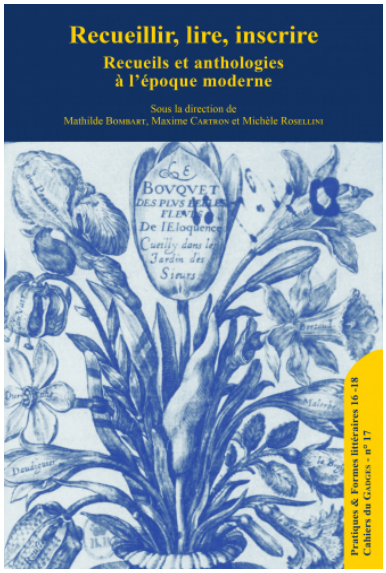


Florence PONCET, IHRIM
UMR 5317

Pratiques et formes littéraires
ISSN : 2534-7683
Éditeur : Institut d'Histoire des Représentations et des Idées dans les Modernités

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

Directeur de publication Mathilde BOMBART, Maxime CARTRON et Michèle ROSELLINI

https://publications-prairial.fr/pratiques-et-formes-litteraires/index.php?id=144

Référence électronique
« Recueillir, lire, inscrire », *Pratiques et formes littéraires* [En ligne], mis en ligne le 25 novembre 2020, consulté le 22 février 2026. URL : https://publications-prairial.fr/pratiques-et-formes-litteraires/index.php?id=144

Droits d'auteur
CC BY-NC-SA 3.0 FR

DOI : 10.35562/pfl.144

Prairial
Pôle éditorial
Lyon Saint-Étienne

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.

SOMMAIRE

Mathilde Bombart, Maxime Cartron et 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 XVIe et XVIIe 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 XVIe et le début du XVIIe 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 XVIIe siècle

Maxime Cartron
Mémoire, oubli et invention historiographique des recueils collectifs du XVIIe 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 (XVIIIe-XIXe siècle)

Arnaud Wydler
Sur quelques fonctions des recueils de sermons (XVIIe-XVIIIe siècle). L'exemple de la *Bibliothèque des prédicateurs* de Vincent Houdry

Introduction

Mathilde Bombart, Maxime Cartron et Michèle Rosellini

DOI : 10.35562/pfl.241

Droits d'auteur
CC BY-NC-SA 3.0 FR

PLAN

Recueillir : perspectives historiques et génériques
La lecture programmée par le recueil : prescriptions et dispositifs énonciatifs
Usages : collecte et transmission
Présentation des contributions

TEXTE

1 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 [2], mais comme objet d'étude. Une monographie d'Emmanuel Fraisse [3], un numéro spécial de *Voix et images* [4] et de récents ouvrages collectifs dirigés, l'un par Didier Alexandre [5], l'autre par Céline Bohnert et Françoise Gevrey [6] 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*[7] 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 XVIIe 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 [8] »). 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 [9] et le *Théâtre de la vie humaine* de Theodor Zwinger [10], constamment réédités jusqu'au milieu du XVIIe 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 [11] et les arrêts des cours de justice [12]. 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.

4 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 xve 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 [14] : 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 best-sellers – 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 [15]. 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.

5 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 [16] : 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 [17], 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 [18].

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 [19]. 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* [20], elles constituent au fil des rééditions augmentées un recueil autonome et assumé en tant qu'œuvre originale : « les *C*aractères 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 » [22]. 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 XIXe siècle et le début du XXIe 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

8 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.

9 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 [23] ». 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*e 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 [24] ».

10 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 [25].

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 XVI*e* 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 [26].

11 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 [27]. Le recueil, principalement dans le cas de l'anthologie telle qu'elle se pratique à partir du XIXe 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

12 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 [28]. 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.

14 Corollairement, un recueil peut conférer une visibilité à un groupe 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 (est-ce 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 [29]. 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 [30] ». 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 [31]. 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.

16 Ce type de livre, par nature « modulaire [32] », présente 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 [33]. 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 [35], 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* [36].

17 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

18 Sur le statut générique du recueil, des points de convergence se 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 XVIIe 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 XVe à la fin du XIXe 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 porte-parole 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 XIIe et XIIIe 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 (XVIIIe-XIXe 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 XVIIe 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 XVIIe 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] https://www.erudit.org/fr/revues/vi/2010-v35-n2-vi3592/039161ar/

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 XXIe 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 17e 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.

12 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.

13 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. I, [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.

16 M. Bombart et Guillaume Peureux, « Politiques des recueils collectifs dans le premier XVIIe 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.

19 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 XVIe et XVIIe 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, « Éléments pour une poétique historique des recueils : un cas ancien singulier, la *Comparaison de Desmarets* », *Études littéraires*, 30, 2 : François Dumont (dir.), *Poétiques du recueil*, hiver 1998, p. 22.

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.)

23 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* (XVIe-XVIIe *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.

26 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] https://emono.unibas.ch/catalog/book/61.

28 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.

33 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 XVIIe siècle », *Pratiques et formes littéraires*, 16, 2019, § 13. DOI : 10.35562/pfl.79

34 Mathilde Bombart, « Introduction. Formes et enjeux d'un recueil épistolaire », dans *id.* et Éric Méchoulan (dir.), *Politiques de l'épistolaire au XVIIe siècle. Autour du* Recueil Faret, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 7-25.

35 Henri-Jean Martin, *Livre, pouvoir et société à Paris au XVIIe siècle* [1969], Genève, Droz, 1999.

36 Voir les travaux récents de Christophe Schuwey (*Un Entrepreneur des lettres au XVIIe siècle. Donneau de Visé, de Molière au Mercure galant*, Paris,

Classiques Garnier, « Lire le XVIIe 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).

AUTEURS

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/0000000078370782
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/0000000108075136
BNF : https://data.bnf.fr/fr/12512983

Le recueil et ses genres

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

Droits d'auteur
CC BY-NC-SA 3.0 FR

PLAN

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

TEXTE

1 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*.

2 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.

3 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

4 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 [1]. 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 [2].

5 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.

6 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.

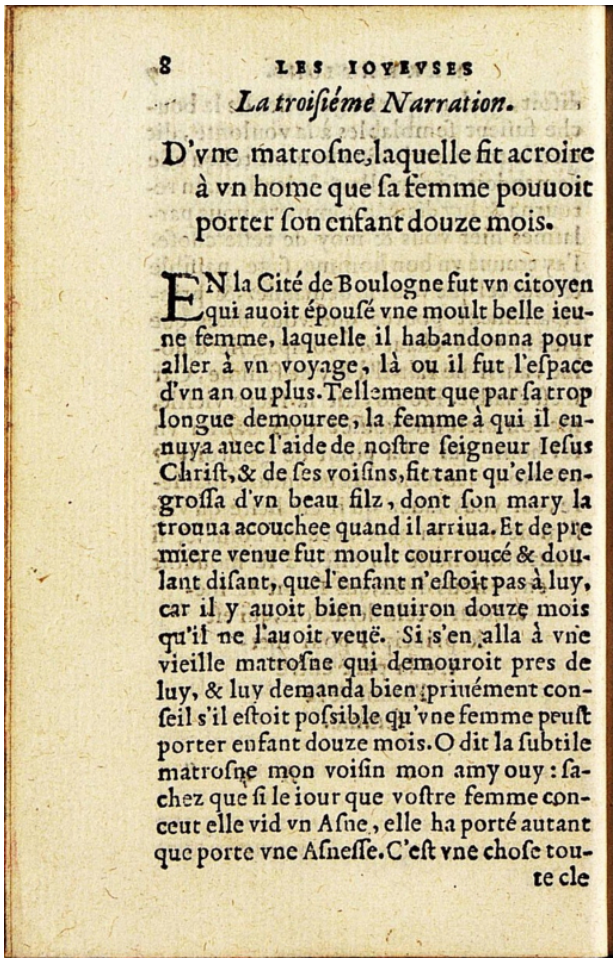
Une identité visuelle forte des publications

7 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.

8 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.



8 LES IOYEVSES

La troiſiéme Narration.

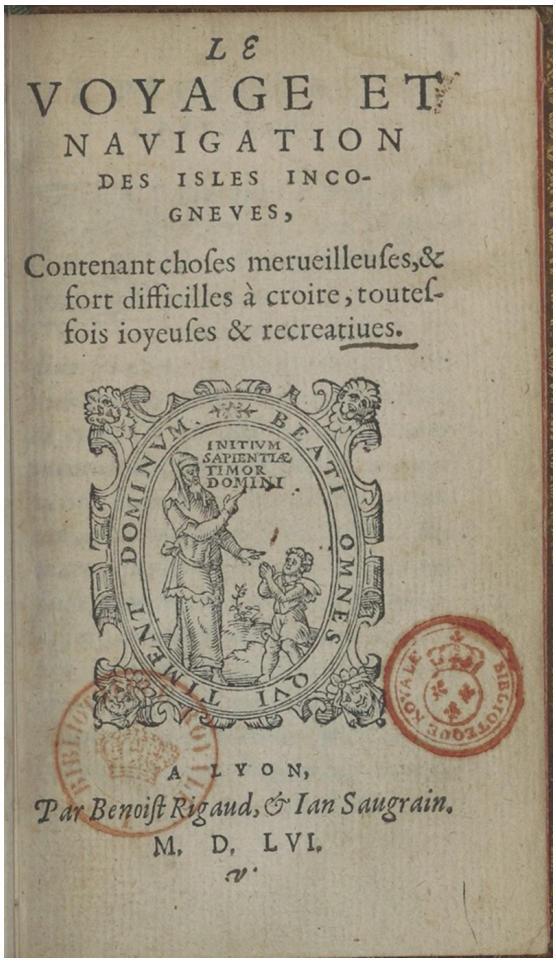
D'vne matroſne, laquelle fit acroire à vn home que ſa femme pouuoit porter ſon enfant douze mois.

EN la Cité de Boulogne fut vn citoyen qui auoit épouſé vne moult belle ieune femme, laquelle il habandonna pour aller à vn voyage, là ou il fut l'eſpace d'vn an ou plus. Tellement que par ſa trop longue demouree, la femme à qui il ennuya auec l'aide de noſtre ſeigneur Ieſus Chriſt, & de ſes voiſins, fit tant qu'elle engroſſa d'vn beau filz, dont ſon mary la trouua acouchee quand il arriua. Et de premiere venue fut moult courroucé & doulant diſant, que l'enfant n'eſtoit pas à luy, car il y auoit bien enuiron douze mois qu'il ne l'auoit veuë. Si s'en alla à vne vieille matroſne qui demouroit pres de luy, & luy demanda bien priuément conſeil s'il eſtoit poſsible qu'vne femme peuſt porter enfant douze mois. O dit la ſubtile matroſne mon voiſin mon amy ouy : ſachez que ſi le iour que voſtre femme conceut elle vid vn Aſne, elle ha porté autant que porte vne Aſneſſe. C'eſt vne choſe toute cle

9 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

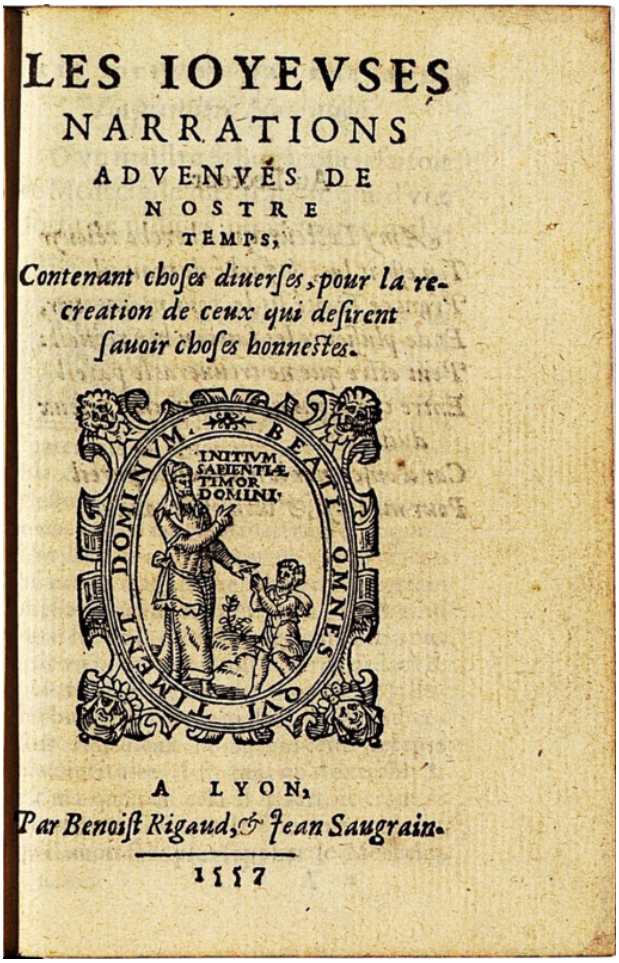
ouvrages publiés par Rigaud et Saugrain : le titre y est disposé en cul-de-lampe, les tailles de majuscules visent à mettre en relief les premiers mots du titre, le titre secondaire ou le sous-titre éventuels sont placés en italiques, tandis que l'adresse bibliographique tient sur trois lignes [3], après 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.

