identification des auteurs n'est visiblement pas à l'ordre du jour, d'autant moins que les pratiques de citations ou de commentaires, qui brouillent les frontières de l'attribution des textes, sont alors généralisées <sup>22</sup>. Être attentif à ce phénomène engage à mesurer à quel point le caractère partagé de ces corpus de chansons favorise une production anonyme et collective dans laquelle les opérateurs de l'imprimé jouent un rôle crucial.

Plutôt qu'un ou plusieurs auteurs particuliers, ce qui est publié avec ces chansonniers parus au cours de la première modernité, ce sont visiblement avant tout des textes destinés à circuler, par écrit ou oralement, des pièces présentées selon un certain agencement qui les met en valeur et que s'attachent à mettre en œuvre des hommes du livre. Deux exemples qui condensent les enjeux liés à la mise en recueil des chansons ou airs de cour illustrent l'implication ainsi que le rôle clé joué par les éditeurs dans ces deux processus et dans la conception de ces objets imprimés.

# Le recueil comme objet d'appropriation : Les Chansons amoureuses parues chez Adrian de Launay (1600-1602)

L'éditeur A. de Launay fait paraître en 1600 un recueil, déjà mentionné, intitulé La Fleur des Chansons amoureuses. Cette publication obtient sans doute un important succès puisqu'elle est suivie, dès 1602, d'une autre compilation de chansons chez le même

éditeur et que celui-ci prend alors soin d'accompagner les textes d'un appareil liminaire conséquent. Le paratexte de cette édition aide à comprendre la construction et les principes de circulation des recueils de chansons à cette époque. Sa page de titre met d'emblée en scène la dimension anthologique que revendique ce nouveau recueil : Non le tresor ny le trias ne le cabinet moins la beauté mais plus la fleur ou l'eslite de toutes les chansons amoureuses et airs de court <sup>23</sup>. La dernière proposition de cet intitulé précise que les chansons et airs proposés sont « Tirezdes œuvres et Manucripts des plus fameux Poëtes de ce temps », ce qui fait ressortir une sélection d'ordre qualitatif, un travail de recherche et de rassemblement d'un corpus d'« œuvres », qu'on peut présumer imprimées, et de textes manuscrits. Cette édition de 1602 est placée dans la lignée du recueil précédent puisqu'elle comporte un extrait du privilège de librairie, daté du 5 février 1600, qui y renvoie :

Par grace et privilege du Roy, il est permis à Adrian de Launay Imprimeur et Libraire : de nostre ville de Rouen, d'Imprimer ou de faire Imprimer un livre intitullé la Fleur des Chansons amoureuses, avec deffences tres-expresses à tous Libraires et Imprimeurs, ou gens de quelques Estats et qualité qu'ils soyent sujects à nostre Couronne d'Imprimer, ou faire Imprimer lesdits semblables Airs ou Chansons contenus en son dit livre, ny tirer hors aucunes y comprises, voire estant apportez hors de France, sous quelques pretexts que ce soit pendant le temps de trois ans <sup>24</sup>.

Avant que cela ne devienne obligatoire en 1618 <sup>25</sup>, la reproduction d'un tel extrait en début de livre vient affirmer la propriété, non d'un ou plusieurs auteurs, mais d'un éditeur qui s'arroge la possession des chansons qui ne pourraient plus être extraites de sa composition imprimée, du moins pour figurer dans un volume concurrent <sup>26</sup>. Audelà de l'enjeu économique qu'il représente assurément, le recueil apparaît comme le fruit du travail d'un éditeur qui se présente comme l'initiateur d'un projet de collection et qui se voit glorifié dans un quatrain :

De Launay ton labeur avec ta diligence,

No' fait veoir à veuë d'œil q[ue] malgré l'envieux

L'envie n'a eu pouvoir te faire resistence

Puis que ton labeur vainc l'envie et l'envieux <sup>27</sup>.

L'avis au lecteur qui précède immédiatement ce quatrain augmente cette affirmation de possession et met en lumière une autre facette de la circulation des recueils de chansons à cette époque, une circulation non contrôlée ou clandestine. A. de Launay y accuse des rivaux d'avoir repris et dénaturé son recueil :

Bien qu'ils ayent prins quelques feuilles de la Fleur pour enrichir et orner leurs Thresors et Cabinets, ce neantmoins elle est demourée en sa force, n'estant en leur puissance de la diminuer non plus de son cours que de son odeur.

Mais pensant en moy qu'une fleur effeuillée ne seroit digne d'estre veuê. Je l'ay bien voulu accompagner d'une Eslitte par le moyen d'une recherche exactement faicte dans les œuvres & Manuscrits des plus fameux Poëtes de ce temps, y apportant tout ce que j'ay trouvé de rare et digne d'estre veü, pour en faire une fleur d'Eslite, laquelle je vous presente amis Lecteurs : Vous priant qu'elle soit preferée à tout autre. Ce faisant me donnerez subject de continuer une suitte laquelle ne vous sera moins contemptible que agreable. Adieu <sup>28</sup>

Cette plainte d'être victime d'une usurpation est courante à l'époque mais elle peut sembler surprenante à l'ouverture d'un recueil de chansons quand on sait que la matière de ces livres est partagée ou semble considérée comme telle par les éditeurs, du moins si l'on en croit la densité de circulation de ce type de texte. Toutefois, à la différence des auteurs qui rédigent parfois un avis pour se plaindre du pillage dont leurs œuvres peuvent faire l'objet, cet éditeur ne condamne pas tant la reprise du contenu que l'acte d'extraction : autrement dit, la matière semble bien être considérée comme partagée et c'est l'art de composer celle-ci qui fait la valeur de la création dont il est question. Ce que l'éditeur A. de Launay défend dans son avis, à travers l'image topique du bouquet, c'est le fait même de recueillir, au sens fort et au sens propre du terme grâce à la métaphore florale, c'est son geste de conservation et de sélection par la composition d'une compilation imprimée. L'éditeur se positionne

en acteur de la construction du livre lorsqu'il affiche le geste de recueillir plutôt que le contenu des pièces réunies depuis la surenchère du titre, qui comporte déjà des mots qui désignent l'action de rassembler et de sélectionner (de recueillir) accomplie par A. de Launay (le trésor, la fleur, l'eslite...), jusqu'à cet avis au lecteur qui les met en perspective avec la dénonciation d'imitations éditoriales.

Le cas des recueils de chansons amoureuses parus chez A. de Launay souligne la densité de circulation des chansons qui constituent une matière partagée idéale pour la mise en recueil : un éditeur comme ce Rouennais peut se saisir d'un tel corpus et l'accommoder en revendiquant son acte de composition comme ce qui fait la valeur de son ouvrage édité. Cet exemple souligne à quel point, pour les intermédiaires de l'édition comme pour les auteurs, la mise en recueil n'est pas seulement une affaire d'agencement ou de conservation mais aussi d'appropriation et ce quand bien même le contenu n'a rien de personnel et quand la production est elle-même le fruit d'une collaboration impliquant différents agents éditoriaux <sup>29</sup>.

# Le recueil comme objet de composition et d'innovation éditoriales : les Chansons folastres et prologues parus chez Jean Petit (1610-1612)

Un autre recueil publié à Rouen quelques années après les chansonniers parus chez A. de Launay permet de mesurer combien la compilation est ce qui fait le prix de ces publications, mais de manière tout à fait différente puisqu'il n'y a pas de revendications directes de la part de l'éditeur sur la création proposée. Les *Chansons folastres et prologues* édités par Jean Petit entre 1610 et 1612 <sup>30</sup>, sont des recueils construits par l'entremêlement de textes préexistants, en l'occurrence des chansons et des prologues apparemment destinés à la représentation théâtrale. Les chansons reprises dans ces ouvrages sont de celles qui paraissent dans les chansonniers publiés en

nombre dans la capitale normande entre la fin du xvıe et le début du xvııe siècle, tandis que les prologues sont des monologues dramatiques parus dès 1609 à Paris et qui seront par la suite attribués au comédien Jean Gracieux, plus connu sous le nom de Bruscambille <sup>31</sup>.

- Ces livres correspondent au modèle dominant des recueils parus au 11 xviie siècle puisqu'ils se présentent comme des œuvres collectives mêlant des textes de différentes natures 32. Ils trouvent leur unité dans l'omniprésence des marques d'oralité ainsi que dans la tonalité joyeuse de l'ensemble. Ces particularités sont illustrées par la première chanson du recueil des Chansons folastres de 1612, « Il estoit un bon homme <sup>33</sup> », qui représente un coup de force à l'ouverture de ce chansonnier papier dans la mesure où elle est composée essentiellement d'onomatopées, comme s'il s'agissait d'exhiber la dimension orale de ces créations qui gagnent le domaine de l'imprimé. Les prologues sélectionnés mettent aussi en évidence cette dimension en étant sans cesse adressés aux « Messieurs » d'une assistance supposée et en abordant des thématiques en adéquation avec les airs recueillis qui racontent des affaires de cocuage, des rencontres amoureuses ou le partage d'une même boisson. Le contenu des chansons comme celui des prologues n'est pas modifié ou adapté en vue de ces impressions, notamment pour mieux correspondre au cadre de publication local qu'est la ville de Rouen  $^{34}$  : les Chansons folastres et prologues ainsi que leur suite ne sont que des republications et l'adaptation se situe bien, non au niveau des textes, mais au niveau des recueils, par leur assemblage inhabituel. Jean Petit, qui publie alors aussi bien du théâtre que des écrits de circonstance  $^{35}$ , réalise en effet avec ces recueils mêlés une opération de compilation innovante : à la différence des autres recueils qui allient les prologues de Bruscambille à d'autres productions telles que des histoires facétieuses <sup>36</sup>, les créations sont ici alternées, une chanson succédant systématiquement à un prologue. Cet entrecroisement systématique accentue les échos thématiques et accroît l'importance de la dimension orale de ces différents morceaux qui se voient en partie réunis pour leur capacité à être dits ou entonnés en société.
- On peut s'interroger sur les raisons de ce mélange. Ce choix ne paraît pas démontrer le besoin de mêler les prologues à d'autres textes

puisque dès 1610, une autre édition rouennaise contenait uniquement les discours du farceur et que ceux-ci continueront à paraître dans cette ville sans le soutien d'autres textes <sup>37</sup>. En revanche, il est possible que cette disposition alternée ait servi à brouiller les pistes et à présenter des republications sous des airs de nouveauté, Petit rejoignant ainsi les pratiques d'impression libre et de piratage courantes dans la cité rouennaise à cette période <sup>38</sup>. En outre, compte tenu du milieu éditorial rouennais favorable aux publications dites « facétieuses <sup>39</sup> » et même licencieuses, il est presque certain que cet entourage textuel a favorisé le lancement imprimé de ces prologues comiques à Rouen et qu'il s'agit là d'une opération éditoriale stratégique de la part de Petit. Celui-ci cherche probablement à faire un coup double en rassemblant deux formes à la mode : il récupère des prologues comiques imprimés, encore anonymes, qui ont du succès à Paris 40 et les introduit dans des recueils de chansons déjà bien implantés dans le marché rouennais.

Un élément suggère que ce mélange participe au lancement de la publication de Bruscambille à Rouen : le réemploi par Petit de l'épître que Jean Millot, premier éditeur des prologues de Bruscambille à Paris, avait placé à l'ouverture du livre en 1609. Cette épître se termine par l'annonce suivante :

l'autheur qui n'adore autre profession [que celle d'égayer le lecteur] aura tracé une autre troupe de prologues qu'au mesme instant je mettray à la presse pour t'estre dedié de telle humilité que je fais ceux-cy <sup>41</sup>.

Le fait même que Petit reprenne cette épître, et donc fasse sienne la promesse de Millot, sous-entend qu'il espérait le succès de ce recueil mêlant prologues comiques et chansons folastres. L'engagement sera tenu dans le cas de Millot avec la parution des Prologues tant serieux que facecieux puis des Fantaisies de Bruscambille <sup>42</sup>, comme dans celui de Petit avec la republication des Chansons folastres et prologues et surtout l'extension de cette entreprise avec le Second livre des chansons folastres et prologues en 1612 <sup>43</sup>. Le réemploi de ce texte liminaire exogène, assure par ailleurs une connexion entre deux corpus initialement étrangers. Il avertit les lecteurs qu'ils seront contraints « d'ouvrir les dents de telle espace qu'on y pourroit facilement cacher une perdrix toute rostie <sup>44</sup> », et donc que l'enjeu

- comique, qui était d'abord celui des prologues, devient celui des chansons choisies. En ce sens, ce sont bien les discours de Bruscambille qui dictent une sélection de chansons plaisantes, qui dirigent et planifient la réception de ces recueils mêlés.
- On le voit avec le cas de ces *Chansons folastres et prologues* parus chez J. Petit, le recueil est une forme de publication qui trouve son intérêt et peut-être sa légitimité dans le travail de composition des opérateurs de l'imprimé qui réalisent sans doute un gain de temps, en reprenant des matières déjà parues, et un profit économique, en exploitant le succès de certaines publications dénuées de noms d'auteurs. Ces recueils mêlés n'affichent nullement le nom de Bruscambille et l'on mesure pleinement, à partir de ce second exemple, que leur fonctionnement repose davantage sur le partage des corpus que sur une notoriété d'auteur ou d'éditeur.