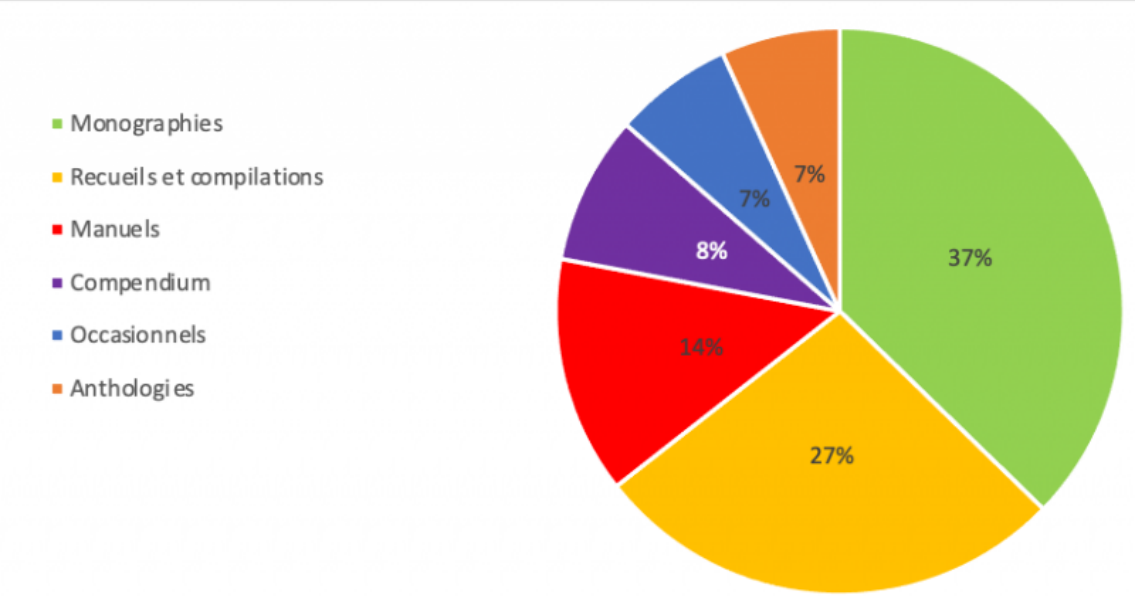


Quels livres au catalogue ?

10 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 [4].

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



12 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

13 Un tiers seulement des ouvrages issus du catalogue reconstitué de 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 [5]. 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.

14 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.

15 Ainsi, la politique éditoriale de Benoît Rigaud et Jean Saugrain tient 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.

16 En s'abstenant de spécialiser le champ de leur production, en 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 passe-temps 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

17 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

18 *Les Joyeuses narrations* sont publiées dans un contexte d'« âge d'or » de la nouvelle facétieuse, selon les termes de Gabriel-André Pérouse [6]. 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 [7]. 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.

20 *Les Joyeuses narrations* représentent donc la participation active de 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 XVe siècle font partie des « classiques » de la littérature de la première moitié du XVIe 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* [8]. 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 28e 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

21 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 [9].

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 [10].

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 [12].

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 [13] ».

22 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 » [14] ; on trouve la même restriction dans le premier sonnet liminaire des *Nouvelles Recreations* qui affirme : « Icy n'y ha que pour rire [15] ». Le profit à tirer des nouvelles qui suivent ne dépasserait pas le divertissement, à en croire l'auteur : « Une autre fois vous serez enseignez [16] ».

23 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 [17].

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.

24 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 [18].

25 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.

26 *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* [19]. 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 [20].

27 Cette pièce liminaire est assez maladroite dans sa composition : rime « 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.

28 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.

29 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.

30 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*e 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*.

3 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* XVIe *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 *Les Joyeuses aventures et facetieuses narrations, recueillies de plusieurs auteurs*. 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 *Le Parangon de nouvelles honnestes et delectables…*, Lyon, Denis de Harsy pour Romain Morin, 1531, f. LXIIII v°.

10 *Les Comptes du monde adventureux… Par A. D. S. D.*, Paris, Étienne Groulleau, 1555, « Epistre aux sages et vertueuses dames de France », f. ã5v.

11 *Les Nouvelles Recreations et joyeux devis…*, Lyon, Robert Granjon, 1558, f. I *sqq.*

12 *Ibid.*, f. I r°.

13 *Ibid.*, v°.

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. A1v.

15 *Op. cit.*, f. *2v.

16 *Ibid.*

17 *Les Fascetieux Devitz des cent nouvelles, nouvelles, tres recreatives et fort exemplaires…*, Paris, Jean Réal et Guillaume Le Bret, 1549, f. a4r.

18 *Ibid.*, f. a3v.

19 Elle est reprise par exemple dans *Les Joyeuses adventures et plaisant 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.

AUTEUR

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 XVIe et XVIIe siècles en France

Maurizio Busca

DOI : 10.35562/pfl.199

Droits d'auteur
CC BY-NC-SA 3.0 FR

PLAN

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 ?

TEXTE

1 Dans les quatre premiers vers des *Métamorphoses*, comme il est 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* [1], 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 [2], 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 [3]), 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.

2 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 [4] ». Les liaisons, en particulier, sauraient assurer la parfaite cohésion du livre, qui rassemble le plus grand nombre de « diversités [5] ». 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 [6].

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 [7]. En empruntant à Ovide une formule célèbre, on pourrait affirmer que dans les *Métamorphoses*, selon Peletier, *materiam superat opus* : « l'art surpasse la matière [8] ». 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 [9].

3 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 [10]). 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.

4 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 XVIe et XVIIe 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 [11].

L'héritage médiéval : répertorier, informer, moraliser

5 On ne saurait traiter du découpage des *Métamorphoses* à l'époque moderne en France sans commencer par ce « monument de l'allégorèse médiévale [12] » qu'est l'*Ovide moralisé* [13]. 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.

6 L'*Ovide moralisé*, qui connaît un succès aussi vaste que durable, est 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 [14]. 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.

7 Entre la fin la fin du XVe et le début du XVIe siècle, la *Methamorphose* de Mansion est réimprimée cinq fois à Paris sous un nouveau titre, *La Bible des poëtes* [16], 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.

8 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

XVIe siècle. Il s'agit du *Grand Olympe des histoires poëtiques du prince de poësie Ovide Naso* [17], 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 [18]. 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*

9 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 [19] (1534), qui s'aligne sur la politique culturelle promue par François Ier 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 [20] » 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 [21], dans lequel les interprétations moralisantes et les pratiques de fragmentation du texte sont fermement réprouvées [22]. 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 [23]. Marot a probablement pris conscience de cette contradiction car, dans sa traduction du *Second livre de la Metamorphose de Ovide* [24] (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* [25] (1557), suit le modèle du *Second livre* marotique : dans sa version en décasyllabes, sans illustrations [26] 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 [27] (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 [28]), 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.

11 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 XVIe siècle, sont particulièrement prisées sur le marché du livre lyonnais. Dans la *Metamorphose d'Ovide figurée* [29] (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.

12 Les bois de B. Salomon, employés ou copiés dans nombre d'éditions, 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 XVIe siècle, l'*Olympe* publié par Jean II de Tournes [31] (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.

13 Pour résumer, une variété remarquable de traductions et d'adaptations des *Métamorphoses* est accessible sur le marché du livre à la fin du XVIe siècle : le remaniement d'une mise en prose d'une traduction médiévale (*Grand Olympe* [32], dont une réélaboration en

vers paraît en 1595 [33]), qui transmet un texte désormais ancien et perpétue une approche relevant clairement de la lecture par morceaux ; une traduction en vers (Habert [34]) qui hérite du modèle marotique et restitue un texte non découpé ; une adaptation au format emblématique (*Metamorphose figurée* [35]) qui efface la structure originaire de l'œuvre tout en imposant à sa matière un schéma sériel ; et enfin, une traduction en prose (*Olympe* [36]) 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

14 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 [37]. Se conformant au protocole suivi par Habert [38] (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 XVIIe siècle priseront tout particulièrement les versions en prose, découpées, illustrées et commentées, sur le modèle de celle que Nicolas Renouard publiera en 1606 [39].

15 Véritable *best seller* de la première moitié du siècle (quelque vingt-cinq 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 [40]. Le nombre et l'extension des fables diffèrent de ceux qui caractérisaient les traductions du XVIe 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 [41]. 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 [43] ; 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-12º – et aisément consultable.

16 Au début des années 1650, Pierre du Ryer remanie la traduction de Renouard et l'enrichit de nouveaux commentaires [44], en réalisant une version des *Métamorphoses* que pas moins de quatre générations de lecteurs français compulseront [45]. 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 [47] (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.

17 Les deux dernières traductions complètes parues au XVIIe siècle, l'une en prose par Étienne Algay de Martignac [48], l'autre en vers par Thomas Corneille [49], 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 [50] ?

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

XVIIe 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 ?

18 Transformer la matière foisonnante et entrelacée de l'histoire 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 XVIe et XVIIe 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.

19 Au début du XVIIe 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 XVIIe 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 [51], et du jeu de salon homonyme, attesté dans les années 1670 [52].

20 Au reste, la pratique du découpage des *Métamorphoses* françaises aura joui d'une longévité remarquable : née au début du XIVe 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 [53].

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. 1, § 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 Pœten 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.

13 « *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.

16 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).

18 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.*

21 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.

24 *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.

26 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.).

29 *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*.

30 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).

34 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.

36 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.

40 L'attribution des *Narrationes fabularum ovidianarum* (un *compendium* 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).

41 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.

50 Thomas Corneille, *Preface*, fo a ii vo, a iv vo, a v ro, dans *Les Metamorphoses d'Ovide*, *op. cit.*

51 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, *Les recreations galantes*, Paris, Jean-Baptiste Loyson, 1672, p. 144.

53 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).

AUTEUR

Maurizio Busca
Università degli Studi del Piemonte Orientale – DISUM
IDREF : https://www.idref.fr/204066190
ISNI : http://www.isni.org/0000000420371343
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

Droits d'auteur
CC BY-NC-SA 3.0 FR

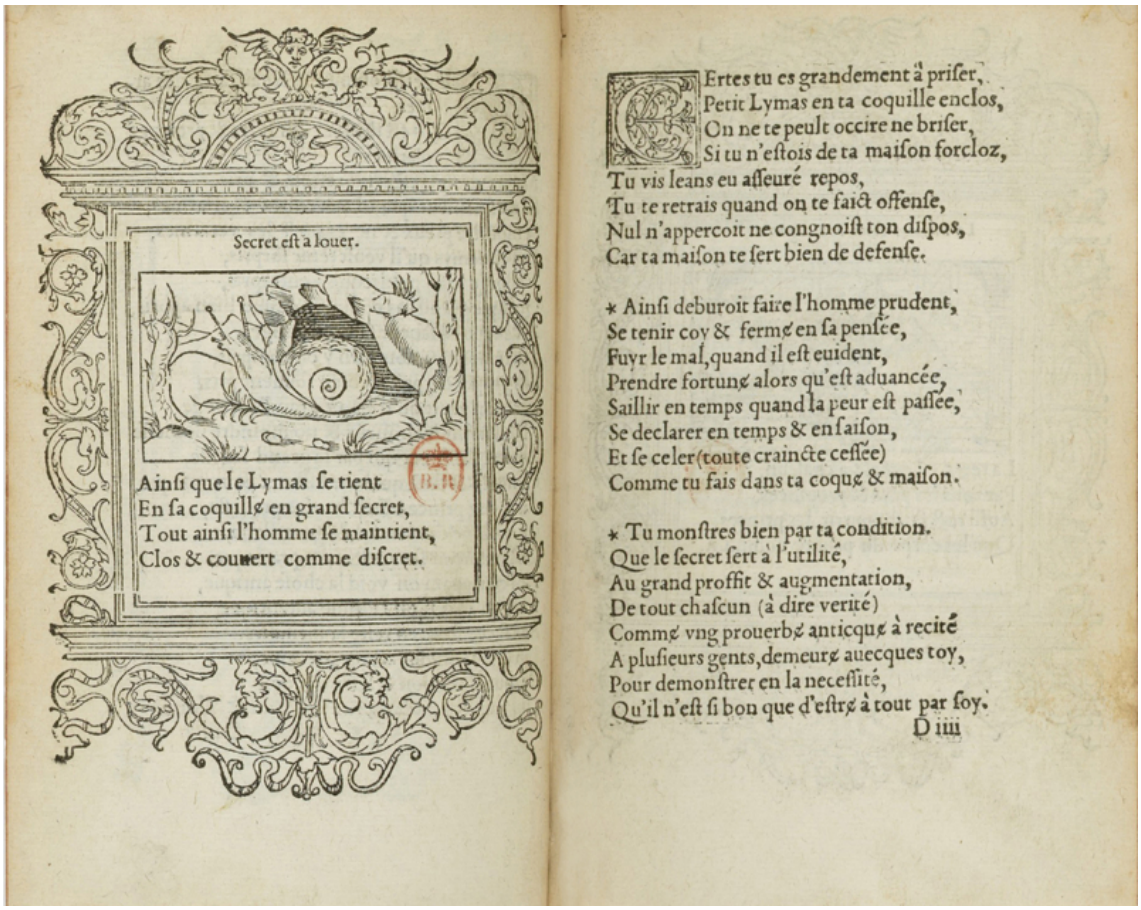
PLAN

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

TEXTE

1 En 1540, Gilles Corrozet publie chez Denis Janot l'*Hecatomgraphie* [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 [2] ou d'un énoncé descriptif [3], 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 [4]. 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 [5] » et une « méthode d'intégration » et de « rassemblement de tout un savoir » [6]. 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 [7] ; 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 [8]. 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 [9] ». 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.

2 Il importe donc de penser l'*Hecatomgraphie* au regard de la diversité 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 [11] 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 [12], 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 »

3 Le titre complet du recueil constitue un efficace opérateur 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 [13], et dont rien ne semble le distinguer [14] : *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

4 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 [15], 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 [16] et, à sa suite, Nina Mueggler, participe de l'élaboration d'un « ethos auctorial de compilateur » autant que d'un « ethos auctorial de libraire » [17]. 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

5 Ce passage déploie la formule stéréotypée du titre – « tant des Anciens que des modernes [18] » 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 poète-compilateur-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 [19] 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

6 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 [20] le sens étymologique du terme « emblème », relevé avant lui par Budé [21], 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.

7 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* :

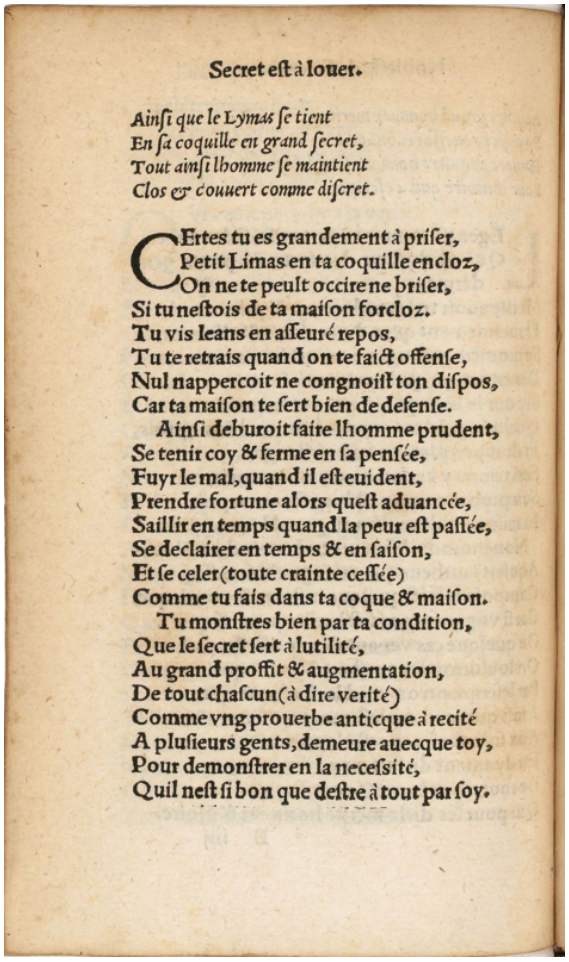
> Quand vous ferez à vostre bon loisir
> Et que n'aurez pas grandement affaire,
> Quand vous vouldrez prendre quelque plaisir
> Et à l'esprit par lecture complaire,
> Quand vous vouldrez sçavoir quelque exemplaire
> Propos moraulx de la philosophie
> Et ce qui est maintesfoys necessaire
> Lisez dedans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

8 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.

9 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 [22] (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



Secret eſt à louer.

Ainſi que le Lymas ſe tient
En ſa coquille en grand ſecret,
Tout ainſi lhomme ſe maintient
Clos & couuert comme diſcret.

CErtes tu es grandement à priſer,
Petit Limas en ta coquille encloz,
On ne te peult occire ne briſer,
Si tu neſtois de ta maiſon forcloz.
Tu vis leans en aſſeuré repos,
Tu te retrais quand on te faict offenſe,
Nul nappercoit ne congnoiſt ton diſpos,
Car ta maiſon te ſert bien de defenſe.
Ainſi deburoit faire lhomme prudent,
Se tenir coy & ferme en ſa penſée,
Fuyr le mal, quand il eſt euident,
Prendre fortune alors queſt aduancée,
Saillir en temps quand la peur eſt paſſée,
Se declairer en temps & en ſaiſon,
Et ſe celer (toute crainte ceſſée)
Comme tu fais dans ta coque & maiſon.
Tu monſtres bien par ta condition,
Que le ſecret ſert à lutilité,
Au grand proffit & augmentation,
De tout chaſcun (à dire verité)
Comme vng prouerbe anticque à recité
A pluſieurs gents, demeure auecque toy,
Pour demonſtrer en la neceſsité,
Quil neſt ſi bon que deſtre à tout par ſoy.

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 »

12 Il convient de revenir au titre originel, et de prêter attention à sa 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 [24], 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 [27] ». 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 [30] 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 [31] » et donne pour exemple un poème de Marulle [32] imitant les épigrammes ecphrastiques de l'*Anthologie de Planude* qui, du reste, fournit le modèle de plusieurs poèmes de Corrozet [33]. 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 [34].

13 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.

14 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 [35]. Cette ingénieuse « articulation de la "conception" avec le dispositif formel [36] » 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.

15 Les phénomènes de reprises et de variations lexicales et phoniques 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 [37]. Il trouve sa source dans l'adage 587 [38] 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 [40].

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 [41] » , 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 [...]

17 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

18 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.

19 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 [42] :

> 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, pourquoy en ton hystoire,
> Tiens-tu en main la palme de victoire [emblème 37] [45]

21 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 [46]. On a relevé le sens qu'il revêt dans l'épître, repris du reste dans le privilège et dans le colophon [47]. 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]

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 [48], 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 [49].

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 [50], 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 Usðproberbeful 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 XVIe 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.

12 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.

13 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.*

14 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.

15 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.

17 Nina Mueggler, « Le "labeur" du compilateur: Gilles Corrozet, auteur, éditeur, libraire », dans D. Brancher, G. Burg et G Berjola (dir.), *L'Éditeur à l'œuvre: reconsidérer l'auctorialité ? (fin XVe-XXIe siècles)*, actes du colloque de Bâle 11-13 octobre 2018, Plateforme Emono Universitätsbibliothek Basel, 2020.

18 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 XVIe 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* ».

20 « 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).

21 « 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).

22 *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.

24 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° (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 XVIe 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 cinqiesme 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, « Les préfaces 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.

31 Thomas Sébillet, *Art poétique français*, II, IX, 1548 dans *Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. F. Goyet, 1990, p. 136.

32 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 »).

34 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 XVIIe siècle », *Bibliothèque de l'École des chartes*, 150, 1992, p. 328).

35 Voir Anne-Élisabeth Spica, *Symbolique humaniste et emblématique. L'évolution et les genres (1580-1700)*, Paris, Champion, 1996, p. 245 *sqq*.

36 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.

37 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°.

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.

AUTEUR

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

Droits d'auteur
CC BY-NC-SA 3.0 FR

PLAN

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

TEXTE

Introduction

1 Les recueils de fictions narratives facétieuses bénéficient aujourd'hui d'une longue tradition d'études et d'éditions savantes remontant au moins au XIXe 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.

2 Il faut dire que les difficultés sont nombreuses. La grande majorité des recueils narratifs du XVe et du début du XVIe 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 [1]. 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 [2] de textes propose un mélange de dialogue et

de narrations que l'on qualifie aujourd'hui plutôt de discours bigarrés [3]. 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* [4]. La séparation prose/vers ne semble pas non plus très nette, puisque se publient des recueils versifiés dès la fin du XVe siècle [5] 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.

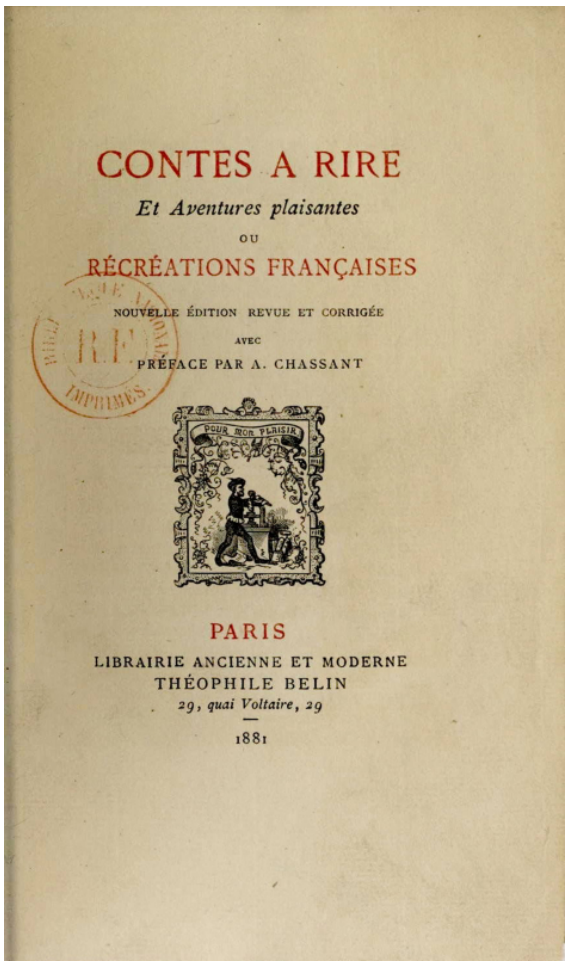
De quoi parle-t-on ?

4 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 XVIe et XVIIIe siècles. Et on observe parfois d'importantes modifications d'une édition à l'autre.

5 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 XVIIIe siècle.

6 Le recueil narratif facétieux a une très longue vie (plus de 400 ans), depuis l'adaptation en français du *Decameron* au début du XVe siècle jusqu'à la fin du XIXe 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 [6].

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).

7 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

8 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 [7]. 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* XVI*e 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*e* et XVIII*e* siècles, René Godenne affirme la quasi-disparition du genre durant un demi-siècle : « Si la nouvelle connaît un prodigieux succès à la Renaissance, il n'en va plus de même dans la première moitié du XVII*e* 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*e* et XX*e* 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*e* siècle, la problématique du recueil est enfin explorée par quelques chercheurs comme René Audet [9], mais selon un point de vue purement théorique, sans attention particulière aux pratiques éditoriales des XV*e*-XVII*e* siècles et sans influence, à ma connaissance, sur les études les concernant.

Recueil et brièveté

9 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[10]. 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.

10 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.

11 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

12 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

13 Je vais donc proposer des réflexions autour de la notion de recueil 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 XVe à la moitié du XVIIe 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 eux-mêmes 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.

14 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 supra-paginaux 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

15 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 »

16 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 [11], 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…* [12] ».

Les titres de recueils

17 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.