# Des recueils imprimés aux usages partagés et oralisés

- À partir de ces observations, que peut-on dire des usages et des publics de ces recueils de chansons (avec ou sans prologues), ou du moins de leur programmation par les recueils imprimés ? La nature orale affichée par ces pièces qui se donnent à lire comme des « chansons » ou des « airs » suppose presque *de facto* un potentiel de circulation que les poésies n'impliquent que de manière secondaire, leur statut n'impliquant pas nécessairement une énonciation à haute voix.
- Les usages de ces livres sont peu programmés par des écrits liminaires tels que des « avis au lecteur » puisque rares sont ceux qui disposent de ce type de textes introductifs qui pourraient servir de modes d'emploi <sup>45</sup>. Reste les titres, qui peuvent fonctionner comme des programmes condensés de ces ouvrages et de leurs applications, en mettant souvent l'accent sur le divertissement et la forme des écrits rassemblés. Malgré le retour des appellations « airs de cour » ou « chansons », il n'est pas évident que ces écrits soient vraiment des paroles versifiées destinées à être chantées et il peut ne s'agir que de poésies rebaptisées comme l'ont montré certains emprunts. L'absence de partitions ou même parfois d'indications de timbres,

- c'est-à-dire d'un air connu qui peut servir de « moule » pour les nouvelles paroles proposées, va également dans ce sens et l'on est loin, avec ces recueils de chansons sans musique, des recueils d'airs notés imprimés chez Pierre Ballard à Paris <sup>46</sup>.
- Pourtant, même si on ne peut affirmer avec certitude qu'ils aient fait 17 l'objet d'une mise en voix, ces écrits adoptent le titre et la forme de « chansons » et correspondent au premier sens de ce mot que dégagera Furetière à la fin du siècle : « petite piece de vers aisez, simples, et naturels, que l'on chante sur quelque air  $^{47}$  ». Dans ce cadre, les recueils sont des objets imprimés fonctionnant comme des enregistrements, comme des répertoires de paroles qui pourront être chantées. Ces compilations sont des supports écrits vouées à des appropriations multiples et en particulier des appropriations oralisées. La présence, bien que non systématique, d'un timbre plus ancien ou connu accompagnant certaines chansons, semble d'ailleurs être la trace de ce phénomène. Ainsi, soit les recueils étaient destinés à des cercles ou des compagnies de personnes qui connaissaient déjà ces timbres et pouvaient les entonner comme ils devaient l'être ; soit on peut faire l'hypothèse que ces vers pouvaient s'adapter à différentes pratiques : être repris sur des airs connus choisis par les lecteurs-interprètes des recueils, être déclamés dans des compagnies ou encore être lus silencieusement. Ces petits ouvrages se présentent comme des catalogues maniables, à usage pratique, dans lesquels les lecteurs sont invités à circuler grâce à des tables des matières organisées de manière alphabétique à partir du premier vers des chansons. Ce système de classement diffère d'un agencement générique ou thématique et permet à l'utilisateur de retrouver rapidement une chanson particulière ou connue.
- Si la programmation des usages ne prend que rarement l'allure d'« avis au lecteur » dans ces recueils de chansons, elle peut s'insinuer au cœur des ouvrages. Ainsi, au sein du livre Non le tresor ny le trias ne le cabinet..., on trouve à la fin, au sein d'une section intitulée « Chansons à danser », de brèves chansons à boire qui prescrivent des manières de chanter et de performer ces textes imprimés. Certains couplets ou refrains sont pour cela accompagnés de consignes qui distribuent gestes et paroles : « la compagnie doit chanter ensemblement », « L'un de la compagnie chantera seul ce couplet tena[n]t entre le verre à sa main le monstrant à celuy auquel

il veut boire, puis le couplet achevé boira <sup>48</sup> », ou encore « La compagnie chanteront ensemblement ce pendant qu'il boira ce qui ensuit, frappa[n]t des mains sur la table en faço[n] de tambour jusques à ce qu'il aye beu <sup>49</sup> ». Ces chansons à boire mobilisent un imaginaire militaire de soldats en campagne plutôt qu'un seul imaginaire des tavernes : on y trouve notamment des chansons à la santé du roi, d'un capitaine, etc. Ces indications font office de protocoles de réception et mettent en place une fiction de partage, à la fois d'une parole et d'une boisson. Les instructions délivrées peuvent être plus ou moins complexes mais elles sont toujours tournées vers une réalisation orale et conviviale. La matérialité de ce volume irait d'ailleurs dans ce sens puisqu'il est caractérisé par une optimisation de l'espace de la page : les chants se suivent étroitement sans bandeaux d'ornementation ni de marges suffisamment larges pour faciliter une prise de notes ou des commentaires écrits.

19 L'esquisse de cette programmation orale et collective peut aussi prendre la forme d'une image, comme dans la page de titre des Airs de Cour publiés en 1607 chez Brossart <sup>50</sup>. Il s'agit d'une gravure sur bois qui illustre une mise en pratique du chansonnier en question, ou du moins une projection de cet usage, à savoir une lecture en réunion, peut-être chantée a capella, qui s'opère dans le cas présent dans une atmosphère détendue comme le suggère l'attitude des personnages dont l'un est assis sur la table. Cette image est en réalité tirée d'autres compilations publiées quelques décennies plus tôt à Lyon, par Benoît Rigaud, dans les Chansons nouvelles fort amoureuses, plaisantes & recreatives, non datées, ou dans L'Amoureux passetemps paru en 1582 <sup>51</sup>. Le fait même que cette figuration revienne en tête de différents recueils, parfois dans un autre contexte éditorial, sousentend que les contemporains l'ont estimée opportune pour servir à l'accompagnement et à la promotion de chansonniers papiers. L'image proposée (fig. 2) met en évidence l'aspect musical de l'expérience puisque l'ouvrage ouvert sur la table semble bien plus grand que le recueil édité et paraît donc contenir des partitions. Que ce soit par une illustration ou par des prescriptions mêlant chant et boisson, ces éléments mobilisent des imaginaires divergeant de celui de la « cour » que les titres de ces recueils de chansons convoquent. La présente gravure médiatise la consommation d'un chansonnier comme une pratique sociale, apparemment plutôt masculine, le

recueil servant de support à des festivités en réunion. Ainsi, les compilations imprimées ne programment pas tant – ou du moins pas seulement – des pratiques de lecture qu'une diffusion par d'autres biais que l'écrit et en l'occurrence plus spécifiquement par des pratiques orales collectives.

Fig. 2. Image illustrant plusieurs recueils de chansons. *Chansons nouvelles fort amoureuses, plaisantes & recreatives...*, Lyon, Benoist Rigaud, s. d., n. p. BnF/Gallica



Parce qu'elles induisent une diffusion orale accrue, potentiellement collective, et que leur existence dépend d'une forme de répétition, les chansons constituent une matière partagée qui se prête idéalement à la mise en recueil, en particulier entre la fin et le début du xviie siècle, à une époque où ce mode d'impression se développe de manière exponentielle et où les « airs de cour » sont en vogue. Les compilations de chansons sans partitions parues au cours de cette période sont particulièrement intéressantes en ce qu'elles affichent les dynamiques de circulation des textes et la valeur qu'acquiert l'acte de composer en recueil. Ce processus éditorial peut être qualifiant pour les opérateurs de l'imprimé comme l'ont mis en lumière les

- études de cas des recueils de chansons publiés par Adrien de Launay et Jean Petit. Les hommes du livre se saisissent des multiples possibilités offertes par la forme éditoriale du recueil pour manipuler les chansons, celles-ci constituant une matière privilégiée dans un cadre où la question de l'auctorialité paraît secondaire.
- 21 Les échanges soulignés entre les recueils dépassent les questions d'intertextualité : ils mettent en avant les usages en série de ces pièces aussi bien au niveau de la création des objets-livres que sont les recueils qu'au niveau de leur consommation par des lecteurs. En cela, les chansonniers s'inscrivent dans des pratiques de réemploi courantes à l'époque moderne dans le domaine de l'imprimé, qui peuvent être liées à des enjeux économiques, poétiques ou politiques <sup>52</sup>. Ces recueils de chansons présentent toutefois la particularité d'ouvrir, de manière peut-être plus directe que les recueils collectifs de poésies contemporains, vers des dynamiques de diffusion autres, et en particulier de programmer une oralisation qui oriente ces livres vers des pratiques orales et sociales potentiellement diversifiées. La charge orale de ces productions ainsi que l'affichage de leur caractère partagé qui suppose que les modalités de reprise liées à la mise en recueil marchent de façon particulièrement active, sont deux principes qui paraissent caractériser ces recueils de chansons par rapport aux recueils poétiques.

## NOTES

- 1 À propos du statut de la famille Ballard et de leur rôle dans l'édition de la musique en France, voir notamment Laurent Guillo, Pierre I Ballard et Robert III Ballard, imprimeurs du roy pour la musique (1599-1673), Sprimont, Mardaga, « Musique Musicologie », 2003.
- 2 Sur le recueil comme « mise en ordre » qui engage ses publicateurs et s'apparente à une démarche active porteuse de sens, voir Dinah Ribard, « La Philosophie mise en recueils : les "pièces fugitives" », dans Christian Jouhaud et Alain Viala (dir.), De la Publication. Entre Renaissance et Lumières, Paris, Fayard, 2002, p. 61-75.
- 3 Ce constat est posé par Jean Vignes lors de la première séance du séminaire « L'air du temps. La chanson et l'histoire entre poétique et

- politique » qu'il a créé en 2019-2020 à l'université Paris Diderot. Voir le compte rendu en ligne sur le carnet Hypothèses dédié : <a href="https://airdutemps.hypotheses.org/487">https://airdutemps.hypotheses.org/487</a> (consulté le 22/09/20).
- 4 Pour une bibliographie transhistorique et évolutive sur la chanson, on pourra se reporter à celle proposée en ligne par les membres du séminaire « L'air du temps. La chanson et l'histoire entre poétique et politique » : <a href="https://airdutemps.hypotheses.org/bibliographie">https://airdutemps.hypotheses.org/bibliographie</a> (consulté le 22/09/20).
- 5 Pour un aperçu de l'ampleur de ce corpus, on pourra consulter la base PHILIDOR réalisée par le Centre de musique baroque de Versailles et plus spécifiquement le catalogue sur « L'air de cour imprimé en France (1602-1660) » : <a href="https://philidor.cmbv.fr/Publications/Catalogues-de-genre/Catalogue-de-l-air-de-cour-en-France-1602-ca-1660">https://philidor.cmbv.fr/Publications/Catalogues-de-genre/Catalogue-de-l-air-de-cour-en-France-1602-ca-1660</a>. Voir également les travaux de Géorgie Durosoir, dont L'Air de cour en France (1571-1655), Liège, Mardaga, « Musique musicologie », 1991.
- 6 Tresor des plus excellentes chansons amoureuses, et airs de court. Recueillies des plus insignes Poëtes de ce temps. Avec Plusieurs autres Chansons, tant amoureuses que plaisantes, Rouen, Nicolas Angot, 1614.
- 7 Pour une illustration différente de la variété des airs de cour, voir Claude Duneton, Histoire de la chanson française. Des origines à 1860, Paris, Seuil, 1998, p. 473-480.
- 8 Pour une étude approfondie des recueils de poésies collectifs et les phénomènes d'emprunts qui caractérisent leur mise en recueil, voir Miriam Speyer, « Briller par la diversité » : les recueils collectifs de poésies au xvIIº siècle (1597-1671), Paris, Classiques Garnier, « Lire le xvIIº siècle »», série « Voix poétiques », à paraître.
- 9 À propos des « Tresors » comme genre éditorial, sur leur diversité et leurs principes de compilation, voir en particulier les travaux d'Anne Réach-Ngô, et notamment son projet de bibliothèque numérique des livres intitulés « Thresors de la Renaissance » parus en France entre 1570 et 1650 (<a href="https://eman.hypotheses.org/198">https://eman.hypotheses.org/198</a>, consulté le 02/10/20) ainsi que le carnet « La roue à livres » dédié aux pratiques de compilation, de remaniement et de circulation des écrits de la première modernité : <a href="https://rouealivres.hypotheses.org/thresors-de-la-renaissance">https://rouealivres.hypotheses.org/thresors-de-la-renaissance</a> (consulté le 02/10/20).
- 10 <u>La Fleur des chansons amoureuses, ou sont comprins tous les : Airs de Court. Recueillis aux Cabinets : des plus rares Poëtes de ce temps,</u> Rouen, Adrian de Launay, 1600.

- Airs de cour comprenans le tresor des tresors, la fleur des fleurs, & eslite des Chansons amoureuses. Extraites des œuvres non encor cy devant mises en lumiere des plus fameux & renommez Poëtes de ce siecle, Poitiers, Pierre Brossart, 1607, n. p. Il s'agit des trois chansons suivantes : « Qui veut ouyr merveille », « Escoutez un cas deplorable » et « Qui veut ouyr chanson », p. 563-573.
- Nous utilisons ce terme, de manière anachronique, pour désigner les recueils imprimés de chansons quand il ne désigne au cours de la première modernité que des « faiseur[s] de chansons » selon la définition qu'en propose Furetière (Dictionnaire universel contenant generalement tous les mots françois, tant vieux que modernes..., t. 1, La Haye et Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 1690, n. p.).
- Dès la fin du xviº siècle, le recueil est un mode de publication de la réputation pour les auteurs avec le développement des « œuvres » personnelles, comme l'illustre par exemple le cas spectaculaire de Ronsard. Voir à ce propos, Christine de Buzon et Michèle Clément, « Œuvres et collection : l'emploi du mot œuvres dans un titre français avant 1560 et l'impression des Œuvres d'un auteur avant 1560 en France », RHR, 74, 2012, p. 135–160. Sur le recueil comme mode de publication d'un groupe d'auteurs au xviiº siècle, voir l'exemple des poètes satyriques développé par Guillaume Peureux, La Muse satyrique (1600–1622), Genève, Droz, « Les Seuils de la modernité », 2015.
- Bérangère Parmentier, « Introduction », Littératures classiques, 80 :
  B. Parmentier (dir.), L'Anonymat de l'œuvre (xvɪe-xvɪɪɪe siècle), 2013, p. 5-16, p. 7.
- 15 Il y a bien entendu des exceptions. Certains recueils sont aussi parus sous pseudonymes, ceux-ci pouvant parfois renvoyer davantage à l'interprète qu'à l'auteur des pièces réunies comme pour les <u>Chansons de Gaultier Garguille</u> (Paris, François Targa, 1632) ou le <u>Recueil general des chansons du Capitaine Savoyard. Faictes & composées par les meilleurs Autheurs de ce temps. Par luy seul chantées dans Paris</u> (Paris, Jean Promé, 1645) attribué à un certain Phillipot. Comme l'indique le titre de ce second ouvrage, la question de l'appropriation par la performance reste pertinente puisque nombre des chansons que contiennent ces recueils ont été imprimées auparavant dans des recueils collectifs.
- 16 Cette mention fait office de titre pour certaines chansons du Tresor des plus excellentes chansons amoureuses, et airs de Court..., op.cit., , par exemple, p. 85-105.

- 17 *Ibid.*, p. 139-141.
- 18 Le Tresor des plus belles chansons amoureuses et recreatisves. Augmenté de plusieurs Airs nouveaux et autres chansons nouvelles, non encore veuës. Nouvellement imprimé de nouveau & corrigé outtre les précédentes impressions, Rouen, Pierre de La Motte, 1606, p. 36.
- Sur l'usage des italiques dans les ouvrages poétiques au xviie siècle, voir M. Speyer, « Les dieux écrivent-ils en italiques ? Typographie et mise en livre de pièces en vers et en prose », dans Nathalie Collé et Monica Latham (dir.), L'Habillage du livre et du texte aux xviie et xviiie siècles, Nancy, PUN Éditions universitaires de Lorraine, « Book Practices & Textual Itineraries/ Pratiques du livre & Itinéraires du texte », 2019, p. 79-92. Au sein des recueils de chansons consultés, les italiques apparaissent en outre souvent pour distinguer les chants composés de vers plus longs que la moyenne, à savoir en décasyllabes ou en alexandrins.
- 20 Tresor des plus excellentes chansons amoureuses, et airs de Court..., op. cit., p. 154 ; Le Tresor des plus belles chansons amoureuses et recreatisves..., op. cit., p. 164-176. Sur Charles Tessier, voir Frank Dobbins, « Les Airs de Charles Tessier », dans G. Durosoir (dir.), Poésie, musique et société. L'air de cour en France au xvII<sup>e</sup> siècle, Liège, Mardaga, « Musique musicologie », 2006, p. 135-153.
- 21 Le Tresor des plus belles chansons amoureuses et recreatisves, op. cit, p. 164-176.
- Métamorphoses du commentaire (xve-xvIIIe siècle). Une Anthologie, éd. du Groupe Lire, Commenter, Réécrire Presses universitaires de Paris Nanterre, « Orbis litterarum », 2020.
- Non le tresor ny le trias ne le cabinet moins la beauté mais plus la fleur ou l'eslite de toutes les chansons amoureuses et airs de court. Tirez des œuvres et Manucripts des plus fameux Poëtes de ce temps, Rouen, Adrian de Launay, 1602.
- 24 Ibid., n. p.
- Nicolas Schapira, Un Professionnel des lettres au xvII<sup>e</sup> siècle. Valentin Conrart : une histoire sociale, Seyssel, Champ Vallon, 2003, p. 101-102.
- Bien que son efficacité demeure limitée, la prise de privilège constitue en elle-même une action d'autorité sur l'objet imprimé. Avec le développement de l'histoire du livre concernant la première modernité ces dernières années, la bibliographie sur les privilèges s'est considérablement

augmentée. Nous renvoyons sur ce point au bilan proposé par Edwige Keller-Rahbé dans sa présentation du volume *Privilèges de librairie en France et en Europe* (xvı<sup>e</sup>-xvıı<sup>e</sup> siècle), E. Keller-Rahbé (dir.), collab. Henriette Pommier et Daniel Régnier-Roux, Paris, Classiques Garnier, « Études et essais sur la Renaissance », 2017.

- 27 Non le tresor ny le trias..., op. cit., n. p.
- 28 Ibid. Cet avis « Au lecteur » sera reproduit en fin de volume lorsque le recueil est republié en 1607 dans les Airs de cour comprenans le tresor des tresors..., op. cit., n. p.
- 29 On trouve d'ailleurs sur la dernière page du recueil édité par A. de Launay en 1602 l'inscription « De l'imprimerie de Robert Feron, 1602 » qui met en évidence le rôle de l'imprimeur, et derrière lui, de toutes les mains qu'emploie sa maison.
- Chansons folastres, et prologues tant superlifiques que Drolatiques des Comediens François. Augmentée de deux Prologues, l'un du Cul, & l'autre de fon Estuy, Rouen, Jean Petit, 1610 ; <u>Chansons folastres et prologues, tant superlifiques que Drolatiques des Comediens François. Reveus & augmentees de nouveau, Par le Sieur de Bellone</u>, Rouen, Jean Petit, 1612.
- Sur ce farceur français, actif dans le premier tiers du xvII<sup>e</sup> siècle, voir ses Œuvres complètes, éd. H. Roberts et A. Tomarken, Paris, Champion, 2012. Je me permets également de renvoyer à mon travail de thèse : Le Phénomène « Bruscambille ». Édition, théâtre, actualité, Université Paris Nanterre, sous la dir. de G. Peureux, soutenue le 14/11/2020, ainsi qu'à la section de la bibliographie consacrée à cet auteur.
- Alain Viala, « Éléments pour une poétique historique des recueils : un cas ancien singulier, la *Comparaison* de Desmarets », Études littéraires, 30, 2, 1998, p. 13-22, notamment p. 19. Ce n'est qu'en 1612 que le nom du Sieur de Bellone intervient, probablement par référence à un acteur local dont on connait aussi quelques sonnets et une tragédie : <u>Les Amours de Dalcmeon et de Flore, Tragedie. Par Estienne de Bellone Tourengeau. Dediée à Monsieur du Vivier</u>, Rouen, Raphaël du Petit Val, 1621.
- 33 Chansons folastres et prologues, tant superlifiques que Drolatiques des Comediens François. Reveus & augmentees de nouveau, op. cit., n. p.
- 34 Alors que des adaptations au contexte de publication normande sont facilement aménageables dans le cas des prologues comme l'illustrent les Plaisants paradoxes de Bruscambille édités à Rouen trois ans plus tard : certains prologues réunis comportent des allusions répétées à cette ville

dont certaines d'entre elles seront remplacées par des mentions renvoyant à un cadre parisien lorsque l'ouvrage changera de milieu de publication : Voir Bruscambille, Œuvres complètes, op. cit., p. 565 notamment.

- 35 À titre d'exemples, on peut mentionner les parutions théâtrales suivantes : Antoine de Monchrestien, L'Ecossoise, ou le Desastre, tragedie par A. de M., Sieur de Vasteville. A Monseigneur le Prince de Condé (1603) ou Jean Auvray, L'Innocence descouverte, Tragicomedie (1609) ; et pour les écrits de circonstance : Regrets sur la mort de Madame sœur unique du Roy (1604), Les Vœux des François accomplis à la naissance de monseigneur le duc d'Orléans (1607) ou Stances sur la mort pitoyable du roy Henry IIII (1610).
- 36 Voir par exemple l'édition suivante dans laquelle une vingtaine d'histoires facétieuses précède les prologues du comédien : <u>Discours</u> facecieux et tres-recreatifs, pour oster des esprits d'un chacun, tout ennuy & inquietude. Augmenté de plusieurs Prologues Drolatiques non encore veux, Rouen, 1610. Voir aussi, plus tardivement, le Nouveau recueil de pieces comiques et facecieuses les plus agreables & divertissantes de ce temps, Paris, Etienne Loyson, 1661.
- 37 Bruscambille, Prologues non tant superlifiques que drolatiques, nouvellement mis en veuë, Rouen, 1610.
- Jean-Dominique Mellot estime que la place des publications illicites dans cette ville occupe « au moins 13 % pour l'ensemble de la période » qu'il étudie : L'Édition rouennaise et ses marchés (vers 1600 vers 1730). Dynamisme provincial et centralisme parisien, Paris, École des chartes, « Mémoires et documents de l'École des chartes », 1998, p. 166.
- 39 Alain Mercier, Le Tombeau de la mélancolie. Littérature et facétie sous Louis XIII. Avec une bibliographie critique des éditions facétieuses parues de 1610 à 1643, Paris, Champion, « Lumière classique », 2005, t. 1, p. 78-87.
- Le nombre important d'éditions (42 entre 1609 et 1635) et la parution presque immédiate, dès 1610, de contrefaçons à Rouen des recueils de Bruscambille (dont les éditions mentionnées dans les notes précédentes), sont des indices de cette réussite parisienne.
- 41 Bruscambille, Œuvres complètes, op. cit., p. 86.
- 42 Bruscambille, <u>Prologues tant serieux que facecieux</u>. <u>Avec plusieurs Galimatias</u>. Par le S<sup>r</sup> D. L., Paris, Jean Millot et Jean de Bordeaulx, s. d.; Les Fantaisies de Bruscambille. Contenant plusieurs Discours, Paradoxes, Harangues & Prologues facecieux. Faits par le Sieur des Lauriers, Comedien, Paris, Jean Millot, 1612.

- 43 Chansons folastres et prologues, tant superlifiques que Drolatiques des Comediens François. Reveus & augmentees de nouveau, op. cit. ; <u>Le Second livre des chansons folastres et prologues, Tant Superlifiques que Drolatiques des Comediens François. Par Eftienne Bellone Tourengeau</u>, Rouen, Jean Petit, 1612.
- 44 Chansons folastres et prologues, tant superlifiques que Drolatiques des Comediens François. Reveus & augmentees de nouveau, op. cit., n. p.
- Il y a bien sûr des exceptions dont l'avis dans Non le tresor ny le trias..., op. cit., commenté plus haut fait partie ainsi que l'épître du Doux entretien des bonnes compagnies ou le recueil des plus beaux airs à danser... (Paris, Jean Guignard, 1634) abordée plus bas.
- 46 On pourra consulter, à titre d'exemple, l'ouvrage suivant : <u>Recueil de chansons pour dancer et pour boire</u>, Paris, Pierre Ballard, 1627. Sur les publications d'airs notés des Ballard, voir plus largement Anne-Madeleine Goulet, Poésie, musique et sociabilité au xvII<sup>e</sup> siècle. Les Livres d'airs des différents auteurs publiés chez Ballard de 1658 à 1694, Paris, Champion, « Lumière classique », 2004.
- 47 A. Furetière, Dictionnaire universel, op. cit.
- 48 Non le tresor ny le trias..., op. cit., p. 401.
- 49 Ibid., p. 402.
- 50 Airs de Cour comprenans le tresor des tresors..., op. cit.
- Chansons nouvelles fort amoureuses, plaisantes & recreatives: Sur plusieurs beaux & divers chants, contenans plusieurs sortes de couleurs & fleurs, lesquelles n'ont esté encores veuës n'imprimees par cy-devant, Lyon, Benoît Rigaud, s. d.; L'Amoureux passetemps, Déclaré en Joyeuse Poësie, par plusieurs Epistres du Coq à l'Asne, & de l'Asne au Coq, avec Balades, Dizains, Huitains, & autres joyeusetez, Lyon, Benoît Rigaud, 1582.
- Voir les actes du colloque Usages du « copier-coller » aux xvıº et xvııº siècles : extraire, réemployer, recomposer, Marie-Gabrielle Lallemand et Miriam Speyer (dir.), Presses universitaires de Caen, à paraître.

#### **AUTHOR**

Flavie Kerautret Université Paris Nanterre IDREF: https://www.idref.fr/236905724



# La fabrique de l'auteur : l'exemple des chansonniers occitans

Aurélie Barre

**DOI:** 10.35562/pfl.221

Copyright

CC BY-NC-SA 3.0 FR

# **OUTLINE**

Inventer un auteur Raconter une fiction

## **TEXT**

La littérature médiévale trouve sa spécificité dans une série de 1 phénomènes que nous pensons aujourd'hui en termes de manque : difficilement saisissable en raison de l'oralité qui la caractérise habituellement en ses premières réalisations, c'est une littérature qui n'a originellement pas de support concret, stable, durable <sup>1</sup>. Le texte manuscrit ne coïncide pas avec le moment de la naissance de l'œuvre, il est plus tardif, éloigné du moment de la composition et de la performance : les branches du Roman de Renart sont par exemple copiées plus de 50 ans après leur récitation; les manuscrits du Perceval de Chrétien de Troyes (composé autour de 1282-1283) sont tous postérieurs au XIII<sup>e</sup> siècle. La main n'est bien entendu pas celle de leur auteur mais celle d'un copiste (un écrivain, au sens littéral) et il faut attendre le xiv<sup>e</sup> siècle pour lire les premiers manuscrits autographes, que l'adjectif soit pris dans son sens large - un manuscrit dont la confection est encadrée par l'auteur, qui exerce donc son autorité -, ou au sens littéral, le manuscrit étant alors de la main même de l'auteur. Dans le Moyen Âge du xii<sup>e</sup> siècle, le support n'est pas la surface sans vie et bidimensionnelle du parchemin, il est de chair et d'os: l'œuvre est transmise de bouche à oreille. Le conteur est visuellement là au moment de sa performance orale (il fait acte de présence), et change en principe à chaque nouvelle audition : l'actualisation (hic et nunc) est celle d'un je qui varie selon les

circonstances mais qui surtout disparaît une fois la performance terminée, laissant une place vacante et silencieuse. Car il n'y a pas d'archives de la voix (elles sont très récentes), pas d'enregistrement, de captation qui permettrait de figer une présence du *je* poétique, mais aussi de la singulariser selon les traits de son visage, l'intonation ou le rythme de sa voix. Le conteur ou plutôt les conteurs successifs nous échappent aujourd'hui. Ils n'ont pas de nom, pas de corps <sup>2</sup>.

2 Le constat est le même pour les scribes dont les mains se succèdent parfois à la copie d'un manuscrit avec pour seuls indices la couleur de l'encre, l'épaisseur de la plume : les copistes signent très rarement le texte, et leur figuration - comme celle des conteurs ou jongleurs dans les enluminures, les tapisseries ou sur des fresques est souvent très codifiée, sans signes expressifs de leur persona, en l'absence de portrait ressemblant avant le xiv<sup>e</sup> siècle <sup>3</sup>. Disparaissant, le conteur comme le scribe emportent avec eux l'auteur auquel ils se sont tour à tour substitués : disséminé en ces multiples actualisations, celui-ci ne fait pas encore autorité à cette période et s'efface. Le manque est là aussi : beaucoup de textes de notre littérature médiévale sont sans auteurs et leur œuvre est donnée en partage, modifiée au gré des circonstances. En l'état de notre documentation, nombre de textes littéraires sont restés anonymes : dans Qu'est-ce qu'un auteur ?, Foucault distingue en effet nettement textes littéraires et textes scientifiques quant aux modalités d'assignation d'un discours à un nom propre <sup>4</sup>. Surtout, Foucault énonce – ce qui est particulièrement opérant pour la littérature médiévale – que le nom d'auteur

assure une fonction classificatoire ; un tel nom permet de regrouper un certain nombre de textes, de les délimiter, d'en exclure quelquesuns, de les opposer à d'autres. En outre, il effectue une mise en rapport des textes entre eux ; [...] que plusieurs textes aient été placés sous un même nom indique qu'on établissait entre eux un rapport d'homogénéité ou de filiation, ou d'authentification des uns par les autres, ou d'explication réciproque, ou d'utilisation concomitante <sup>5</sup>.

Le nom ou le sobriquet attachés à un texte ou à une œuvre conséquente et constituée – Chrétien de Troyes, Marie de France ou Rutebeuf – ne donne pas pour autant à l'auteur d'existence physique ou biographique. Paul Zumthor a ainsi pu écrire dans Langue,

texte, énigme que « l'ensemble littéraire médiéval apparaît à nos yeux comme une poésie presque totalement "objectivée" : je veux dire dont le sujet nous échappe <sup>6</sup> ». Il ajoute :

Ce qui rend le poète présent, c'est l'élan initial, une pulsion transformatrice affectant le texte entier. Toute origine s'efface : la voix s'étouffe dans le texte qu'elle compose, avec lequel elle compose, neutre, destructeur des identités initiales <sup>7</sup>.