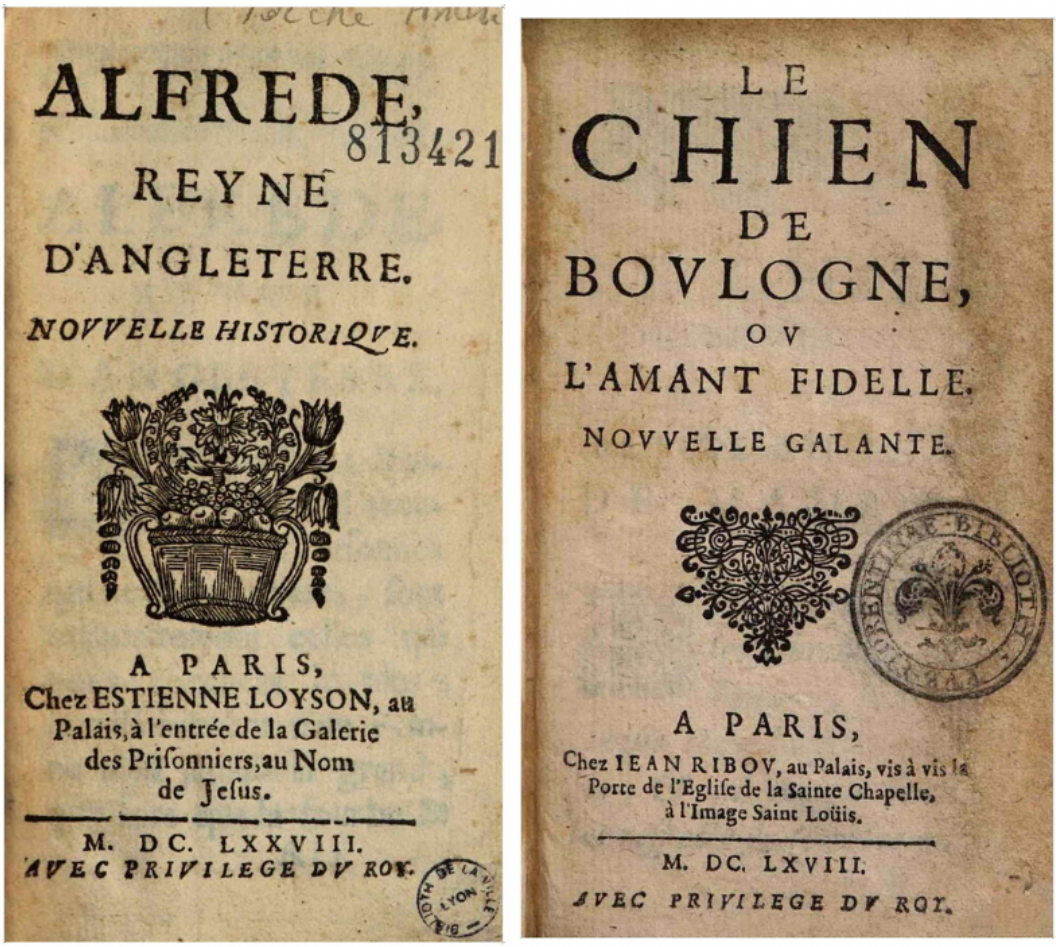
Référence au cadre

18 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 n°s 1, 2, 4, 19 et 22), les sept journées de *L'Heptameron* (corpus n° 29), *Les Facecieuses nuictz* de Straparole (corpus n° 30) ou *Les Facetieuses journées* de Gabriel Chappuy (corpus n° 35).

Référence aux mentions génériques

19 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 n°s 1 et 2). La mention générique du roman, quant à elle, ne semble apparaître qu'au milieu du XVIIe siècle sous l'appellation trompeuse (pour nous, lecteurs du XXIe 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.



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

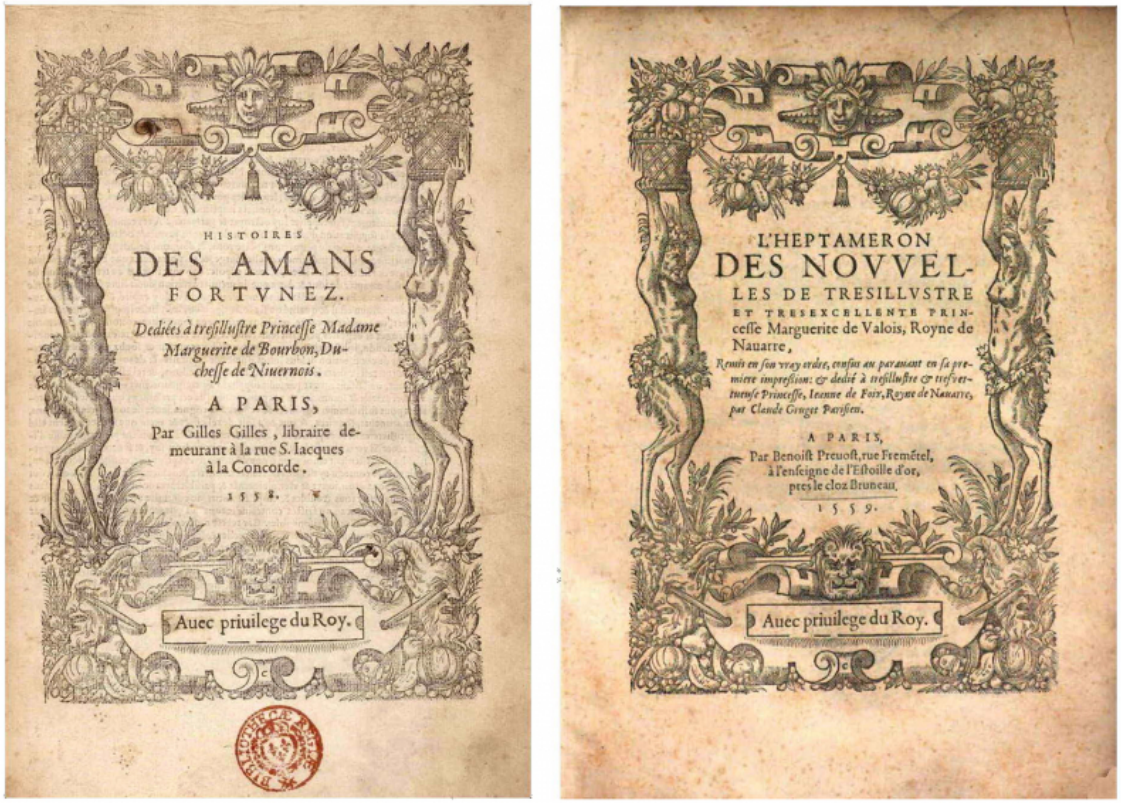
20 Contrairement au roman d'avant cette période, donc, une grande majorité de nos recueils porte une mention générique. Les principaux termes utilisés sont : « histoires », « nouvelles », « contes », « narrations », « discours », « devis », « chapitres », « rencontres », tous plus ou moins synonymes. Sur 61 recueils de mon corpus, 43 en contiennent une. Nous avons, bien sûr, *Les Cent nouvelles* (corpus n°s 3, 5, 7, 8, 10, 11, 14) dont le titre est tout entier une mention générique, mais aussi *Les Fascetieux devitz* (corpus n° 21), *Les Comptes du Monde adventureux* (corpus n° 23), les *Discours facetieux* (corpus n° 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

21 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 n° 23) ou « *Augmenté de plusieurs autres nouvelles* » (corpus n° 24) ou « *Contenant plusieurs Rencontres facetieuses* » (corpus n° 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 n° 29.



Ill. 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).
Ill. 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).

22 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

23 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 n° 10), les nouvelles « *honnestes & deletables* » (corpus n° 16) ou « *certaines & agreables* » (corpus n° 35), les histoires sont « *facetieuses* » (corpus nos 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

24 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 n° 35), « *Le tout tiré de divers Auteurs trop fameux* » (corpus n° 41), « *Recueillis de plusieurs Autheurs, tant François qu'Italiens* » (corpus n° 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

25 On trouve couramment dans les titres des allusions au type de lecteur visé : pour « *ceux qui desirent savoir choses honnestes* » (corpus n°s 16, 27), au « *vray amateur des bons ppos* [propos] *& plaisants passetemps* » (corpus n° 16), aux « *esprits melancoliques* » (corpus n°s 24, 46, 48, 56). Les titres explicitent aussi le profit que le lecteur peut tirer de sa lecture : « *veoir & ouyr choses nouvelles & recreatives* » (corpus n° 16), « *oster des esprits d'un chacun tout ennui* » (corpus n°s 39 et 45), « *resjouïr* » (corpus n° 23, 24, 48, 56) et dissiper la « fascheuse humeur » (corpus n° 46).

26 Nous trouvons également des informations sur l'usage social qu'il peut être fait de ces textes : « *pour deviser en toutes compaignies* » (corpus n°s 10 et 14), « *pour racompter en toutes bonnes compaignies* » (corpus n° 13), pour « *L'honneste entretien des bonnes Compagnies* » (corpus n°s 50 et 51) ou « *pour le divertissement du monde* » (corpus n° 57), etc.

Référence au moment de leur création

27 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

28 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

29 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.

30 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[13].

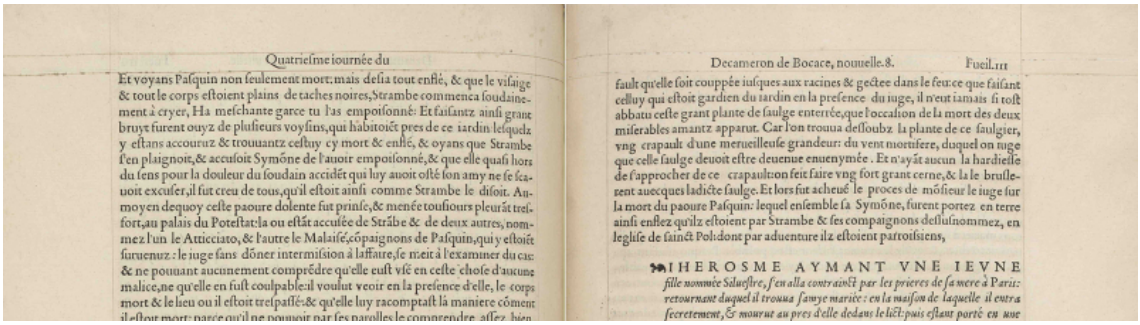
Outils de navigation dans l'espace du livre

31 La numérotation des feuillets se met en place à la fin du XVe 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 nº 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.

32 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 nº 19.



Quatrieſme iournée du

Et voyans Paſquin non ſeulement mort: mais deſia tout enflé, & que le viſaige & tout le corps eſtoient plains de taches noires, Strambe commença ſoudainement à cryer, Ha meſchante garce tu l'as empoiſonné: Et faiſantz ainſi grant bruyt furent ouyz de pluſieurs voyſins, qui habitoiẽt pres de ce iardin leſquelz y eſtans accouruz & trouuantz ceſtuy cy mort & enflé, & oyans que Strambe ſ'en plaignoit, & accuſoit Symõne de l'auoir empoiſonné, & que elle quaſi hors du ſens pour la douleur du ſoudain accidẽt qui luy auoit oſté ſon amy ne ſe ſcauoit excuſer, il fut creu de tous, qu'il eſtoit ainſi comme Strambe le diſoit. Au moyen dequoy ceſte paoure dolente fut priſe, & menée touſiours pleurãt treſfort, au palais du Poteſtat: la ou eſtãt accuſée de Strãbe & de deux autres, nommez l'un le Atticciato, & l'autre le Malaiſé, cõpaignons de Paſquin, qui y eſtoiẽt ſuruenuz: le iuge ſans dõner intermiſsion à laffaire, ſe meit à l'examiner du cas: & ne pouuant aucunement comprẽdre qu'elle euſt vſé en ceſte choſe d'aucune malice, ne qu'elle en fuſt coulpable: il voulut veoir en la preſence d'elle, le corps mort & le lieu ou il eſtoit treſpaſſé: & qu'elle luy racomptaſt la maniere cõment

Decameron de Bocace, nouuelle.8. Fueil.iii

fault qu'elle ſoit couppée iuſques aux racines & getée dans le feu: ce que faiſant celluy qui eſtoit gardien du iardin en la preſence du iuge, il n'eut iamais ſi toſt abbatu ceſte grant plante de ſaulge enterrée, que l'occaſion de la mort des deux miſerables amantz apparut. Car l'on trouua deſſoubz la plante de ce ſaulgier, vng crapault d'une merueilleuſe grandeur: du vent mortifere, duquel on nige que celle ſaulge deuoit eſtre deuenue enuenymée. Et n'ayãt aucun la hardieſſe de ſ'approcher de ce crapault: on feit faire vng fort grant cerne, & la le bruſlerent auecques ladicte ſaulge. Et lors fut acheué le proces de mõſieur le iuge ſur la mort du paoure Paſquin: lequel enſemble ſa Symõne, furent portez en terre ainſi enflez qu'ilz eſtoient par Strambe & ſes compaignons deſſuſnommez, en leglíſe de ſainct Pol: dont par aduenture ilz eſtoient paroiſsiens,