- 3 Les manques qui compliquent notre appréhension de la littérature médiévale et qui lui donnent ce caractère insaisissable ou désincarné sont aussi très certainement à l'origine de la conscience de l'écriture comme chambre d'enregistrement, comme mémoire de ce qui risque d'être oublié. La fragilité de la voix et de la performance est double : d'abord elle fait craindre la disparition de l'œuvre originelle - quand les voix se seront tues - ; elle menace aussi de la disperser voire de la corrompre - à moins qu'il ne s'agisse d'une « appropriation joyeuse  $^8$  » : ses multiples actualisations devant des publics et en des circonstances différentes la font bouger selon des régimes de variance et de mouvance que Paul Zumthor 9 ou Bernard Cerquiglini ont tous deux analysés : « l'écriture médiévale [...] est variance 10 ». Le manuscrit entend ainsi, après la circulation orale des œuvres, conserver les textes profanes comme il a précédemment copié les textes latins sacrés ou historiques. Le manuscrit fixe et fige les œuvres mais l'écriture est encore une façon de les oraliser. D'abord parce que toute lecture est encore lecture à voix haute jusqu'au xiv<sup>e</sup> siècle <sup>11</sup>, mais aussi parce que les récits eux-mêmes ont conservé le souvenir de cette voix originelle dans les apostrophes constantes aux auditeurs/lecteurs qui rythment et dramatisent parfois les récits, mais aussi dans la forme même des textes : que l'on pense à leur structure versifiée et rimée, aux phénomènes de répétition, d'amplification, de reprises de motifs qui sont autant d'indices d'une connivence avec le conteur, vivifiée au moment de la performance puis de la mise en écrit.
- Mais la période médiévale est longue et permet aussi, grâce à cette étendue même, de saisir un processus, la dynamique d'une histoire littéraire qui voit l'émergence de la figure de l'auteur conjointement à celle du livre, pensé bien souvent à l'origine en termes de compilation et d'anthologie : le manuscrit accueille ainsi fréquemment plusieurs

œuvres parfois très hétérogènes. C'est aussi une période qui voit l'émergence de la figure de l'auteur dans les textes mêmes <sup>12</sup>, dans des œuvres qui tendent progressivement à figurer l'individuel, le monde et le moi - s'émancipant de ce que Paul Zumthor a pu définir, parlant entre autres du grand chant courtois comme d'un je universel 13 pour aller vers quelque chose qui relèverait davantage de la mimesis. Le langage poétique médiéval dans cette durée qui l'a constitué et l'a vu évoluer met en effet profondément en question les modalités de présence de l'auteur dans son texte, mais aussi la relation que l'auteur ou le conteur entretient avec son texte, avec son œuvre : quelle est la référentialité du je qui y apparaît, qui scande les étapes du récit, comme dans le Tristan de Béroul ou le Roman de Renart? Qui est ce je qui chante dans la poésie lyrique en reprenant à chaque vers des topoï maintes fois employés, pour dire l'éveil printanier ou sa douleur d'aimer une femme lointaine? Ce je n'est-il pas alors, avant tout, un être littérarisé qui n'a d'existence que dans le chant lyrique qui le configure et qui lui donne ses contours d'apparence si singuliers mais en réalité pleinement fictionnels et poétiques?

# Inventer un auteur

Il y a, dans la poésie occitane, entre le xIII et le XI

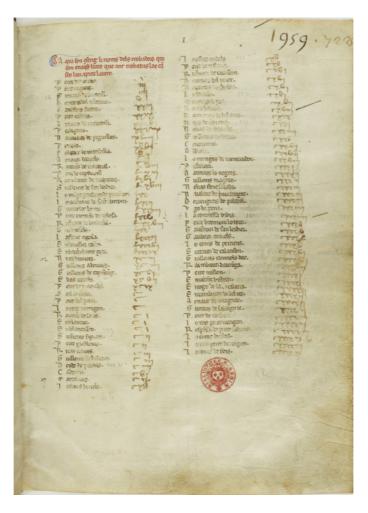
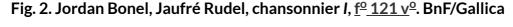


Fig. 1. Sommaire du chansonnier I,  $\underline{f}^{\underline{o}}$  1  $\underline{r}^{\underline{o}}$ . BnF/Gallica

Ce geste de collecte est d'abord mémoriel : il retient la voix et donne au poète une image, un portrait, pour la postérité ; opération de recueil, le manuscrit accueille les poèmes pour les protéger de l'oubli et leur donner une paternité, selon l'une des orientations du verbe « recueillir ». Mais, ce faisant, les chansonniers reconfigurent aussi en profondeur la poétique originelle des textes et, dans ce geste et dans sa matérialité, se fait jour la mutation de la voix première désormais dotée d'un *ethos* presque biographique. La collecte des poèmes dans les chansonniers entend constituer et définir profondément le lien de l'auteur à son texte propre et à son image : le texte originellement « objectivé » trouve son auteur, le fabrique, l'individualise. Cette mutation poétique essentielle semble d'abord la conséquence d'un dispositif plastique singulier pour la période médiévale, un dispositif d'« auteurisation » <sup>15</sup> orchestré par la rencontre du texte – et de plusieurs niveaux de texte – et de l'image.

Les deux recueils les plus anciens que nous ayons conservés, les manuscrits jumeaux I et K, sans doute fabriqués à Venise pendant le premier quart du XIII es siècle, organisent trois espaces complémentaires nettement délimités (fig. 2 et fig. 3). En prose rouge, un premier texte mêle ce que l'on désigne habituellement sous les termes *vidas* et *razzos*.





Ces quelques lignes retracent la biographie de l'auteur, mais une biographie fictive et poétique, car elle est rédigée à partir d'une ou de quelques citations des poèmes qui suivront ; elle se saisit d'un détail infime qui sera l'occasion d'une amplification narrative, presque romanesque.

The country of the country count of the country of

Fig. 3. Gausbert Amiel, Guilhem IX d'Aquitaine, Guiraut de Calanson, chansonnier K,  $f^{\underline{o}}$  128  $r^{\underline{o}}$ . BnF/Gallica

Tramant le fil évènementiel de la vie, ces lignes fabriquent à partir d'un substrat littéraire une trajectoire originellement absente pour constituer un lien de cause à conséquence lui aussi inventé entre la vie et l'écriture. Une formule-refrain traditionnelle figure ainsi à la jointure de la prose et du vers : « e fetz bonas cansos » (« et il fit de belles chansons »). Ces courts textes entendent également cerner la signification des poèmes et l'étendue de leur sens en proposant des éléments d'interprétation, souvent biographiques eux aussi. Ainsi la *vida* de Marcabru d'après le manuscrit A :

Marcabrus si fo gitatz a la porta d'un ric home, ni anc non saup hom qui l fo ni don. E N'Aldrics del Vilar fetz lo noirir. Apres estet tant ab un trobador que avia nom Cercamon qu'el comensset a trobar. Et adoncs el avia nom Pamperdut ; mas d'aqui enam ac nom Marcabrun. Et en aqel

temps non appellava hom cansson, mas tot qant hom cantava eron vers. E fo mout cridatz et ausitz pel mon, e doptatz per sa lenga; car el fo tant maldizens que, a la fin, lo desfeiron li castellan de Guian[a], de cui avia dich mout gran mal.

Marcabru fut abandonné à la porte d'un homme riche, et jamais personne ne sut qui il fut ni d'où. Et Aldric d'Auvillars le fit élever. Ensuite il demeura tant avec un troubadour qui se nommait Cercamon qu'il se mit lui-même à « trouver ». Il s'appelait alors « Pain-Perdu », mais dorénavant il eut nom Marcabru. Or en ce temps-là, on ne parlait pas de « chanson », mais tout ce qu'on chantait se nommait « vers ». Il fut fort renommé et écouté à travers le monde, et redouté pour sa langue, car il fut si médisant que, finalement, les châtelains de Guyenne, dont il avait dit beaucoup de mal, le mirent à mort <sup>16</sup>.

Les premières lignes engagent un mouvement rétrospectif comme si elles entendaient saisir l'homme au moment de sa naissance en un lieu, en un temps, selon une généalogie. Mais ces lignes disent en réalité l'absence à l'origine de tout élément biographique tangible : l'enfant est orphelin « et jamais personne ne sut qui il fut ni d'où » : aucune biographie ne semble possible avant que l'homme devienne poète et seule l'entrée en poésie vaut acte de naissance. Le troubadour n'existe donc qu'à partir du moment où il chante en des inflexions sarcastiques et ironiques qui lui sont propres et qu'il entre dans une confrérie auprès d'un autre poète, Cercamon, ici, celui qui cherche et parcourt le monde. La fin de la vida (car le texte est très fermé) précise que ce sont ces poèmes mêmes qui, après l'avoir fait naître en tant que poète, le feront mourir. La littérature circonscrit la vie enclose à son tour dans ces quelques lignes d'écriture à l'orée des pièces poétiques rassemblées ensuite dans le manuscrit. Au centre de cette brève notice, le verbe « trobar » (« trouver ») cerne bien l'activité du troubadour auquel il donne son nom pour en définir l'essence.

À l'inverse, en apparence, dans le chansonnier K, composant le portait biographique de l'auteur, le copiste lui donne une mère, une origine sociale et géographique. Mais pour cela, il emprunte une strophe entière à l'un des poèmes qui suivra, traduisant ou plutôt inventant par-là même le lien indissoluble entre l'homme et l'œuvre : la vie se

loge dans la littérature et le souvenir (« c'om se recort ») est pour finir celui de sa poésie et de son ton :

Marcabruns si fo de Gascoingna, fils d'una paubra femna que ac nom Marcabruna, si com el dis en son chantar :

Marcabruns, lo fills Na Bruna,

Fo engendraz en tal luna

Qu'el saup d'amor cum degruna,

- Escoutatz! -

Que anc non amet neguna,

Ni d'autra no fo amatz

Trobaire fo dels premiers c'om se recort. De caitivetz vers e de caitevetz serventes fez, e dis mal de las femnas e d'amor.

Marcabru fut de Gascogne, fils d'une pauvre femme qui eut nom Marcabruna, comme il dit dans sa chanson :

Marcabru, le fils de Madame Brune,

Fut engendré sous telle lune

Qu'il sait comment l'amour vous secoue,

- Écoutez! -

Car jamais il n'aima aucune

Et de nulle ne fut aimé.

Il est un des premiers troubadours dont on se souvienne. Il faisait des vers misérables et des sirventès misérables, et il disait du mal des femmes et de l'amour <sup>17</sup>.

Le chant lyrique devient ainsi, au moment de sa mise en recueil, la matrice d'un récit de vie distancié et critique : le texte biographique meut l'énonciation lyrique en destin et le poème originel se voit désormais précédé par ce texte interprétatif, qui en oriente et en ferme la signification. Comme le dit Michèle Gally, « il s'agit moins de faire du vécu un sujet poétique que de construire le vécu à partir du poétique <sup>18</sup> ».

L'encre rouge détermine visuellement le discours distancié en paratexte. Viennent ensuite les compositions lyriques du troubadour. Copiées à l'encre brune, elles ne sont plus menacées par la mémoire oublieuse et sont définitivement enregistrées pour la postérité ; elles sont aussi, grâce au dispositif manuscrit, attribuées à un auteur précis (le poète est désormais un auctor : il a autorité sur ses

créations, qui ne relèvent plus de la communauté des conteurs à qui ils étaient offerts en partage comme l'étaient les topoi qui permettaient de les fabriquer). Les poètes et leurs pièces poétiques ne courent désormais plus le risque de l'anonymat. Enfin, au centre de ce dispositif manuscrit, comme un opérateur permettant d'articuler la prose et le vers, l'histoire biographique à la troisième personne et le chant lyrique singulier, une lettre historiée, souvent accompagnée d'une rubrique rouge elle aussi, enserre le poète qu'elle identifie et représente. La lettre historiée se situe exactement entre le texte et l'image : elle accueille la double orientation du grec graphein : « écrire » et « peindre ». Le portrait n'est pas réaliste : cette question est encore anachronique puisque les premiers portraits ressemblants ne sont datés que de la fin du Moyen Âge ; plus encore la conception antique de la mimesis héritée de Platon ne répond pas exactement à la pensée médiévale chrétienne, dans laquelle domine la figura, qui engage une conception figurative de la réalité <sup>19</sup>. Mais, malgré cela, la représentation chaque fois différente du troubadour au seuil de son œuvre entre dans un processus d'individuation : la ressemblance relève davantage de la croyance que de la mimesis.

Par le portrait, même s'il n'est pas ressemblant, « l'individuel advient, se configure et accède à une consistance <sup>20</sup> ». Comme le texte en prose rouge, la vignette peinte emprunte aux poèmes ses signes expressifs, qui donnent à l'auteur sa *persona* : le baluchon de Cercamon parcourant le monde, la rose rouge (le signe est ironique) évoquant le printemps et les amours si convenus de Peire de Valeira (fig. 4) :

Peire de Valeria si fo de Gascoingna, de la terra de N'Arnaut Guillem de Marsan. Joglars fo el temps et en la sason que fo Marcabrus ; e fez ver stals com hom fazia adoncs, de paubra valor, de foillas e de flors, e de cans e d'ausels. Sei cantar non aguen gran valor, ni el.

Pierre de Valeira fut de Gascogne, de la terre d'Arnaut Guillem de Marsan. Il fut jongleur au temps et à l'époque [à la saison] de Marcabru ; il fit des « vers » tels qu'on en faisait alors, de pauvre mérite, au sujet des feuilles et des fleurs, des chants et des oiseaux. Ses chants n'eurent pas grande valeur, ni lui non plus <sup>21</sup>.

Fig. 4. Cercamon, ms. I, fo 133 ro et Peire de Valeira, ms. I, fo 122 ro. BnF/Gallica

Cercamon, ms. I (133r°)

Peire de Valeira, ms. I (122r°)





Et le corps représenté en pied, qu'il soit debout ou à cheval, semble se tendre vers le chant lyrique, l'introduire comme s'il sortait directement de sa bouche ou de ses bras, des sabots de son cheval (fig. 5a et fig. 5b).

Fig. 5a. Les mains tendues, « portraits » de troubadours, chansonnier *I* : Giraut de Bornelh, f° 14 r° ; Bernard de Ventadorn, f° 26 v° ; Jordan Bonel, f° 121 v°. BnF/Gallica

"Portraits" de troubadours, chansonnier I Giraut de Bornelh (14r°), Bernard de Ventadorn (26v°), Jordan Bonel (121v°)







Fig. 5b. Les mains tendues, « portraits » de troubadours, chansonnier K : Bernard de Ventadorn, f° 15 v° ; Peire Vidal, f° 27 r° ; Aimeric de Sarlat, f° 108 v°. BnF/Gallica

"Portraits" de troubadours, chansonnier K Bernart de Ventadorn (15v°), Peire Vidal (27r°), Aimeric de Sarlat (108v°),







Non seulement les mains ouvertes placées l'une au-dessus de l'autre traduisent, selon une grammaire des gestes très codifiées dans les représentations, la prise de parole d'un personnage ; mais dans l'imaginaire médiéval, la chevauchée évoque elle aussi la veine des

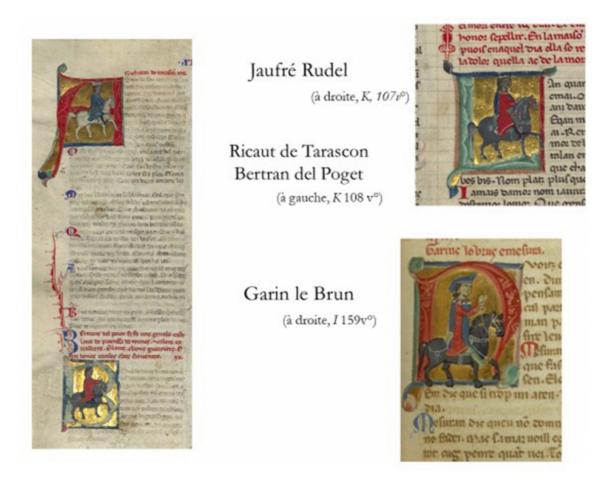
chevaliers-troubadours, que l'on pense, entre autres, au comte de Poitiers, à Bertran de Born ou Guillem de Balaun, « adrtez cavayers [...] et bos trobayres <sup>22</sup> »..., et au loin à Guillaume IX d'Aquitaine :

Farai un vers de dreit nien :
non er de mi ni d'autra gen,
non er d'amor ni de joven,
ni de ren au,
qu'enans fo trobatz en durmen
sus un chivau.

Je ferai un poème sur pur néant : ce ne sera ni sur moi ni sur d'autres, ce ne sera ni sur l'amour ni sur la jeunesse, ni sur autre chose, car je le composai en dormant sur un cheval <sup>23</sup>.

Être à cheval, c'est aussi chanter (fig. 6).

Fig. 6. À cheval. À gauche : Ricaut de Tarascon et Bertran del Poget, ms. K,  $f^o$  108  $v^o$ . À droite : en haut, Jaufré Rudel, ms. K,  $f^o$  107  $v^o$  ; en bas, Garin le Brun, ms. I,  $f^o$  159  $v^o$ . BnF/Gallica



# Raconter une fiction

Dans un premier mouvement, les chansonniers occitans, anthologies et recueils de la première poésie lyrique, et le dispositif paginal et manuscrit qu'ils mettent en œuvre permettent l'émergence d'une figure d'écrivain, d'un je auctorial qui trouve sa vérité dans les poèmes. Les chansonniers s'attachent à relier l'homme et l'œuvre ; ils organisent la référentialité de l'un à l'autre, détournant ainsi la poétique originelle de ces textes. Mais, dans un second temps, justement parce que vidas et razzos relèvent de l'amplification narrative, parce que les petits portraits s'attachent à un détail pour le rendre métonymique du poète, ce premier geste d'auteurisation se voit alors travaillé, creusé (ou sapé) par le romanesque : écrire la vie,

la peindre avec l'art du récit bref, la « mettre en intrigue » dirait Paul Ricœur, c'est lui conférer une perspective événementielle, engager un destin qui relève du roman. Ainsi, si certaines vidas évoquent très brièvement la vie du poète, d'autres, plus développées, tiennent davantage du récit fictionnel <sup>24</sup>. Cela est particulièrement sensible lorsque l'on regarde le traitement de la vida de Guillem de Cabestaing, qui raconte paradoxalement la mort de la voix lyrique alors même qu'elle s'apprête à chanter, puisque le manuscrit collecte ensuite ses différentes pièces poétiques. En quelques lignes, un narrateur fait le récit de la vie de Guillem de Cabestaing : il lui attribue un statut féodal, dessine son portrait physique et moral, lui fait éprouver un sentiment amoureux et interdit à l'origine des œuvres que nous pourrons lire ensuite, et qui s'adressent toutes à la dame aimée. Le récit est aussi celui de son imprudence, imprudence d'avoir aimé la femme de son seigneur, mais surtout d'avoir laissé paraître ses sentiments. Enfin, le bref récit termine de retracer le fil évènementiel de la vie et évoque la fin violente de Guillem et celle, non moins violente de la dame qui l'aime et se suicide, en apprenant, entre autres, sa mort:

Guillems de Capestaing si fo uns cavalliers de l'encontrada de Rossillon, que confinava com Cataloingna e com Narbones. Molt fo avinenz e presatz d'armas e de servir e de cortesia.

E avia en la soa encontrada una domna que avia nom ma dompna Seremonda, moiller d'En Raimon de Castel Rossillon, qu'era molt rics e gentils e mals e braus e fers et orgoillos. E Guillems de Capestaing si amava la domna per amor e cantava de leis e fazia sas chansos d'ella. E la domna, qu'era joves e gentil e bella e plaissenz, si·l volia be major que a re del mon. E fon dit a Raimon de Castel Rossiglon ; et el, com hom iratz e gelos, enqueri lo fait, e sa[u]p que vers era, e fez gardar la moiller fort.

E quant venc un dia, Raimon de Castel Rossillon troba passan Guillem senes gran compaingnia et ausis lo ; e trais li lo cor del cors ; e fez lo portar a un escudier a son alberc ; e fez lo raustir e far peurada, e fes lo dar a manjar a la muiller. E quant la domna l'ac manjat lo cor d'En Guillem de Capetsaing, En Raimon li dis o que el fo. Et ella, quant o auzi, perdet lo vezer e l'auzir. E quant ela revenc, si dis : « Seingner, ben m'avez dat si bon manjar que ja mais non manjarai d'autre. » E quant el auzi so qu'ella dis, el coret a sa espaza e volc li dar sus en la testa ; et ella s'en anet al balcon e se laisset cazer jos, e fo morta.

Guillem de Cabestaing fut un chevalier de la contrée de Roussillon qui confinait à la Catalogne et au Narbonnais. Il fut très avenant et prisé en fait d'armes, de service et de courtoisie. Il y avait, dans sa contrée, une dame qui avait nom Mme Saurimonde, femme de Raimon de Castel-Roussillon, qui était fort puissant et noble, mais méchant, farouche, cruel et orgueilleux. Guillem de Cabestaing aimait la dame d'amour et la célébrait dans les chants et faisait d'elle le sujet de ses chansons. Et la dame, qui était jeune, noble, belle et charmante, lui voulait plus de bien qu'à toute autre créature au monde. Et cela fut dit à Raimon de Castel-Roussillon ; et lui, en homme furieux et jaloux, fit une enquête sur l'affaire, apprit que c'était vrai, et fit garder étroitement sa femme. Un jour, Raimon de Castel-Roussillon trouva Guillem passant sans grande compagnie et le tua. Puis il lui fit arracher le cœur de la poitrine et couper la tête, et les fit porter à sa demeure ; il fit rôtir le cœur, et préparer au poivre, et le fit donner à manger à sa femme. Et quand la dame l'eut mangé, Raimon de Castel-Roussillon lui dit : « Savez-vous ce que vous avez mangé ? » Elle répondit : « Non, sinon que c'était un mets bon et savoureux. » Et il lui dit que ce qu'elle venait de manger était le cœur de Guillem de Cabestaing; et, pour qu'elle le crût, il fit apporter la tête devant elle. Lorsque la dame vit et entendit tout cela, elle perdit la vue et l'ouïe. Revenue à elle, elle dit : « Seigneur, vous m'avez donné un si bon mets que jamais je n'en mangerai d'autre ». Lorsqu'il entendit ces mots, il courut sur elle avec son épée et voulut l'en frapper à la tête ; mais elle courut à un balcon, se laissa tomber en bas, et c'est ainsi qu'elle mourut <sup>25</sup>.

Tout s'enchaîne donc jusqu'à la fin tragique du poète et de sa dame. Ce texte en prose, plus long que beaucoup d'autres, anime la vie selon une logique de causalité qui en relie tous les fils pour les tisser ensemble : en faire un *texte*, au sens littéral. Et la *vida*, déjà assez développée dans ce manuscrit K, est continuée dans les manuscrits A, B et N <sup>26</sup> : la technique est celle de l'amplification, que l'on rencontre très fréquemment dans les milieux scolastiques :

E la novella cors per Rossillon e per tota Cataloigna qu'En Guillems de Cabestaing e la dompna eran enaissi malamen mort e q'En Raimons de Castel Rosillon avia donat lo cor d'En Guillem a manjar a la dompna. Mout fo grans tristesa per totas las encontradas ; e·l reclams venc denan lo rei d'Aragon, que era seigner d'En Raimon de Castel Rossillon e d'En Guillem de Cabestaing. E venc s'en a

Perpignan, en Rossillon, e fetz venir Raimon de Catsel Rossillon denan si; e, qand fo vengutz, si l fetz prendre e tolc li totz sos chastels els fetz desfar; e tolc li tot qant avia, e lui en menet en preison. E pois fetz penre Guillem de Cabestaing et la dompna, e fetz los portar a Perpignan e metre en un monumen denan l'uis de la gleisa; e fetz desseignar desobre l monumen cum ill eron estat mort; et ordenet per tot lo comtat de Rossillon que tuich li cavallier e las dompnas lor vengesson far anoal chascun an. E Raimons de Castel Rossillon moric en la preison del rei.

La nouvelle courut par le Roussillon et par toute la Catalogne que Guillem de Cabestaing et la dame avaient péri de male mort et que Raimon de Castel-Roussillon avait donné à manger à la dame le cœur de Guillem. Bien grande fut la tristesse par toutes ces contrées ; et plainte en fut portée devant le roi d'Aragon, qui était le suzerain de Raimon de Caste-Roussillon et de Guillem de Cabestaing. Le roi se rendit à Perpignan, en Roussillon, et fit comparaître Raimon de Castel Roussillon devant lui. Lorsque Raimon fut venu, il le fit prendre, lui enleva tous ses châteaux et les fit détruire ; il lui prit tout ce qu'il possédait, et l'emmena en prison. Puis il fit enlever les corps de Guillem de Cabestaing et de la dame, et les fit porter à Perpignan et mettre en un tombeau devant la porte de l'église. Et il fit marquer sur le tombeau de quelle façon ils étaient morts, et ordonna dans tout le comté de Roussillon, à tous les chevaliers et à toutes les dames, de venir chaque année célébrer l'anniversaire de leur mort. Et Raimon de Castel-Roussillon mourut dans la prison du roi.

Ces dernières lignes ajoutées vont au-delà de la mort des amants pour dire la perpétuation de leur souvenir dans un récit oral : les nouvelles de la fin tragique de Guillem de Cabestaing et de sa dame circulent oralement comme autrefois les poèmes lyriques occitans. Il s'agit de dire encore, mais aussi d'inscrire voire de graver et de figurer la scène sur le tombeau afin qu'elle s'imprime dans les mémoires. Le verbe « desseignar » peut ainsi avoir son sens neutre de « marquer », mais aussi celui, plus spécialisé, de : « dessiner une scène » <sup>27</sup> ; la formule plus étendue, « fetz desseignar desobrel monumen cum ill eron estat mort » évoque quant à elle la narrativité de l'inscription de texte ou d'image qui, donnée à lire ou à voir à tous, redouble le récit. Sa répétition, son écriture sur le support solide du tombeau, éventuellement sa mise en images sont à même d'imprégner la mémoire et de s'y imprimer en forme d'images-

souvenirs. Elle trouve un autre moyen, celui des *artes memoriæ*, qui suggèrent de donner une forme aux souvenirs pour mieux s'y fixer <sup>28</sup>. Les dernières lignes de la *vida* mettent ainsi en abyme le processus d'enregistrement qui sera celui des chansonniers : au récit oral succède l'inscription gravée sur un tombeau, comme sur la peau du parchemin. Mais la *vida* de Guillem de Cabestaing détourne aussi en définitive les procédés d'auteurisation attendus dans le dispositif paginal des chansonniers et dont les enlumineurs s'amusent : ainsi le chansonnier I choisit-il de représenter le poète de dos (fig. 7), nous tournant effrontément le dos, renonçant non sans humour à toute tentative d'identification, comme s'il était vain de superposer un poète et sa biographie, sinon littéraire. La neutralité biographique est ainsi détournée au profit du romanesque.

untit capies conquent to firm. Ectap que most
sell éve gardon l'amoille four, équair mé
unblu, a. de defle toffillen revlas parfin
guillem four geun opiguiar, es auté to
en auté lle ous déaux étre l'experimentair
veu éto différe. Étre le peaur aumétu
veu éto différe. Étre le peaur aumétu
veu éto différe. Étre le louis est qui l'amoit
l'amoit de louis de la companie de l'apric
l'amoit de louis de la companie de l'apric
l'amoit de louis de la companie de l'apric
l'amoit de l'apric

Fig. 7. <u>Guilhem de Cabestany</u>, chansonnier I, fo 105 ro. BnF/Gallica

- Si les chansonniers garantissent la mémoire des pièces lyriques 13 menacées de tomber dans l'oubli, la vida double cette mémoire d'une autre : celle des modalités de circulation orale qui était propre aux romans, dont les scènes préférées étaient ensuite représentées sur tous les supports du quotidien (coffrets, miroirs, tombeaux...). Surtout, les fils tramés ensemble pour composer cette vie sont empruntés à la littérature : les motifs qui se succèdent et déroulent la vie de Guillem de Cabestaing selon un agencement singulier sont ceux qui circulent dans les poèmes lyriques, quel que soit leur auteur, collectés par les chansonniers et que les compilateurs - comme le public - ont en mémoire : ici, comme presque partout ailleurs, l'amour pour une dame dont le statut social est plus élevé est un amour adultère, menacé par des losengiers - leur présence est traditionnelle - qui dénoncent les amants à l'époux. D'autres éléments viennent des romans, de lais, de récits plus archaïques, d'oc et d'oïl : le motif du cœur mangé circule bien entendu aussi dans la littérature médiévale, occidentale comme orientale  $^{29}$  ; la double fin tragique des amants rappelle Tristan et Iseut dont les dépouilles, comme celles de Pyrame et Thisbé, sont unies (selon certaines versions) dans un même tombeau.
- 14 Au moment de rassembler les poèmes, de leur attribuer un auteur et d'attribuer à cet auteur une vie et une image, les chansonniers occitans ont doté l'énonciation lyrique d'un corps singulier et d'une voix émotive sincère. C'est a posteriori que les copistes et anthologistes médiévaux ont imposé un nom d'auteur et une image, certes encore non ressemblante, à des textes qui avaient circulé plus anonymement auparavant. Alors que Paul Zumthor parlait de poésie « objectivée », on pourrait à partir de cette expérience et du tournant du xiii<sup>e</sup> siècle parler à sa suite de poésie « subjectivée ». Mais les chansonniers ont aussi fait de ce corps concret et défini un être de fiction : la fabrique de l'auteur va ainsi de pair avec la fabrique du personnage (et c'est bien dans cette tension que se rejoue à chaque siècle l'écriture autobiographique). Le je universel de la poésie lyrique s'est émancipé des formes fixes et rigides qui régissaient la poésie lyrique en deux directions opposées : celle du moi et du monde perçu par une subjectivité, celle des êtres de papiers, des personnages de fictions.