IHEROSME AYMANT VNE IEVNE *fille nommée Saluestre, ſ'en alla contracter par les prieres de ſa mere à Paris: retournant duquel il trouua ſamye mariée: en la maiſon de laquelle il entra ſecretement, & mourut au pres d'elle dedans le lict: puis eſtant porté en nue*

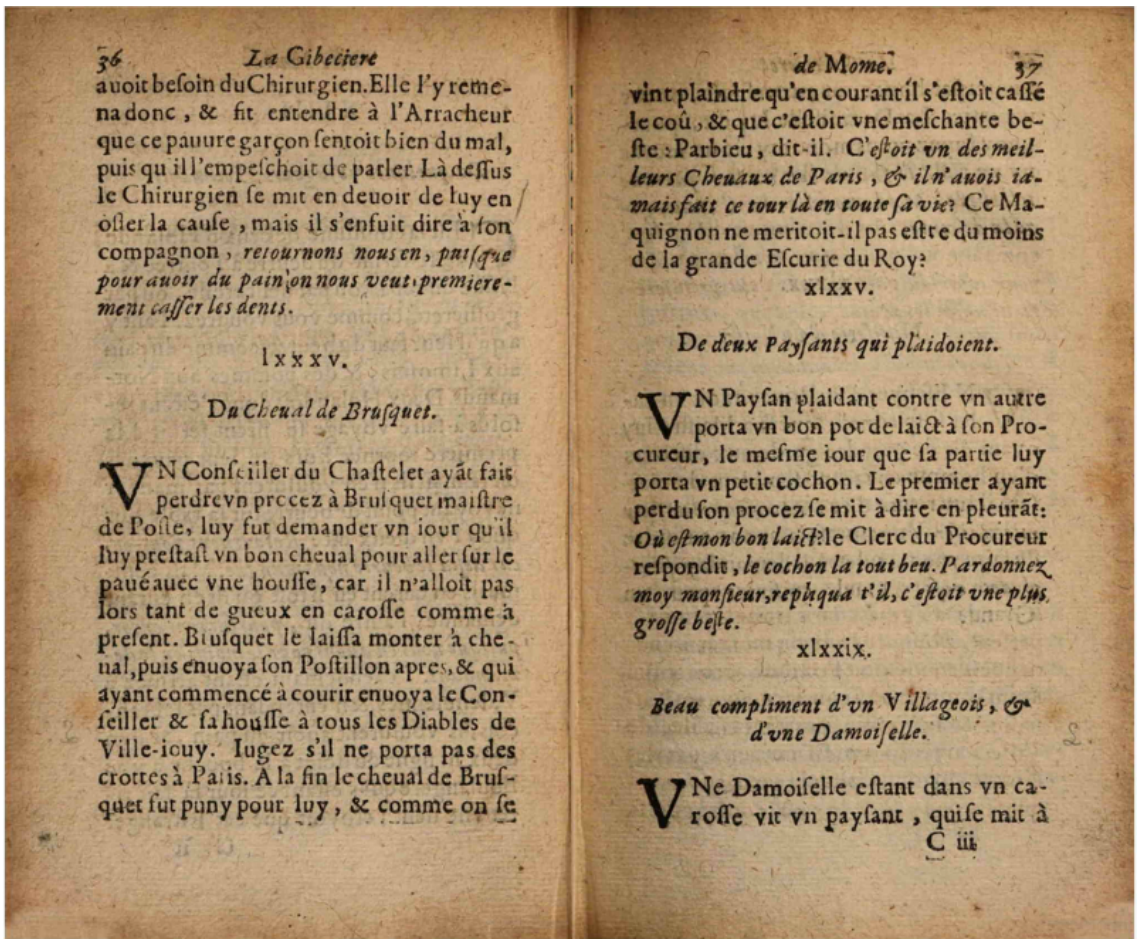
Boccace, *Le Decameron de Messire Jehan Bocace Florentin, nouvellement traduict d'Italien en françoys par Maistre Anthoine Le Macon…*, Paris, Estienne Roffet, 1545 (exemplaire de la BnF).

33 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

34 La page ou la feuille qui est bien l'unité matérielle de l'objet livre ne 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, existe-t-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 n° 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.

Fig. 5. La numérotation ratée de *La Gibeciere de Mome*, corpus n° 57.



36 *La Gibeciere*

auoit beſoin du Chirurgien. Elle l'y remena donc, & fit entendre à l'Arracheur que ce pauure garçon ſentoit bien du mal, puis qu'il l'empeſchoit de parler. Là deſſus le Chirurgien ſe mit en deuoir de luy en oſter la cauſe, mais il s'enfuit dire à ſon compagnon, *retournons nous en, puiſque pour auoir du pain on nous veut premierement caſſer les dents.*

lxxxv.

Du Cheual de Bruſquet.

VN Conſeiller du Chaſtelet ayãt fait perdre vn procez à Bruſquet maiſtre de Poſte, luy fut demander vn iour qu'il luy preſtaſt vn bon cheual pour aller ſur le pauć auec vne houſſe, car il n'alloit pas lors tant de gueux en caroſſe comme à preſent. Bruſquet le laiſſa monter à cheual, puis enuoya ſon Poſtillon apres, & qui ayant commencé à courir enuoya le Conſeiller & ſa houſſe à tous les Diables de Ville-iouy. Iugez s'il ne porta pas des crottes à Paris. A la fin le cheual de Bruſquet fut puny pour luy, & comme on ſe

de Mome. 37

vint plaindre qu'en courant il s'eſtoit caſſé le coû, & que c'eſtoit vne meſchante beſte: Parbieu, dit-il. *C'eſtoit vn des meilleurs Cheuaux de Paris, & il n'auoit iamais fait ce tour là en toute ſa vie?* Ce Maquignon ne meritoit-il pas eſtre du moins de la grande Eſcurie du Roy?

xlxxv.

De deux Payſants qui plaidoient.

VN Payſan plaidant contre vn autre porta vn bon pot de laict à ſon Procureur, le meſme iour que ſa partie luy porta vn petit cochon. Le premier ayant perdu ſon procez ſe mit à dire en pleurãt: *Où eſt mon bon laict?* le Clerc du Procureur reſpondit, *le cochon la tout beu. Pardonnez moy monſieur, repliqua t'il, c'eſtoit vne plus groſſe beſte.*

xlxxix.

Beau compliment d'vn Villageois, & d'vne Damoiſelle.

VNe Damoiſelle eſtant dans vn caroſſe vit vn payſant, qui ſe mit à

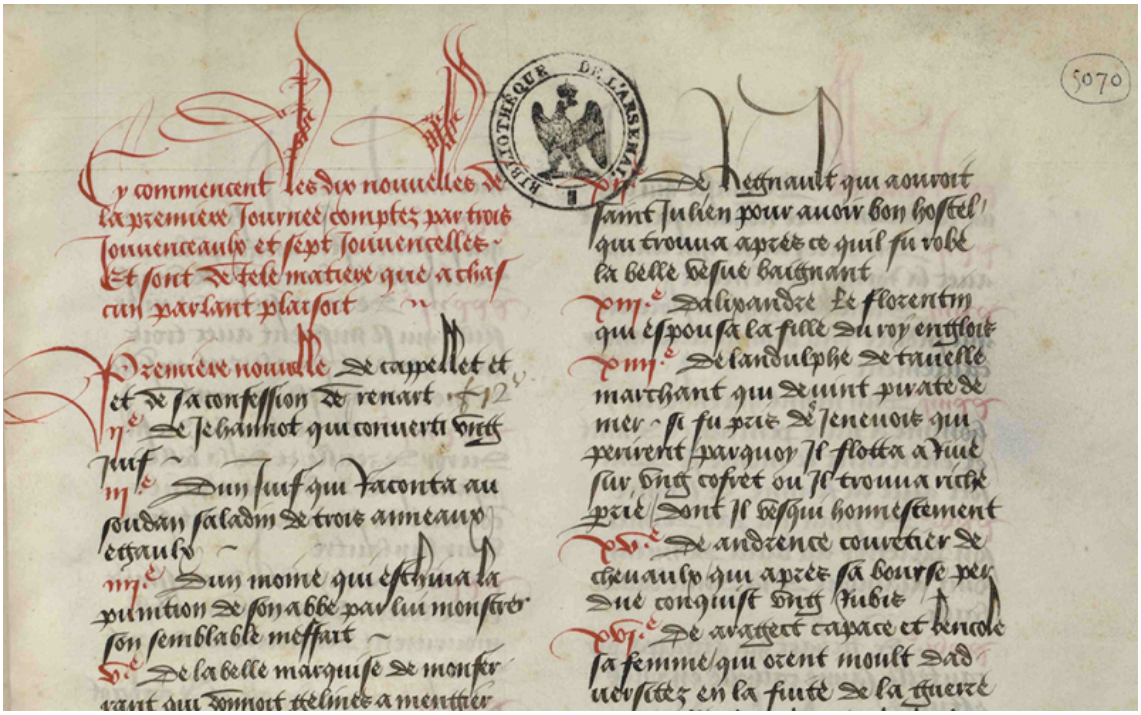
C iij

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

35 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 [14].

Fig. 6. Table du manuscrit du *Decameron*, xve 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).

36 Ce manque de table se rencontre dans 5 cas pour des recueils de 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 n° 41) 205 histoires pour 311 pages, *Le Tombeau de la melancolie* (corpus n°s 53, 54) 140 histoires pour 120 pages et *La Gibeciere de Mome* (corpus n° 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 *Chasse-ennuy* (corpus n° 51) de Louis Garon totalisant 81 pages de table pour ses 2 volumes.

37 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.

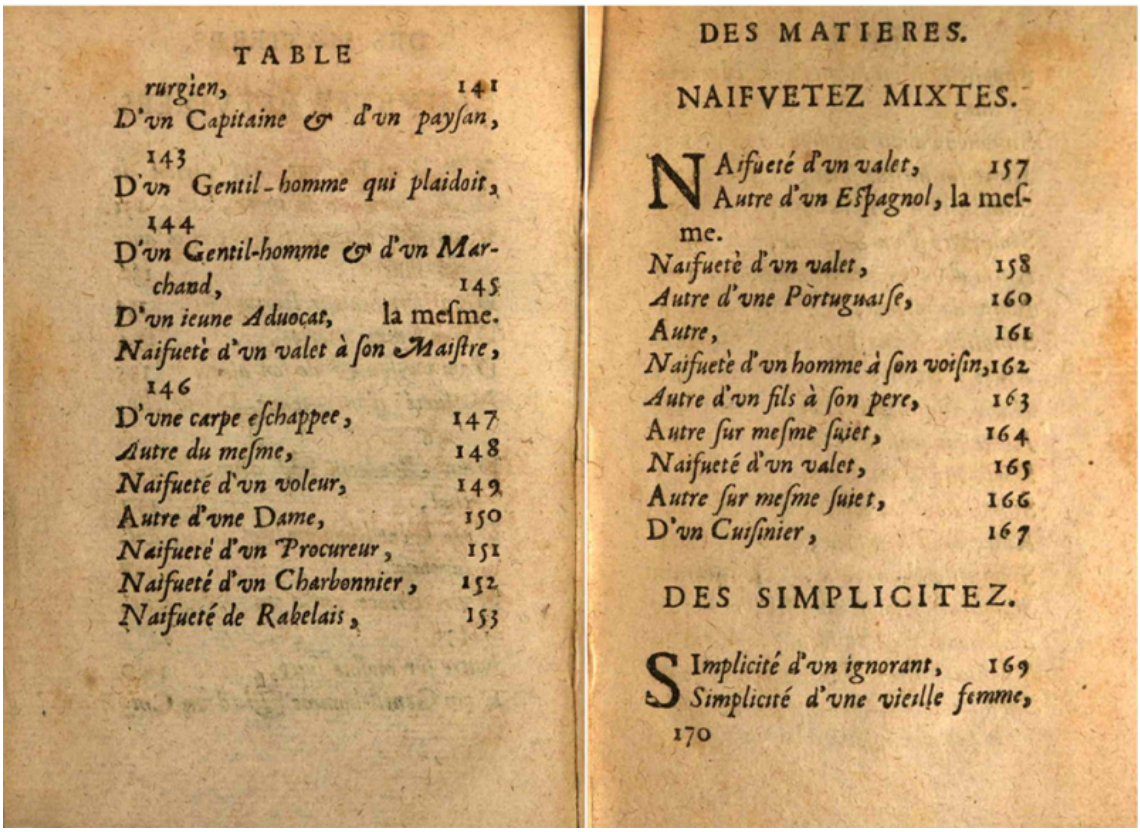
38 D'autres solutions sont possibles pour naviguer dans le recueil, comme les titres courants qui permettent d'indiquer en haut de chaque page le numéro de l'histoire et même le cadre. Je n'ai trouvé qu'un seul recueil qui fasse l'économie de la table et utilise uniquement les titres courants, ce sont *Les Facecieuses nuictz* de Straparole (corpus n° 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 n° 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 n° 18) rappelle son utilité : « Et pour plus facillement trouver les nouvelles lesquelles voudrés lire, cerchés en la table dud livre. » Jean Saulnier (corpus n° 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

40 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*[15] 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*.



TABLE

rurgien, 141
D'vn Capitaine & d'vn payſan, 143
D'vn Gentil-homme qui plaidoit, 144
D'vn Gentil-homme & d'vn Marchand, 145
D'vn ieune Aduocat, la meſme.
Naifueté d'vn valet à ſon Maiſtre, 146
D'vne carpe eſchappee, 147
Autre du meſme, 148
Naifueté d'vn voleur, 149
Autre d'vne Dame, 150
Naifueté d'vn Procureur, 151
Naifueté d'vn Charbonnier, 152
Naifueté de Rabelais, 153

DES MATIERES.

NAIFVETEZ MIXTES.

Naifueté d'vn valet, 157
Autre d'vn Eſpagnol, la meſme.
Naifueté d'vn valet, 158
Autre d'vne Portugnaiſe, 160
Autre, 161
Naifueté d'vn homme à ſon voiſin, 162
Autre d'vn fils à ſon pere, 163
Autre ſur meſme ſuiet, 164
Naifueté d'vn valet, 165
Autre ſur meſme ſuiet, 166
D'vn Cuiſinier, 167

DES SIMPLICITEZ.

Simplicité d'vn ignorant, 169
Simplicité d'vne vieille femme, 170

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).

41 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

42 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

43 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).

44 Les rééditions de recueils sans cadre et sans nombre fixe 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*[17]. »

45 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[18], de sa correction[19], de la traduction proposée[20]. 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

46 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 nº 27)[21] 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 nº 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 [22], quelques tragiques au milieu d'un ensemble facétieux, une versifiée quand les autres sont en prose [23], 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 n° 29). *Cela* donne au recueil narratif une fonction de répertoire, de bibliothèque portative [24] 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

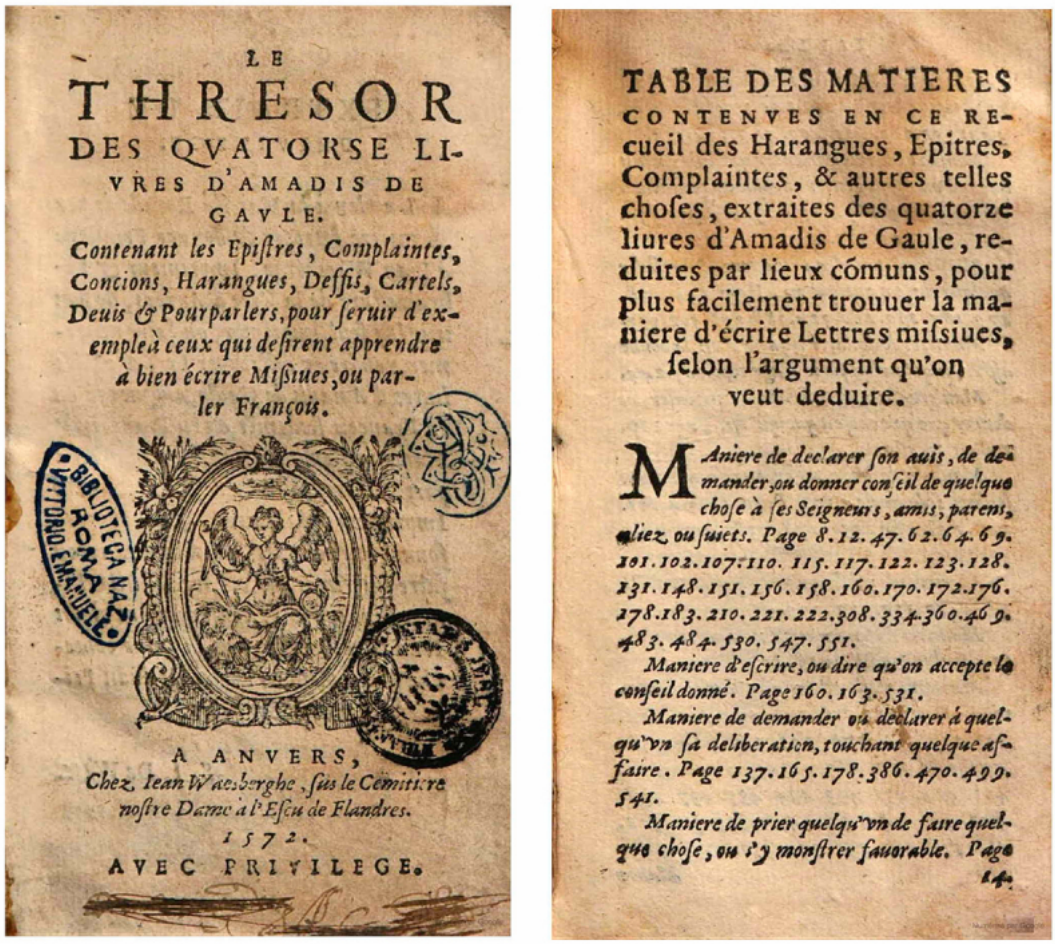
47 Le principe du recueil est de proposer une multiplicité d'histoires qui conservent leur autonomie bien que réunies sous un même titre et dans un même objet livre. Ainsi, je constate qu'il n'y a jamais de lien, d'ordre ou d'évolution d'une histoire à l'autre. Des Periers aborde la question, toujours 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 n° 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* [25] 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.

48 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.

49 J'entrevois un type de lecture s'en rapprochant dans certains romans, lorsqu'est proposée une table aussi détaillée que celle de l'*Histoire Æthiopique d'Heliodorus* [26] 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* [27]. » Et le succès est au rendez-vous : 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*.


LE
THRESOR
DES QVATORSE LI-
VRES D'AMADIS DE
GAVLE.
Contenant les Epiſtres, Complaintes, Concions, Harangues, Deffis, Cartels, Deuis & Pourparlers, pour ſeruir d'exemple à ceux qui deſirent apprendre à bien écrire Miſsiues, ou parler François.
BIBLIOTECA NAZ. ROMA VITTORIO EMANUELE
A ANVERS,
Chez Iean Waesberghe, ſus le Cemitiere noſtre Dame à l'Eſcu de Flandres.
1572.
AVEC PRIVILEGE.
TABLE DES MATIERES
CONTENVES EN CE RE-
cueil 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, ſelon l'argument qu'on veut deduire.
Maniere de declarer ſon auis, de demander, ou donner conſeil de quelque choſe à ſes Seigneurs, amis, parens, alliez, ou ſuiets. Page 8. 12. 47. 62. 64. 69. 101. 102. 107. 110. 115. 117. 122. 123. 128. 131. 148. 151. 156. 158. 160. 170. 172. 176. 178. 183. 210. 221. 222. 308. 334. 360. 469. 483. 484. 530. 547. 551.
Maniere d'eſcrire, ou dire qu'on accepte le conſeil donné. Page 160. 163. 531.
Maniere de demander ou declarer à quelqu'vn ſa deliberation, touchant quelque affaire. Page 137. 165. 178. 386. 470. 499. 541.
Maniere de prier quelqu'vn de faire quelque choſe, ou s'y monſtrer fauorable. Page 14.

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

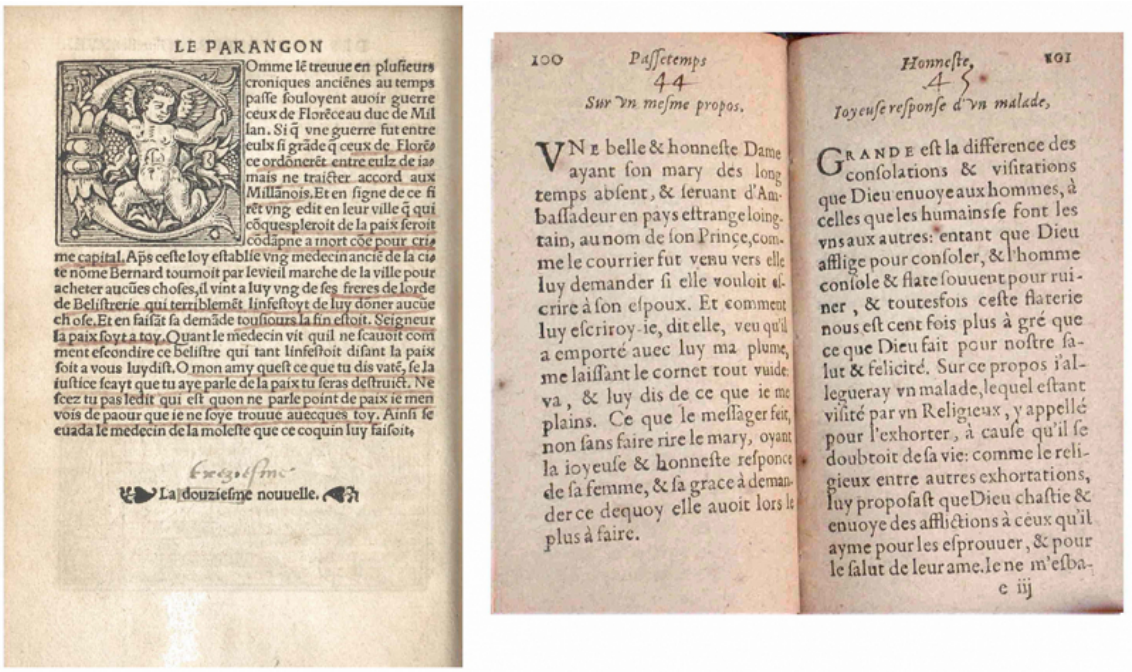
50 De nombreux paratextes décrivent les usages de ces recueils. Leur utilité d'abord : le plus fréquemment, ils se présentent comme des « recreations » ou des « divertissemens »[28], remèdes à l'ennui et à la mélancolie[29]. Ensuite, ils proposent parfois un enseignement[30], en général la découverte d'un arsenal de ruses permettant au lecteur de ne pas y succomber et exceptionnellement de s'en servir à son profit[31]. Ils se font parfois aussi l'écho de leur lecture à haute voix[32] 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* [33] 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 mignõs 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

51 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* [34] de l'exemplaire de la bibliothèque Méjanes (fig. 9).

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



LE PARANGON

Omme lẽ treuue en plusieurs croniques anciẽnes au temps passe souloyent auoir guerre ceux de Florẽce au duc de Millan. Si q̃ vne guerre fut entre eulx si grãde q̃ ceux de Florẽce ordonnerẽt entre eulz de iamais ne traicter accord aux Millãnois. Et en signe de ce firẽt vng edit en leur ville q̃ qui cõquespleroit de la paix seroit codãpne a mort cõe pour crime capital. Aps ceste loy estably vng medecin ancie de la cite nõme Bernard tournoit par le vieil marche de la ville pour acheter aucũes choses, il vint a luy vng de ses freres de lorde de Belistrerie qui terriblemẽt linfestoyt de luy doner aucũe ch ose. Et en faisãt sa demãde tousiours la fin estoit. Seigneur la paix soyt a toy. Quant le medecin vit quil ne scauoit comment escondire ce belistre qui tant linfestoit disant la paix soit a vous luydist. O mon amy quest ce que tu dis vatẽ, se la iustice scayt que tu aye parle de la paix tu seras destruict. Ne scez tu pas ledit qui est quon ne parle point de paix ie men vois de paour que ie ne soye trouue auecques toy. Ainsi se euada le medecin de la molestẽ que ce coquin luy faisoit.

Lxxxiesme

La douzieſme nouuelle.

100 Paſſetemps 44

Sur vn meſme propos.

VNE belle & honneſte Dame ayant ſon mary des long temps abſent, & ſeruant d'Ambaſſadeur en pays eſtrange loingtain, au nom de ſon Prince, comme le courrier fut venu vers elle luy demander ſi elle vouloit eſcrire à ſon eſpoux. Et comment luy eſcriroy-ie, dit elle, veu qu'il a emporté auec luy ma plume, me laiſſant le cornet tout vuide va, & luy dis de ce que ie me plains. Ce que le meſſager feit, non ſans faire rire le mary, oyant la ioyeuſe & honneſte reſponce de ſa femme, & ſa grace à demander ce dequoy elle auoit lors le plus à faire.