## **NOTES**

- 1 On sait que de nombreux manuscrits seront lavés pour que le parchemin puisse être réutilisé.
- 2 « Il faut ainsi accepter la réalité d'une "œuvre" médiévale *immédiatement* protéiforme et mouvante constituée non seulement des multiples performances qui l'ont donnée à entendre et à voir, mais aussi, dans sa matérialité même, de plusieurs versions où se stratifient et se combinent récritures, réagencements et interpolations » (Nathalie Koble et Mireille Séguy, « L'audace d'être médiéviste », Littérature, 148, 2007/4, p. 6).
- <sup>3</sup> Voir Dominic Olariu, « Réflexion sur l'avènement de portrait avant le xv<sup>e</sup> siècle », dans id. (dir.), Le Portrait individuel. Réflexions autour d'une forme de représentation, XIII<sup>e</sup>-xv<sup>e</sup> siècle, Berne, Peter Lang, 2009, p. 83-101.
- 4 Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur », dans Dits et écrits, t. 1, Paris, Gallimard, p. 789–821.
- 5 Ibid., p. 798.
- 6 Paul Zumthor, Langue, texte, énigme, Paris, Seuil, « Poétique », 1975, p. 166.
- 7 Ibid.
- 8 Bernard Cerquiglini, Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie, Paris, Seuil, « Des travaux », 1989, p. 111.
- 9 « Mouvance : le caractère de l'œuvre qui, comme telle, avant l'âge du livre, ressort d'une quasi-abstraction, les textes concrets qui la réalisent présentant, par le jeu des variantes et remaniements, comme une incessante vibration et une instabilité fondamentale » (Essai de poétique médiévale, Paris, Seuil, « Poétique », 1979, Index, p. 507). Voir aussi du même auteur La Poésie et la voix dans la civilisation médiévale, Paris, PUF, « Essais et conférences, Collège de France », 1984.
- 10 B. Cerquiglini, Éloge de la variante, op. cit., p. 111.
- 11 Voir Henri-Jean Martin, « Pour une histoire de la lecture », Revue française d'histoire du livre, 46, 1977, p. 583-609.
- 12 Michel Zink, La Subjectivité littéraire, Paris, PUF, « Écriture », 1985.
- 13 P. Zumthor, Langue, texte, énigme, op. cit., passim.

- 14 Je travaillerai essentiellement à partir des <u>chansonniers I</u> (fr. 854) et <u>chansonniers K</u> (fr. 12473) conservés à la BnF. Sur ces deux manuscrits, on lira les articles de Laura Kendrick, « L'image du troubadour comme auteur dans les chansonniers », dans Michel Zimmermann (dir.), Auctor et auctoritas : invention et conformisme dans l'écriture médiévale, Paris, École des Chartes, p. 508-519 et Jean-Baptiste Camps, « Vidas et miniatures dans les chansonniers occitans A, I et K : un double filtre métatextuel ? », dans Sandrine Hériché-Pradeau et Maud Pérez-Simon (dir.), Quand l'image relit le texte : regards croisés sur les manuscrits médiévaux, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 201-219.
- « [...] les compilateurs de chansonniers, surtout ceux qui travaillaient en Italie, ont visé rien moins que l'"auteurisation" de la poésie vernaculaire » (L. Kendrick, « L'image du troubadour... », art. cité, p. 508).
- Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles, éd. Jean Boutière avec la collaboration d'Irénée-Marcel Cluzel, Paris, Nizet, 1964, p. 12-13.
- 17 Ibid., p. 10-11.
- Michèle Gally, « Le livre éloquent ou le plaisir du texte », dans Olivier Collet, Yasmina Foehr-Janssens et Sylvia Messerli (dir.), « Ce est li fruis selonc la letre », Mélanges offerts à Charles Méla, Paris, Champion, « Colloques, congrès et conférences sur le Moyen Âge », 2002, p. 344.
- 19 Voir Jean-Claude Schmitt, « La mort, les morts, le portrait », dans D. Olariu (dir.), Le Portrait individuel, op. cit., p. 15-33.
- 20 Dorit Cohn, « Remarques philosophiques sur le portrait individuel », *ibid.*, p. 271.
- 21 Biographies des troubadours, éd. cit., p. 14-15.
- « Adroit chevalier et bon troubadour » (*ibid.*, p. 321 et 328). Dans de nombreuses *vidas*, la chevalerie est en même temps promesse de chansons et d'amour.
- 23 Cité par Michel Stanesco, « L'expérience poétique du "pur néant" chez Guillaume II d'Aquitaine », Médiévales, 6, 1984, p. 53.
- Voir par exemple les biographies de Bernard de Ventadour, de Richard de Berbezill, de Peire Vidal...
- La vie de Guillem de Cabestaing occupe les pages 530 à 536 de l'édition de J. Boutière (Biographies des troubadours, éd. cit.).

- 26 Ces trois manuscrits proposent assez régulièrement des versions plus longues et très narrativisées des *vies*.
- 27 Le premier sens est privilégié dans l'édition de Boutière ; le second est préféré par Margarita Egan dans Les Vies des troubadours, Paris, 10/18, « Bibliothèque médiévale », 1985, p. 109.
- 28 Sur l'utilisation des images dans les artes memoriæ, voir Mary Carruther, Le Livre de la mémoire. La mémoire dans la culture médiévale, Paris, Macula, « Argo », 2002.
- 29 On observe en outre un certain nombre de résurgences de ce motif qui reparaît dans un récit de Thomas d'Angleterre, le Lai de Guirun, dans un récit parodique, le Lai d'Ignaure, dans Le Roman du Châtelain de Coucy, le Décaméron de Boccace ou la mise en prose moralisée du Roman de la rose par Jean Molinet. Ces exemples sont cités par Michel Stanesco dans Lire le Moyen Âge, Paris, Armand Colin, 1998, p. 133.

## **AUTHOR**

#### **Aurélie Barre**

Université Jean Moulin Lyon 3 – CIHAM UMR 5648

IDREF: https://www.idref.fr/057793085

ISNI: http://www.isni.org/00000010956795X

BNF: https://data.bnf.fr/fr/13629696

# Les Œuvres diverses de 1674 : Boileau auteur de recueil

**Delphine Reguig** 

**DOI:** 10.35562/pfl.207

Copyright

CC BY-NC-SA 3.0 FR

## OUTLINE

Recueil et récit de soi Recueil et composition Recueil et cohérence

#### **TEXT**

- « La mémoire de Boileau », souligne Christine Noille, « nous est [...] parvenue par morceaux, et même en miettes <sup>1</sup> ». Or, la discontinuité apparente du recueil est, chez Boileau, l'un des artifices par lesquels la fantaisie du poète sollicite l'acuité de son lecteur. L'observation des effets d'organisation, plus ou moins saillants, visibles dans les volumes poétiques publiés de son vivant, montre que Boileau invite à lire le recueil non pas comme un tout (au sens d'organisme fini) mais comme un ensemble (au sens de dispositif signifiant). C'est l'une des manières pour Boileau d'être poète que de produire des « effets » de recueil à rebours de l'arbitraire avec lequel la succession des pièces s'affiche dans ses choix éditoriaux successifs.
- L'histoire éditoriale des « pièces » de Boileau (pour éviter de parler d'œuvre), ne commence par la forme du recueil que de manière accidentelle. En 1666, en réponse à une édition subreptice d'un recueil contenant cinq de ses satires parue à Rouen, Boileau publie chez Barbin un petit volume de 71 pages intitulé Satires du Sieur D\*\*\* (privilège du 6 mars). Un Avis du libraire au lecteur précédant les sept satires (non paginé) y expose la patience de l'auteur devant la diffusion des « mauvaises copies » de ses ouvrages et le réveil de sa « tendresse de père » devant l'édition « monstrueuse » de

Rouen. L'Avis insiste aussi sur l'indignation du poète, visiblement soucieux de cohérence, devant l'appariement chimérique de ses pièces accompagnées d'une œuvre en prose dans l'édition subreptice : Le Jugement sur les Sciences de Saint-Évremond. Le recueil de 1666, où Boileau attaque les auteurs contemporains et les livre à la satire, provoque un scandale retentissant : la querelle des satires qui réagit à la renaissance d'un genre est d'autant plus virulente qu'elle prend un tour sériel. À l'autre extrémité de la carrière de Boileau, l'édition dite « favorite », la dernière revue par l'auteur, paraît en 1701 et propose au public un dernier recueil paru sous le titre déjà usité pour de précédents volumes d'Œuvres diverses. La constitution du paratexte, où se définit notamment une esthétique, où se développe un travail de justification et de légitimation de l'auteur dans un certain milieu, obéit à une mise en scène finale concertée qui infléchit nettement l'usage du recueil en lui donnant un rôle dans le processus de patrimonialisation en cours.

3 Entre l'« accident » de 1666 et le monument de 1701, la précipitation et la fossilisation, l'édition de 1674 présente un cas particulièrement intéressant pour la réflexion sur la structure du recueil. L'ensemble éditorial est placé sous le signe de la varietas 2 : par un achevé d'imprimer daté du 10 juillet 1674, est donné au public un recueil intitulé Œuvres diverses du Sieur D\*\*\* avec le Traité du Sublime ou Du Merveilleux dans le discours, traduit du grec de Longin, à Paris, chez Denys Thierry <sup>3</sup>. Placé sous le signe d'Horace par la légende de la gravure qui l'ouvre : utile dulci <sup>4</sup>, le recueil se referme sur une traduction de l'ouvrage attribué au rhéteur grec, Longin. L'ensemble rassemble un cheminement poétique démarqué d'Horace : neuf satires, quatre épîtres, l'Art poétique, avant de se poursuivre sur un tout autre registre, avec les quatre premiers chants du Lutrin, et de s'achever sur le texte de Longin accompagné d'une importante préface de la main de Boileau. Le souci du commentaire paratextuel se manifeste dans la structuration du recueil par l'alternance des genres et la continuité de la réflexivité poétique. Pourtant, tel qu'une certaine historiographie le présente, ce recueil pose un problème de cohérence : l'Art poétique serait le texte de l'obsession des règles succédant aux satires qui revendiquaient le droit à la critique d'humeur et précédant le Traité du Sublime entièrement fondé sur la question des émotions produites par les textes poétiques <sup>5</sup>. Nous avons essayé de montrer ailleurs que la singularité de l'Art poétique tenait précisément à son dialogue avec les autres textes du recueil : le texte ne gagne en cohérence que si on cherche à lire la cohérence du recueil et si on ne réduit pas cette cohérence à une uniformité de surface <sup>6</sup>. Entre les Satires et le Traité du Sublime, l'Art poétique fonctionne comme une brillante médiation qui témoigne du fait que Boileau pratique la discontinuité comme un opérateur relationnel : elle produit paradoxalement du lien entre les œuvres, par juxtaposition signifiante, et produit engage des effets de lecture, en proposant un type de collaboration original avec le lecteur.

Ce sont ces phénomènes qu'il est possible d'observer en examinant le paradoxe de la discontinuité structurante du recueil comme outil de la construction auctoriale, comme dispositif indiciel pour le parcours de lecture, et comme médiation, enfin, pour la formulation d'un propos métapoétique.

# Recueil et récit de soi

5 Le recueil de 1674 se développe à partir du recueil de 1666 et reprend donc le noyau des satires. Boileau y inaugure la mise en scène de sa propre pratique, qui devient une constante chez lui : elle se manifeste dans les mises en abyme, procédés de dédoublement, de distanciation et de construction spéculaire qu'il ménage pour faire la lumière sur sa figure d'auteur et sur son œuvre observée comme œuvre. En témoigne de façon ludique la manière dont, dans son exploration générique, il travaille à la succession organisée de ses satires et ordonne leur lecture par des échos entre elles  $^7$ . Il s'agit de procurer au lecteur les traces d'une construction narrative qui soutient la lecture réflexive du recueil, les pièces s'éclairant les unes les autres et renvoyant à un référent commun, celui de l'œuvre en train de s'écrire. Nées de l'imitation de la même Satire III de Juvénal sur les embarras de Rome, les Satires I et VI encadrent le premier recueil publié en 1666. Si l'unité originelle des Satires I et VI n'est pas explicitement soulignée par Boileau, elle reste perceptible à un lecteur des années 1650-1660, capable de les mettre immédiatement en rapport avec le texte source de Juvénal. Le lien était évident et fournissait déjà l'indice d'une construction concertée du recueil de

1666. À la Satire I mettant en parallèle sortie contrainte de la ville et conquête du lieu poétique de la satire, succède la Satire II à Molière où Boileau définit l'ambition poétique et le dynamisme de l'ingenium du poète en gloire, dont la figure répond à la « muse fertile » mais misérable de Damon. Ce premier diptyque formé par les Satires I et II met au premier plan le motif de la singularité de la figure du poète au moment même où Boileau entre dans la carrière littéraire. La Satire III, après Horace et Régnier, reprend le lieu du repas ridicule pour en faire le prétexte ludique d'une controverse littéraire où Boileau se met en scène comme le « jeune homme » téméraire qui a commis les vers provocateurs de la satire précédente :

On dit qu'on l'[Quinault] a drapé dans certaine satire,
Qu'un jeune homme... » — « Ah! je sais ce que vous voulez dire »,
A répondu notre hôte, Un Auteur sans défaut,
La Raison dit Virgile, et la Rime Quinault.
« Justement. » — « À mon gré la pièce est assez plate :
Et puis blâmer Quinault... » <sup>8</sup>

La mise en abyme est polémique et valorise le statut d'auteur du 6 satirique. Même si ce dernier feint de revenir au modèle de la satire de mœurs avec la Satire IV à M. l'abbé Le Vayer sur la folie des hommes, cette pièce est proche de l'esthétique comique de Molière. Elle permet donc à Boileau de s'inscrire dans une forme de continuité avec la Satire II. Le retour affiché au modèle de Juvénal (Satire VIII) se fait avec la Satire V sur la noblesse, lieu du genre réinvesti par le nouveau satirique. L'appropriation de la tradition générique culmine avec le morceau de bravoure de la Satire VI, qui manifeste, à travers le leurre d'une description de l'univers parisien, la force évocatrice de la satire. La Satire VII clôt le premier état du recueil en célébrant l'irrésistible tempérament satirique du poète au moment où il feint de le quitter dans une nouvelle imitation : « Muse, changeons de style, et quittons la satire <sup>9</sup> ». Cette dramatisation circulaire permet de célébrer le poète lui-même dans son propre exercice satirique, référé au modèle de Juvénal 10. Résumons : les trois premières satires sont consacrées à la définition de l'ethos et de l'ingenium satirique, les trois suivantes aux lieux communs thématiques qui, tout à la fois, incarnent et mettent en perspective l'esprit de la satire, la septième couronne l'ensemble d'un éloge paradoxal, celui du genre lui-même,

- en écho à la première satire. Le premier recueil des satires alterne donc un discours directement métapoétique et un ensemble thématique topique à la portée métapoétique indirecte.
- 7 L'ensemble second des satires suivantes est surtout marqué par la réaction : il procède le plus souvent de la nécessité de répondre aux attaques dirigées contre les premières satires par les détracteurs du poète. La situation d'énonciation est alors défensive et non plus offensive. Le détour par la satire de mœurs, notamment dans la Satire VIII, permet de répondre aux critiques de la Satire IV. Avec la Satire IX, on retrouve un principe d'alternance présent dans le premier recueil entre l'exploitation hyperbolique d'un topos propre au genre et un propos plus directement métapoétique sur le genre : le face-à-face du poète avec son « esprit » approfondit la question cruciale de la définition de l'ingenium satirique. La réflexivité du genre s'affiche d'autant plus nettement qu'elle s'accompagne du Discours sur la satire, où la posture défensive de Boileau s'énonce clairement : « Tant il est vrai que le droit de blâmer les auteurs est un droit ancien, passé en coutume parmi tous les satiriques, et souffert dans tous les siècles 11. »
- 8 Ces indices manifestent la présence d'une conscience organisatrice, d'une voix auctoriale qui prend à sa charge et assume la production poétique. L'énonciation poétique acquiert une visibilité qui maintient le questionnement en référence à une représentation idéale de l'auteur, avec laquelle la coïncidence reste délicate. La voix du poète continue de se faire entendre dans la série des épîtres qui mettent l'accent sur l'élévation de la voix poétique et sur sa situation dans le débat littéraire du temps, qui porte précisément sur la dignité esthétique <sup>12</sup>. Cette réflexion régulière sur la fabrique poétique  $^{13}$  contribue à donner une consistance durable à une existence poétique de plus en plus incontestable au point de se muer en autorité. Dans les années 1660-1670, cette décennie où Boileau s'installe comme homme de lettres, il n'existe sans doute pas d'autre poète qui parle autant de lui que Boileau et instrumentalise autant l'outil du recueil pour faire circuler ce discours sur soi. Et c'est sans aucun doute encore une manière pour le poète de faire de la discontinuité du recueil des Œuvres diverses de 1674 un facteur de continuité du parcours de sa lecture.

## Recueil et composition

La composition du recueil de 1674 témoigne en effet de la manière dont Boileau exploite la discontinuité comme un facteur d'ouverture herméneutique. Boileau commence par un avis « Au lecteur » où il explique qu'il a renoncé à « une assez longue préface », qui lui aurait permis de s'expliquer et de justifier ses choix <sup>14</sup>. Il y insiste plutôt sur la composition du recueil en soulignant d'une part la succession générique imitée d'Horace et d'autre part l'insertion du *Traité* du sublime de Longin aux côtés de l'Art poétique en vers :

Le Lecteur saura seulement que je lui donne une édition de mes Satires plus correcte que les précédentes, deux épîtres nouvelles, l'Art poétique en vers, et quatre Chants du Lutrin. J'y ai *ajouté aussi* la Traduction du Traité que le Rhéteur Longin a composé du Sublime ou du Merveilleux dans le Discours <sup>15</sup>.

Boileau poursuit en développant le sens de cet ajout dans son rapport avec l'Art poétique :

J'ai fait originairement cette Traduction pour m'instruire, plutôt que dans le dessein de la donner au public. Mais j'ai cru qu'on ne serait pas fâché de la voir ici à la suite de la Poétique, avec laquelle ce traité a quelque rapport, et où j'ai même inséré plusieurs préceptes qui en sont tirés <sup>16</sup>.

La déclaration de Boileau enrichit le sens de la démarche imitative : il ne s'agit pas de se placer dans une filiation verticale à l'égard d'Horace mais de faire apparaître une logique de création. La présence du *Traité du sublime* aux côtés de l'Art poétique permettrait de mieux comprendre à la fois le propos poétique et la généalogie de ce propos. Le lecteur ne peut qu'être intrigué : Boileau reste vague et ne s'étend pas sur ces « préceptes » qu'il a tirés du *Traité du Sublime* pour les inclure dans son Art poétique. De quel ordre serait la cohérence entre les deux œuvres ? Quelle signification esthétique pourrait-elle avoir ? Boileau se détache explicitement de la paraphrase horatienne et semble neutraliser la lecture étroitement comparatiste avec le modèle de l'Épître aux Pisons : en indiquant un mode de composition, il indique aussi un mode de lecture. Le geste

- de composition du recueil est présenté comme un élément essentiel de la pratique imitative.
- 11 Ce qui complique en quelque sorte le rapport direct d'identification au modèle, c'est le rôle matriciel que conserve le genre satirique tout au long du recueil. Les détracteurs de Boileau l'ont bien perçu quand ils l'ont accusé d'avoir dénaturé le genre satirique en le tirant vers la critique et la réflexion poétiques. Le Discours satyrique au cynique Despréaux attribué à Chapelain, publié deux mois après le premier recueil des Satires, relève l'incohérence de l'inventio satirique chez Boileau : « la mauvaise Poésie n'est pas une vraie matière à Satire, pour ce que la Satire n'a que le Vice pour objet de ses corrections <sup>17</sup> ». La juridiction de la satire, servant à la réformation des vices, ne s'étend pas sur « ceux du Langage » : « C'est faire de l'Art Poétique et de la Grammaire de syndiquer ces sortes de défauts » 18. En somme, la satire bolévienne, dès l'origine, s'est déportée vers le genre de l'art poétique. Et la transgression est d'autant plus choquante que Boileau a suivi le modèle véhément de Juvénal, très éloigné de l'urbanité d'Horace, beaucoup plus adaptée au goût dominant des contemporains <sup>19</sup>. Cette double transgression est particulièrement manifeste dans la désignation nominale de ses « victimes » par Boileau, qui loge dans ses vers les noms de ses contemporains, des auteurs vivants. La désignation nominale permet en effet à Boileau de remplacer les noms de personnages vicieux tels qu'ils peuvent apparaître chez Horace ou Juvénal par les noms de poètes. La pratique bolévienne du nom propre assure la rencontre entre indignation satirique et critique poétique. Elle explique donc l'hybridité du texte de l'Art poétique dans lequel Boileau, invité, comme l'explique P. Debailly, « à se montrer moins ouvertement satirique », « édulcore sa Muse en colère et se met à écrire des Épîtres et un Art poétique, qui ne sont en fait rien d'autre que des satires déguisées » <sup>20</sup>. Si Desmarets de Saint-Sorlin le perçoit et l'écrit dans sa Deffense du poème héroïque :

On a jugé à propos de défendre la poésie héroïque contre les rêveries d'un tel docteur, et de faire une légère censure de toutes ses satires : car on ne peut donner un autre nom à toutes les œuvres de son recueil, puisqu'il n'y a ni épître, ni *Art poétique*, ni *Lutrin*, qui ne soit une satire <sup>21</sup>.

Boileau le dit lui-même à la fin du chant I de l'Art poétique : « Et pour finir enfin par un trait de satire, / Un sot trouve toujours un plus sot qui l'admire <sup>22</sup>. » Le paratexte fait ensuite le lien avec la parodie d'épopée déployée par le Lutrin. Dans la préface qui, en 1674, précède cette dernière pièce et explique sa genèse, Boileau la réfère au modèle héroïque d'une part et à sa présentation au chant III de l'Art poétique d'autre part :

C'est une assez bizarre occasion qui a donné lieu à ce Poème. Il n'y a pas longtemps que dans une assemblée où j'étais, la conversation tomba sur le Poème Héroïque. Chacun en parla, suivant ses lumières. À l'égard de moi, comme on m'en eut demandé mon avis ; je soutins ce que j'ai avancé dans ma Poétique : qu'un Poème Héroïque, pour être excellent, devait être chargé de peu de matière, et que c'était à l'Invention à la soutenir et à l'étendre <sup>23</sup>.

Présenté par Boileau comme une « bagatelle », Le Lutrin semble obéir 13 à la nécessité de distraire le lecteur après la lecture sérieuse de l'Art poétique. Néanmoins Le Lutrin prolonge aussi l'Art poétique dans plusieurs directions : celle du pastiche et, simultanément, de l'observation critique du discours poétique. Alors que le chant II de l'Art poétique mime l'expression propre à chacun des genres qu'il évoque, de l'églogue à l'épigramme en passant par la tragédie, Le Lutrin décalque l'épopée virgilienne. Revendiquant l'invention du style héroï-comique en français, Boileau montre comment, de manière tout empirique, Le Lutrin poursuit l'exposé pratique des différents registres poétiques entamé dans l'Art poétique. L'écriture seconde du Lutrin, qui pastiche encore la tentative d'épopée de Chapelain, demeure aussi bien encore dans une perspective satirique : elle renvoie la cible du poète critique aux marges du champ poétique alors qu'Homère et Virgile continuent d'incarner l'idéal de la grandeur poétique. Placé dans les Œuvres diverses de 1674 entre l'Art poétique et le Traité du sublime, Le Lutrin tranche avec l'ambition ouvertement métapoétique de ces deux textes encadrants, néanmoins elle lui fait écho en donnant une version en acte de cette ambition. La cohérence de ce cheminement n'est pas entamée par l'ajout du Traité du Sublime, qui donne l'expression claire d'un idéal resté implicite dans le discours lisible des œuvres précédentes.

### Recueil et cohérence

L'avis Au lecteur de 1674 énumère les pièces contenues dans le recueil et conclut en soulignant que le *Traité du sublime* vient, dans son projet, enrichir l'Art poétique :

J'ai fait originairement cette Traduction pour m'instruire, plutôt que dans le dessein de la donner au public. Mais j'ai cru qu'on ne serait pas fâché de la voir ici à la suite de la Poétique, avec laquelle ce traité a quelque rapport, et où j'ai même inséré plusieurs préceptes qui en sont tirés <sup>24</sup>.

La relation entre les deux œuvres ne paraît en effet problématique que si l'on durcit l'antinomie entre le pseudo-rationalisme de l'Art poétique et le titre que Boileau a donné, par sa traduction, au Traité du Sublime, « du merveilleux dans le discours ». Jules Brody, Bernard Beugnot et plus récemment Francis Goyet ont donné pour expliquer cette relation des arguments très forts. Dans les Audaces de la prudence <sup>25</sup>, Fr. Goyet montre que, dès le début de l'Art poétique, Boileau met en évidence le but que doit poursuivre le poète d'être « sublime » (v. 27, 102) ou « divin » (v. 161, 195). Il faut mettre un accent particulier sur les vers 101 et 102 : « Soyez simple sans art, / Sublime sans orgueil, agréable sans fard. » Fr. Goyet montre que la lecture traditionnelle du recueil de 1674 repose sur une vision anachronique aveugle à l'inscription de la recherche du sublime dans l'exercice même de la rationalité. Au début de l'Art poétique Boileau oppose comme Horace la hauteur et la noblesse à la pompe et à l'emphase  $^{26}$ . Cette opposition nourrit le clivage entre deux images récurrentes : celle du poète-Icare qui, monté trop haut, se brûle les ailes et tombe dans la mer ; celle du poète-pilote, qui trouve un chemin là où il n'en existait pas encore, un chemin qui est un juste milieu entre deux excès. Le poète aboutit à la formulation suivante : « Tout doit tendre au bon sens: mais, pour y parvenir, / Le chemin est glissant et pénible à tenir <sup>27</sup>. » Le style simple sans art, c'est-à-dire sans culture ni savoir, ni pratique, est bas et vulgaire ; le style haut sans art est enflure. Fr. Goyet convoque la notion aristotélicienne de prudence, « droite raison », pour montrer quelle rationalité est à l'œuvre chez le poète qui trouve l'excellence comme « juste milieu » entre deux excès : « Entre ces deux excès la route est difficile. » <sup>28</sup> La prudence

comme rationalité créatrice conduit à redéfinir constamment et de manière adéquate le « point de perfection » propre à telle œuvre, tel artiste, tel public. La faculté de prudence permet de faire un choix qui, imprévisible au départ, devient exemplaire par l'évidence qu'il produit de son succès. La règle est objectivation d'une réussite esthétique : elle est toujours seconde, production dérivée du chef-d'œuvre, et c'est pourquoi elle peut indiquer la voie même de la création poétique. D'où la possibilité, inscrite dans la règle, de la dépasser, précisément dans l'œuvre apte à produire un effet sublime : « Quelquefois dans sa course un esprit vigoureux, / Trop resserré par l'art, sort des règles prescrites, / Et de l'art même apprend à franchir leurs limites <sup>29</sup>. »

15 Suivre le bon sens, aimer la raison comme le dit un vers célèbre de l'Art poétique, et chercher à atteindre le sublime, c'est-à-dire le ravissement du lecteur, c'est bel et bien la même chose. Le chapitre 1 du Traité définit ainsi le sublime : « le sublime est en effet ce qui forme l'excellence et la souveraine perfection du Discours  $^{30}$  ». Et la préface de Boileau à ce même Traité répète ce que disait Horace, que le véritable sublime ne se confond pas avec la grandiloquence : « Le style sublime veut toujours de grands mots; mais le sublime se peut trouver dans une seule pensée, dans une seule figure, dans un seul tour de paroles <sup>31</sup>. » La conclusion de Fr. Goyet s'impose donc : « le Traité ne corrige pas » l'Art poétique ; « Traité du Sublime et Art poétique partagent une seule et même vision de la littérature en général, de la poésie en particulier. » <sup>32</sup> Dans ce dispositif, les Épîtres, qui font allusion à la Querelle des Satires et anticipent sur le propos de l'Art poétique, possèdent toutes une tendance au métadiscours <sup>33</sup>. L'Épître I, au roi, montre ainsi le poète sur le point d'adopter le grand style pour faire l'éloge du grand roi, devant le risque icarien qui consiste à tomber dans l'insipide et le creux par trop de grandeur :

Grand Roi, c'est vainement qu'abjurant la Satire Pour toi seul désormais j'avais fait vœu d'écrire. Dès que je prends la plume, Apollon éperdu Semble me dire : Arrête ; insensé que fais-tu ? Où vas-tu t'embarquer ? regagne les rivages. Cette mer où tu cours est célèbre en naufrages <sup>34</sup>.