Honneſte, 45 101

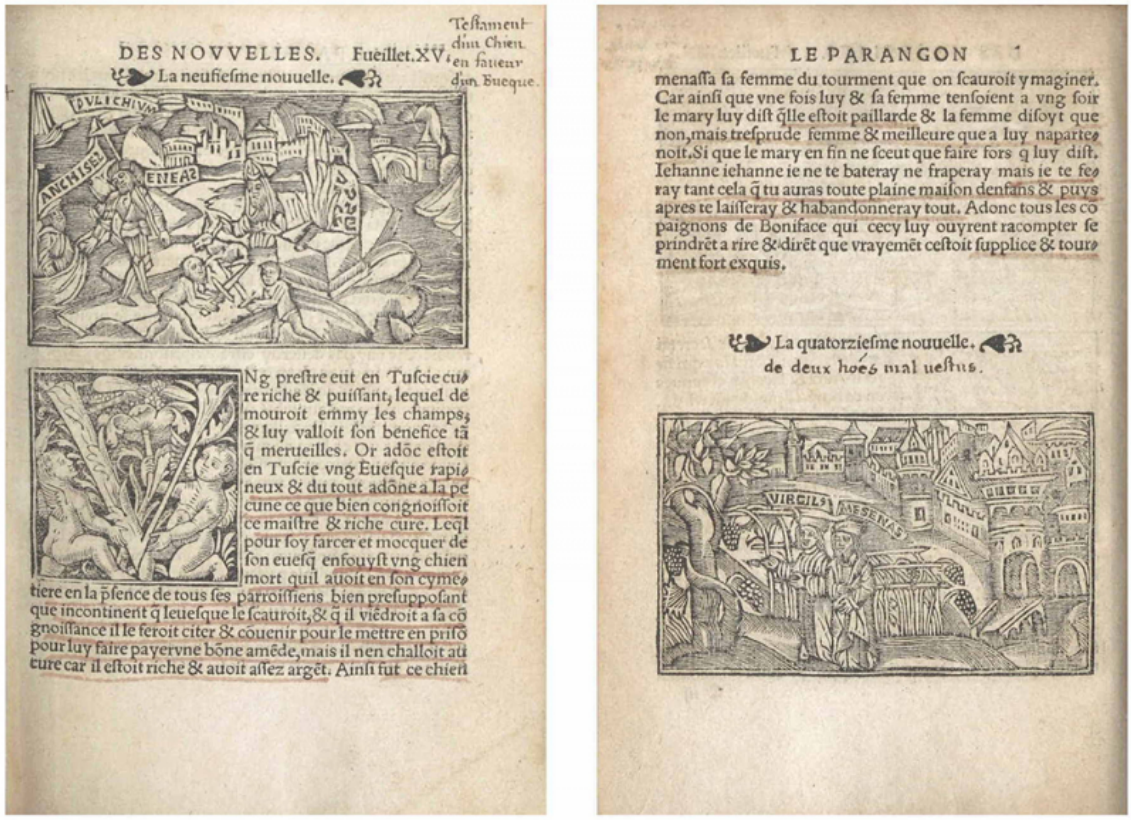
Ioyeuſe reſponſe d'vn malade.

GRANDE eſt la difference des conſolations & viſitations que Dieu enuoye aux hommes, à celles que les humains ſe font les vns aux autres: entant que Dieu afflige pour conſoler, & l'homme conſole & flate ſouuent pour ruiner, & toutesfois ceſte flaterie nous eſt cent fois plus à gré que ce que Dieu fait pour noſtre ſalut & felicité. Sur ce propos i'allegueray vn malade, lequel eſtant viſité par vn Religieux, y appellé pour l'exhorter, à cauſe qu'il ſe doubtoit de ſa vie: comme le religieux entre autres exhortations, luy propoſaſt que Dieu chaſtie & enuoye des afflictions à ceux qu'il ayme pour les eſprouuer, & pour le ſalut de leur ame. Ie ne m'eſba-

Ill. de gauche : *Le Parangon de Nouvelles, Hõnestes & delectables a tous ceulx qui desirẽt 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).
Ill. 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).

52 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 n° 16.



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

Conclusion

53 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.

54 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.

ANNEXE

Corpus des recueils facétieux analysés

1. Boccace, […] *le livre de cameron aultrement surnõme 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 premieremt̃ en latin / & secondement en francois a paris en lostel de noble & sage homme Bureau de Dampmartin escuier cõseillier de trespuissant & tres noble prince Charles VIe. de son nõ, 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 prĩce galeot surnomẽ / 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 autremẽt surnõme 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 chãte 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 Demourãt a paris sur le pont nostre dame a lymaige saint jehan levangeliste ou au palais au premier pillier devãt la chappelle ou on chante la messe de messeigneurs les presidens. [1498-1499] [BnF : RES-Y2-175]
8. *Les cẽt nouvelles nouvelles : contenãt cẽt hystoires / ou nouveaulx cõptes plaisans a deviser en toutes bonnes cõpaignies 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 frãcoys q˜ traictẽt de plusieurs nouvelles choses moralles / Imprimees nouvellemẽnt a Paris xii.* [...] par la veufve feu Jehã 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 cẽt nouvelles : cõtenãnt cent hystoires / ou nouveaulx comptes plaisans a deviser en toutes bonnes compaignies par maniere de joyeusete. Imprime nouvellement a Paris.* ¶On les vẽd 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 desirẽt 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 gẽtilesse & subtilite de son esprit avecques les passetẽps qu'il a faitz en ce monde/ comme vous pourrez veoir en lysant les chappitres cy dedens cõtenuz, 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 : département des manuscrits. 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 lẽseigne 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 : RES-Y2-1985]
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 anciẽs 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^{c}. Lviii. Avec privilege du Roy. [1558] [BnF : RES-Y2-735]
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 Fremẽtel, 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 gẽtilzhommes, & 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 : 8-H-6298]
33. Guicciardini, *Les Heures de recreation et apres-disnées de Louys Guicciardin Citoyen & gẽtilhomme 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 Bibliothèques virtuelles humanistes]
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 : L.eleg.m. 23 6 d]
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 : L.eleg.m. 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 : L.eleg.m. 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 : Y2-57547]
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. CIↃ 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 : 8-BL-30572]
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 : 8-BL-33248]
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.

2 *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 XIXe siècle. Fig. 1, noter la mention : « Nouvelle édition revue et augmentée ».

7 1. *Les vieux Conteurs français, revus et corrigés sur les éditions originales… par Paul L. Jacob*, éd. Paul Lacroix, Paris, P. Martinon, 1841 ;
2. George Hainsworth, *Les « Novelas exemplares » de Cervantes en France au XVIIe siècle : contribution à l'étude de la nouvelle en France*, Paris, Champion,

1933 ; 3. *Conteurs français du* XVI*e 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*e et* XVIII*e 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*e 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*e siècle*, éd. Jean Lafond et Raymond Picard, Paris, Gallimard, 1997 ; 12. *Dom Carlos et autres nouvelles françaises du* XVII*e siècle*, éd. Roger Guichemerre, Paris, Gallimard, 1995 ; 13. *Nouvelles françaises du* XVII*e 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.

10 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 ; *La Plaisante et amoureuse hystoire du chevalier doré et de la pucelle surnommée Cœur d'acier…*, Denys Janot, 1541 ; Barthélemy Aneau, *Alector, histoire fabuleuse, traduicte en françois d'un fragment divers, trouvé non entier, mais entrerompu, & sans forme de principe*, Lyon, Pierre Fradin, 1560 ; Nicolas de Montreux, *Le Premier livre des bergeries de Juliette…*, Paris, Gilles Beys, 1585 ; *La Mariane du Filomene, contenant cinq livres : Esquels sont decrits leurs amours…* Paris, Claude de Montr'œil & Jean Richer, 1596 ; *L'Astrée de*

messire Honoré d'Urfé…, Paris, Toussaincts du Bray, 1607 ; *Caritee ou La Cyprienne amoureuse*…, Tolose, Dominique & Pierre Bosc, 1621 ; *Ibrahim, ou l'Illustre Bassa*…, Paris, Antoine de Sommaville, 1641 ; *Clelie, histoire romaine*…, Paris, Augustin Courbé, 1654.

12 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°s 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.

18 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 n° 15), « revües & corrigees » (corpus n° 25), « reveuë, corrigée & augmentée » (corpus n° 53).

20 « qui nagueres a este translate » (corpus n° 1), « translatees de latin en frãcoys » ou « en francoys » (corpus n°s 12, 13, 20), « Nouvellement translaté et corrigé de flamenct en françoys » (corpus n° 15), « Nouvellement traduittes d'Italien en François » (corpus n° 30), « Traduit d'Italien en François » (corpus n° 33), « Nouvellement traduicts d'Espagnol en François » (corpus n° 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.

22 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 n° 43), la dernière et neuvième histoire est en vers.

24 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.

26 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].

28 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°s 10, 16, 21, 24, 26, 27, 28, 31, 33, 39, 40, 41, 45, 48, 52 et des divertir, divertissemens : corpus n°s 52, 56, 57, 59, 60, etc.

29 *Le chasse-ennuy* (corpus n°s 50-51) et *Le Tombeau de la Melancolie* (corpus n°s 53, 54) parlent d'eux-mêmes. Voir aussi les n°s 23, 24, 36, 46, 48, 56.

30 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)

31 *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 n° 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 ».

32 *Le Decameron* (corpus n° 9, mais aussi n°s 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 n° 12). Charles Bourdigné du « livret, dont vous orrez lecture » (corpus n° 17). Antoine Le Maçon, traducteur du *Decameron* (corpus n° 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 n° 35) « L'Autheur aux lecteurs » : « Nouvelles non encore veues ny ouyes de nos François ».

33 *Les Recreations françoises…*, *op. cit.*, n. 27.

34 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).

AUTEUR

Romain Weber
Chercheur indépendant
IDREF : https://www.idref.fr/057657114
ISNI : http://www.isni.org/0000000439755136
BNF : https://data.bnf.fr/fr/13503478

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

Flavie Kerautret

DOI : 10.35562/pfl.203

Droits d'auteur
CC BY-NC-SA 3.0 FR

PLAN

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

TEXTE

1 La chanson est l'une de ces formes dont l'existence imprimée est 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'est-à-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 [4].

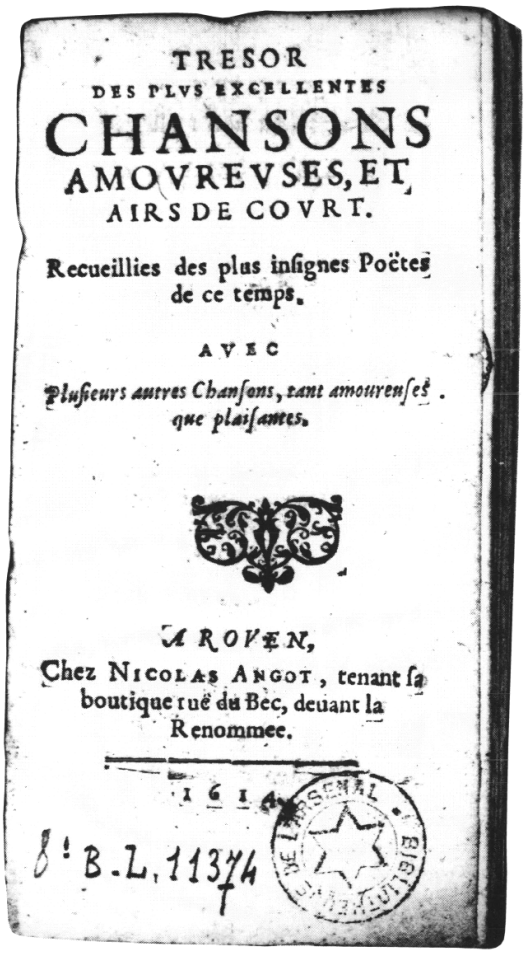
Publier des recueils de chansons : usages éditoriaux d'une matière partagée

2 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 [5]. La majorité de ces compilations, imprimées à Paris comme dans d'autres villes françaises, se présente sous la forme de petits formats (in-8o 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 [6]. 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 en-tête générique tel que « air de court », « chanson amoureuse », « chanson joyeuse », « chanson à dancer », mais ces désignations restent très floues et s'avèrent interchangeables [7]. 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 Persée



4 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 [8]. 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'entre-pillent 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 [9]. 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 [11] », reléguées à l'extrême fin du recueil. La proximité des titres des chansonniers [12] publiés entre les XVIe et XVIIe 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 :

- *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*, Lyon, Benoît Rigaud, 1586.
- *La Fleur des chansons amoureuses, ou sont comprins tous les : Airs de Court. Recueillis aux Cabinets : des plus rares Poëtes de ce temps*, 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.
- *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.