L'image du péril de la noyade qui guette celui qui se risque au style haut ainsi que l'image du chemin à tracer en suivant la « raison » modélisent le problème fondamental de l'Art poétique : être grand sans être grandiloquent <sup>35</sup>. Et pour ne pas sombrer, Boileau fait un choix qui s'éclaire de la lecture de l'Art poétique :

Ainsi, craignant toujours un funeste accident, J'observe sur ton nom un silence prudent : Je laisse aux plus hardis l'honneur de la carrière, Et regarde le champ, assis sur la barrière <sup>36</sup>.

Une telle image – qui prépare celle des derniers vers de l'Art poétique –, montre comment l'Épître affronte, en acte, les questions nées dans les Satires et dramatisées dans l'Art poétique.

- L'unité de lecture du recueil tient donc au fait que s'y pose constamment la question de la grandeur poétique <sup>37</sup>. Le recueil de 1674 trace un chemin qui mène de la colère satirique au *Traité du Sublime*, de l'expression d'un désenchantement à la désignation d'un idéal, en passant par la parodie d'épopée du *Lutrin* et par l'Art poétique, poème pour temps de crise où la poésie semble menacée par la petitesse et la vacuité.
- Le parcours de cet ensemble éditorial nous permet d'envisager la 18 mise en recueil non pas comme un processus de fixation mais comme un processus poétique dynamique : le jeu du recueil permet à Boileau de recueillir, imiter, assembler, pour construire son identité de poète. Boileau pratique le recueil comme un archi-genre, pour se situer en surplomb au-dessus des genres ; le recueil possède chez lui une forte dimension métapoétique et constitue un instrument pour interroger ce qu'est la poésie telle qu'elle est pratiquée en son temps. Boileau se sert de l'architecture du recueil pour diffuser un propos esthétique synthétique, qui ne peut se lire qu'à l'échelle du recueil et qui se délie avec la dispersion des œuvres. Le recueil constitue donc aussi un instrument pour interroger ce qu'est la pratique poétique bolévienne. Boileau, enfin, se construit comme auteur, c'est-à-dire comme figure fictionnelle dans la succession narrative des œuvres : le recueil constitue un instrument pour interroger qui est Boileau comme auteur. Et cette figure fictionnelle va le poursuivre, très longtemps,

dans notre histoire littéraire, jusqu'à nous faire oublier qu'il fallait un poète pour composer un authentique recueil.

#### **NOTES**

- 1 « Boileau par morceaux. Extraire, citer, mémoriser Boileau en rhétorique », dans Christophe Pradeau et Delphine Reguig (dir.), La Figure de Boileau. Représentations, institutions, méthodes, Paris, Sorbonne Université Presses, « Lettres françaises », décembre 2020, 384 p.
- 2 Voir sur ce point Emmanuel Bury, « Sens et portée du recueil des Œuvres diverses de 1674 : un "manifeste du classicisme" ? », dans Rainer Zaiser (dir.), Boileau, diversité et rayonnement de son œuvre, Œuvres et critiques, XXXVII, 1, 2012, p. 75-86.
- 3 Cette édition sera désormais notée OD.
- 4 Le frontispice du recueil est orné d'une gravure de P. Landry où l'on peut voir Minerve ordonnant l'installation d'un oranger dans les jardins de Versailles et qui porte l'inscription *Utile dulci*. Le modèle d'Horace est sensible dans la recherche, par Boileau, de l'efficacité formulaire, voir sur ce point Nathalie Dauvois, « Poétique de la formule, formules d'une poétique chez les lecteurs d'Horace », dans <u>Camenae</u>, 13, octobre 2012, en ligne.
- 5 Sur ce point, Jules Brody écrit notamment : « le *Traité du Sublime* révèle un Boileau profondément préoccupé par les effets affectifs de la littérature. Dans le reste de son œuvre, cependant, et en particulier dans *l'Art* poétique comme il est d'usage de le revendiquer –, sa norme d'excellence n'est pas la capacité à émouvoir et étonner mais à écrire conformément à des règles. Mais quand la nature et les limites de son respect des règles sont correctement établis, il devient évident que pour Boileau leur rôle est d'intensifier et de soutenir les émotions et non de les nier. » (*Boileau and Longinus*, Genève, Droz, 1958, p. 100. Nous traduisons).
- 6 « L'Art poétique de Boileau : une œuvre en recueil », dans Nadia Cernogora, Emmanuelle Mortgat-Longuet et Guillaume Peureux (dir.), Arts de poésie et traités du vers français (fin xvi<sup>e</sup>-xvii<sup>e</sup> siècles). Langue, poème, société, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 335-350.
- 7 Nous résumons ici le développement d'un article : « Quid Romæ faciam ? : la satire comme lieu poétique chez Boileau », dans Gérard Ferreyrolles et Letizia Norci Cagiano de Azevedo (dir.), « Rome n'est plus dans Rome » ?

Entre mythe et satire : la représentation de Rome en France au tournant des xvIII<sup>e</sup> et xvIII<sup>e</sup> siècles, Paris, Champion, 2015, p. 145-160.

- 8 Nicolas Boileau, Œuvres complètes, éd. Fr. Escal, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1966, p. 24 (édition désormais notée OC). Nous modernisons l'orthographe des citations.
- 9 Ibid., p. 38.
- Sur la signification du choix de Juvénal au temps de Boileau, voir Pascal Debailly, « Juvénal en France au xvi<sup>e</sup> et au xvii<sup>e</sup> siècle » et Emmanuel Bury, « Fortunes et infortunes des satiriques latins de la mort de Régnier à la publication des premières satires de Boileau », dans Louise Godard de Donville (dir.), La Satire en vers au xvii<sup>e</sup> siècle, Littératures classiques, 24, 1995, respectivement p. 29-47 et p. 49-63.
- 11 OC, p. 60.
- Nous renvoyons sur ce point à notre ouvrage, Boileau poète. « De la voix et des yeux... », Paris, Garnier, 2016, p. 279 sq.
- Voir encore sur ce point l'Épître VII, OC, p. 128.
- OD, « Au lecteur », n. p. : « J'avais médité une assez longue Préface, où, suivant la coutume reçue parmi les écrivains de ce temps, j'espérais rendre un compte fort exact de mes ouvrages, et justifier les libertés que j'y ai prises. Mais depuis j'ai fait réflexion, que ces sortes d'Avant-propos ne servaient ordinairement qu'à mettre en jour la vanité de l'Auteur, et au lieu d'excuser ses fautes, fournissaient souvent de nouvelles armes contre lui. D'ailleurs je ne crois point mes ouvrages assez bons pour mériter des éloges, ni assez criminels pour avoir besoin d'apologie. Je ne me louerai donc ici ni ne me justifierai de rien ». Nous modernisons l'orthographe.
- 15 *Ibid.* (nous soulignons).
- 16 Ibid. (nous soulignons). Cf. la préface de Boileau à sa traduction du Traité du Sublime : « quelque petit donc que soit le volume de Longin, je ne croirais pas avoir fait un médiocre présent au public, si je lui en avais donné une bonne traduction en notre langue » (OC, p. 337).
- 17 [1666], BnF, Ms. 892, f. 68-76, cité par Émile Magne, Bibliographie générale des œuvres de Nicolas Boileau-Despréaux, t. II, Paris, Giraud-Badin, 1929, p. 138-144. Nous modernisons l'orthographe.
- 18 *Ibid.* Dans son *Dictionnaire*, Furetière donne « syndiquer » pour synonyme de « critiquer, censurer, contrôler ».

- 19 Voir sur ce point P. Debailly, « Juvénal en France au xvi<sup>e</sup> et au xvii<sup>e</sup> siècle », art. cité.
- 20 Ibid., p. 132.
- 21 Jean Desmarets de Saint-Sorlin, La Deffence du Poëme Héroïque, avec quelques remarques sur les œuvres Satyriques du sieur D\*\*\*, [Paris, Jacques Le Gras, 1674], Genève, Slatkine reprints, 1972, préface, n. p. Nous avons modernisé l'orthographe de cette citation.
- 22 V. 231-232.
- 23 OC, p. 1005. Voir chant III, v. 160-175.
- 24 OC, p. 856.
- 25 Paris, Garnier, 2009.
- 26 V. 27 de l'Épître aux Pisons, trad. F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- 27 Chant I, v. 45-46.
- 28 Chant II, v. 25-36.
- 29 Chant IV, v. 72-80.
- 30 OC, p. 341.
- 31 OC, p. 338.
- 32 Fr. Goyet, Les Audaces de la prudence, op. cit., p. 184.
- Voir par exemple l'Épître II, v. 1-6 : « À quoi bon réveiller mes Muses endormies, / Pour tracer aux Auteurs des règles ennemies ? / Penses-tu qu'aucun d'eux veuille subir mes lois, / Ni suivre une Raison qui parle par ma voix ? / Ô le plaisant Docteur, qui sur les pas d'Horace. / Vient prêcher, diront-ils, la réforme au Parnasse ! / Nos écrits sont mauvais, les siens valent-ils mieux ? » ; et l'Épître IV, v. 1-10 : « En vain, pour Te louer, ma Muse toujours prête, / Vingt fois de la Hollande a tenté la conquête : / Ce pays, où cent murs n'ont pu Te résister ? / Grand Roi, n'est pas en vers si facile à dompter. / Des Villes que tu prends, les noms durs et barbares / N'offrent de toutes parts que syllabes bizarres. / Et, l'oreille effrayée, il faut depuis l'Issel, / Pour trouver un beau mot, courir jusqu'au Tessel. / Oui, par tout de son nom chaque Place munie, / Tient bon contre le vers, en détruit l'harmonie. »
- 34 OC, p. 103.
- 35 Ibid.

36 Ibid., p. 104.

Rappelons que l'objet du *Traité du Sublime* est précisément de se demander « s'il y a un art particulier du sublime », comme l'exprime le chapitre II (OC, p. 342 sq.).

### **AUTHOR**

#### **Delphine Reguig**

Université Jean Monnet Saint-Étienne – IHRIM UMR 5317

IDREF: https://www.idref.fr/076983668

HAL: https://cv.archives-ouvertes.fr/delphine-reguig ISNI: http://www.isni.org/000000072522087

# « Publier les curieuses découvertes » : l'entreprise éditoriale de Melchisédech Thévenot dans ses Relations de divers voyages curieux (1663-1672)

#### **Mathilde Morinet**

DOI: 10.35562/pfl.223

Copyright

CC BY-NC-SA 3.0 FR

#### OUTLINE

À la confluence d'une curiosité personnelle et d'un engouement collectif : l'extension éditoriale d'une pratique sociale érudite

Le dispositif du recueil : un support de diffusion de l'information et de la nouveauté viatique

Les enjeux multiformes de l'entreprise de publication : encyclopédisme, confrontation des savoirs et positionnements politiques

#### **TEXT**

Les récits de voyages du xvii<sup>e</sup> siècle sont souvent étudiés individuellement pour leurs qualités ethnographiques et/ou littéraires, alors que l'on s'interroge rarement sur leur dimension matérielle, sur leurs modes et leurs moyens de diffusion, ou encore sur le phénomène de librairie qu'ils peuvent constituer. On sait que la production viatique imprimée est massive, Furetière recensant « plus de 1500 Relations de voyages imprimées 1 » dans son Dictionnaire en 1690. On sait également que les textes sont largement lus, puisque les descriptions de l'ailleurs infusent la pensée philosophique et les œuvres littéraires du temps <sup>2</sup>. La critique a d'ailleurs tendance à parler de « vogue <sup>3</sup> » des voyages à l'âge classique. Toutefois, malgré l'ampleur du nombre de publications, un certain nombre d'écrits en lien avec la question des voyages restent inédits : ce sont majoritairement des relations étrangères et des manuscrits. François Moureau a fait un rapide inventaire de la production manuscrite, importante et protéiforme, qu'il estime vouée à une

« circulation réservée <sup>4</sup> », à destination d'un public restreint (famille, cercles d'amis, cercles intellectuels...). Pour autant, si la plupart des manuscrits ne sortent pas des bibliothèques familiales, d'où ils sont parfois exhumés au hasard des découvertes de bibliophiles ou de chercheurs, certains d'entre eux ont tout de même été collectés, rassemblés en recueils et publiés afin d'atteindre une diffusion plus large. Ce rôle de collectionneur et d'éditeur, c'est celui qu'endosse Melchisédech Thévenot, érudit curieux, amateur de relations venues d'ailleurs et futur bibliothécaire du roi <sup>5</sup>. Il publie ainsi entre 1663 et 1672 quatre volumes de Relations de divers voyages curieux, qui recueillent ce que nous appelons une « matière viatique », relativement hétéroclite, comprenant à la fois des manuscrits de relations de voyages, des traductions de manuscrits « persans, arabes, et autres » et des traductions d'éditions de récits de voyages étrangers, issues pour la plupart des collections imprimées des Anglais Richard Hakluyt et Samuel Purchas.

2 D'autres avant lui ont mené à bien des entreprises de collecte et de diffusion de récits viatiques, à l'instar de l'Italien Giovanni Battista Ramusio, dont le Delle navigationi et viaggi commence à paraître en 1550, de Richard Hakluyt, qui édite en 1589 The Principall Navigations, Voiages and Discoveries of the English Nation, de Théodore de Bry qui publie entre 1590 et 1634 plusieurs volumes de Peregrinationes in Indiam orientalem et Indiam occientalem, et de Samuel Purchas, qui donne au public en 1625 quatre volumes du Hakluytus Posthumus or Purchas his Pilgrimes, contayning a History of the World in Sea Voyages and Lande Travells, by Englishmen and others. Comme le signale Grégoire Holtz <sup>6</sup>, Pierre Bergeron, polygraphe de la fin du xvi<sup>e</sup> siècle, réactive cet imaginaire de la collection, et appelle de ses vœux une collection des récits de voyages français encore inédits, dont il va donner une ébauche minimale en rassemblant des récits de croisade médiévaux dans son Traité de la navigation et des voyages de découvertes et conquêtes modernes 7 qui paraît en 1629. Mais ces entreprises anciennes de collecte universelle des savoirs appliquée à la matière viatique, typiquement humanistes, n'ont pas, malgré l'appel de Bergeron, de continuateurs entre les années 1630 et 1660. Comme en témoignent les correspondances d'érudits comme celles des frères Dupuy, qui tiennent à Paris dans les années 1620-1640 des réunions d'intellectuels dans leur bibliothèque - connue sous le nom de