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 XVIIe 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 [13]. 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 [14]. Le choix de l'anonymat caractérise la plupart des recueils de chansons parus sans partitions [15], 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 [16] ». 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* [18]. 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 [20].

6 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 [21]. 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 [22]. 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.

7 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)

8 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* [23]. 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 [24].

Avant que cela ne devienne obligatoire en 1618 [25], 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 [26]. Au-delà 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 [27].

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 [28]

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.

9 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 [29].

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

10 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 [30], 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 XVIe et le début du XVIIe 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 [31].

11 Ces livres correspondent au modèle dominant des recueils parus au 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 [33] », 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 [36], 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.

12 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 [37]. 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 [38]. En outre, compte tenu du milieu éditorial rouennais favorable aux publications dites « facétieuses [39] » 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.

13 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 [41].

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* [42], 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 [43]. 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 [44] », 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.

14 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

15 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.

16 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 [45]. 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 [46].

17 Pourtant, même si on ne peut affirmer avec certitude qu'ils aient fait 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.

18 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 [48] », ou encore « La compagnie chanteront ensemblement ce pendant qu'il boira ce qui ensuit, frappa[n]t des mains sur la table en façon de tambour jusques à ce qu'il aye beu [49] ». 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 [50]. 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 [51]. Le fait même que cette figuration revienne en tête de différents recueils, parfois dans un autre contexte éditorial, sous-entend 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



20 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 [52]. 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 : https://airdutemps.hypotheses.org/487 (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 » : https://airdutemps.hypotheses.org/bibliographie (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) » : https://philidor.cmbv.fr/Publications/Catalogues-de-genre/Catalogue-de-l-air-de-cour-en-France-1602-ca-1660. 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 XVIIe siècle (1597-1671)*, Paris, Classiques Garnier, « Lire le XVIIe 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 (https://eman.hypotheses.org/198, 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 : https://rouealivres.hypotheses.org/thresors-de-la-renaissance (consulté le 02/10/20).

10 *La Fleur des chansons amoureuses, ou sont comprins tous les : Airs de Court. Recueillis aux Cabinets : des plus rares Poëtes de ce temps*, Rouen, Adrian de Launay, 1600.

11 *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.

12 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.).

13 Dès la fin du XVIe 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 XVIIe siècle, voir l'exemple des poètes satyriques développé par Guillaume Peureux, *La Muse satyrique (1600-1622)*, Genève, Droz, « Les Seuils de la modernité », 2015.

14 Bérangère Parmentier, « Introduction », *Littératures classiques*, 80 : B. Parmentier (dir.), *L'Anonymat de l'œuvre (XVIe-XVIIIe 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 *Chansons de Gaultier Garguille* (Paris, François Targa, 1632) ou le *Recueil general des chansons du Capitaine Savoyard. Faictes & composées par les meilleurs Autheurs de ce temps. Par luy seul chantées dans Paris* (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.

19 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 XVIIe siècle*, Liège, Mardaga, « Musique – musicologie », 2006, p. 135-153.

21 *Le Tresor des plus belles chansons amoureuses et recreatisves*, *op. cit*, p. 164-176.

22 *Métamorphoses du commentaire (XVe-XVIIIe siècle). Une Anthologie*, éd. du Groupe Lire, Commenter, Réécrire Presses universitaires de Paris Nanterre, « Orbis litterarum », 2020.

23 *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.

25 Nicolas Schapira, *Un Professionnel des lettres au XVIIe siècle. Valentin Conrart : une histoire sociale*, Seyssel, Champ Vallon, 2003, p. 101-102.

26 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* (XVI*e*-XVII*e* *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.

30 *Chansons folastres, et prologues tant superlifiques que Drolatiques des Comediens François. Augmentée de deux Prologues, l'un du Cul, & l'autre de son Estuy*, Rouen, Jean Petit, 1610 ; *Chansons folastres et prologues, tant superlifiques que Drolatiques des Comediens François. Reveus & augmentees de nouveau, Par le Sieur de Bellone*, Rouen, Jean Petit, 1612.

31 Sur ce farceur français, actif dans le premier tiers du XVII*e* 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.

32 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 : *Les Amours de Dalcmeon et de Flore, Tragedie. Par Estienne de Bellone Tourengeau. Dediée à Monsieur du Vivier*, 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 : *Discours 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.

38 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.

40 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, *Prologues tant serieux que facecieux. Avec plusieurs Galimatias. Par le Sr 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.* ; *Le Second livre des chansons folastres et prologues, Tant Superlifiques que Drolatiques des Comediens François. Par Eſtienne Bellone Tourengeau*, Rouen, Jean Petit, 1612.

44 *Chansons folastres et prologues, tant superlifiques que Drolatiques des Comediens François. Reveus & augmentees de nouveau*, *op. cit.*, n. p.

45 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 : *Recueil de chansons pour dancer et pour boire*, Paris, Pierre Ballard, 1627. Sur les publications d'airs notés des Ballard, voir plus largement Anne-Madeleine Goulet, *Poésie, musique et sociabilité au* XVII*e 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.*

51 *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.

52 Voir les actes du colloque *Usages du « copier-coller » aux* XVI*e et* XVII*e siècles : extraire, réemployer, recomposer*, Marie-Gabrielle Lallemand et Miriam Speyer (dir.), Presses universitaires de Caen, à paraître.

AUTEUR

Flavie Kerautret
Université Paris Nanterre

IDREF : https://www.idref.fr/236905724

Recueils, anthologies et auctorialité

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

Aurélie Barre

DOI : 10.35562/pfl.221

Droits d'auteur
CC BY-NC-SA 3.0 FR

PLAN

Inventer un auteur
Raconter une fiction

TEXTE

1 La littérature médiévale trouve sa spécificité dans une série de 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 [1]. 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 XIIIe 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 XIVe 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 XIIe 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 [2].

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 XIVe siècle [3]. 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 [4]. 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 quelques-uns, 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 [5].

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 [6] ». 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 [7].

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 XIVe siècle [11], 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.

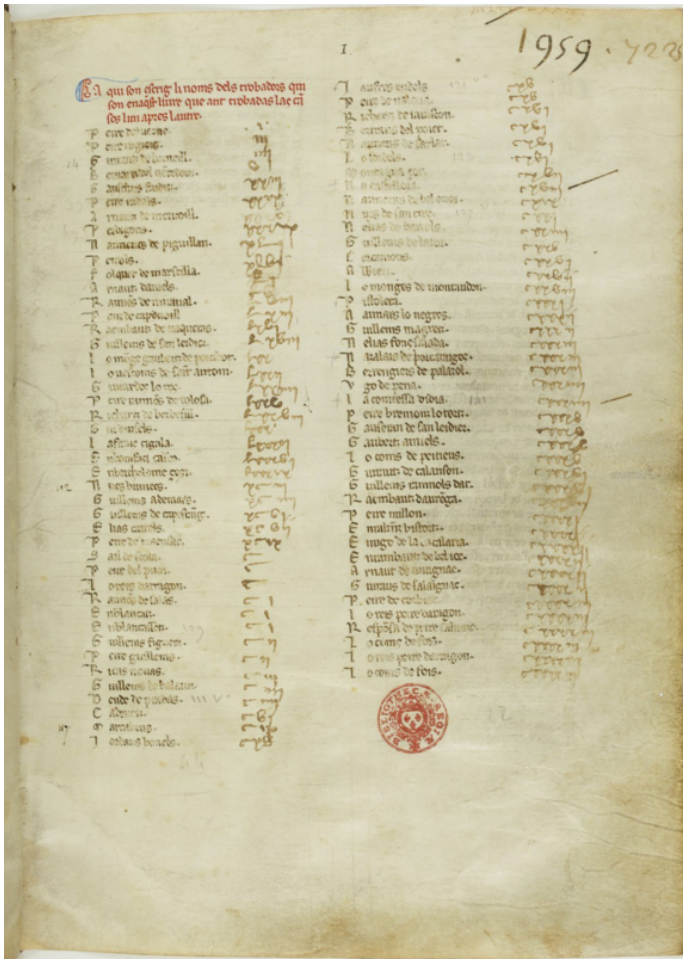
4 Mais la période médiévale est longue et permet aussi, grâce à cette étendue même, de saisir un processus, la dynamique d'une histoire littéraire qui voit l'émergence de la figure de l'auteur conjointement à celle du livre, pensé bien souvent à l'origine en termes de compilation et d'anthologie : le 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 [12], 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

5 Il y a, dans la poésie occitane, entre le XIIe et le XIIIe siècles, un point de bascule engageant des mutations profondes sur le plan de l'énonciation, de la réception mais aussi de la matérialité de ses supports. Les chansonniers rassemblent et copient à cette époque les pièces de la poésie lyrique occitane qui ont circulé oralement au siècle précédent : ils attribuent à chaque texte un auteur, et à chaque auteur une vie et un portrait. Le sommaire des chansonniers assigne en outre un ordre aux poèmes et aux poètes et un titre (fig. 1) [14] : la petite rubrique rouge définit exactement l'enjeu de ces pages : « Aqui son escrig li noms dels trobadors qui son en aquest livre que ant trobadas las cansos l'un après l'autre » (« Ici sont écrits les noms des troubadours qui sont rassemblés dans ce livre et on y trouve les chansons nommées les unes après les autres » – notre traduction).

Fig. 1. Sommaire du chansonnier *I*, fº 1 rº. 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 »[15] orchestré par la rencontre du texte – et de plusieurs niveaux de texte – et de l'image.

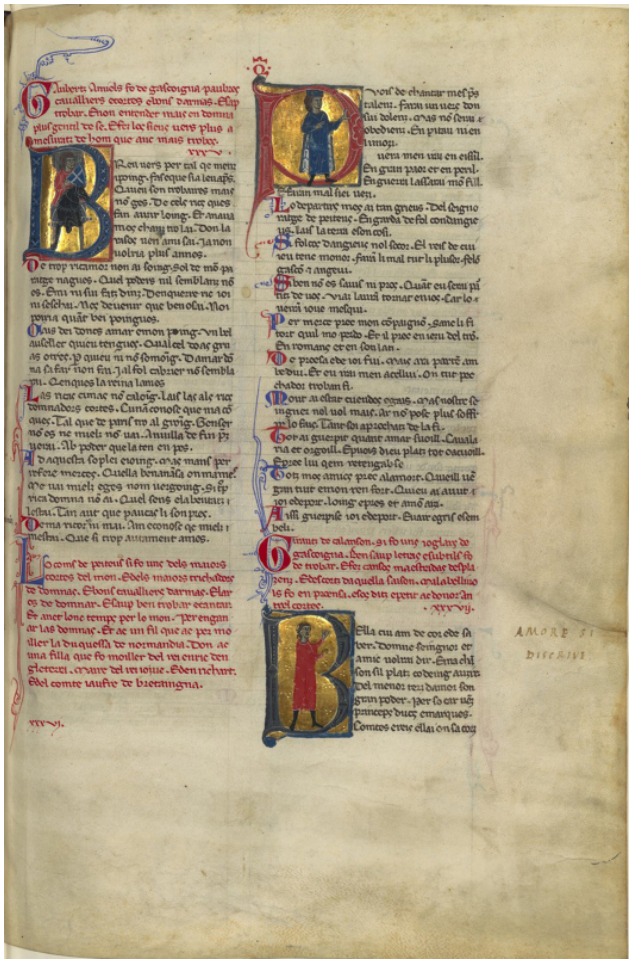
6 Les deux recueils les plus anciens que nous ayons conservés, les manuscrits jumeaux *I* et *K*, sans doute fabriqués à Venise pendant le premier quart du XIIIe siècle, organisent trois espaces complémentaires nettement délimités (fig. 2 et fig. 3). En prose rouge, un premier texte mêle ce que l'on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

Fig. 2. Jordan Bonel, Jaufré Rudel, chansonnier *I*, fº 121 vº. BnF/Gallica



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.

Fig. 3. Gausbert Amiel, Guilhem IX d'Aquitaine, Guiraut de Calanson, chansonnier *K*, fº 128 rº. 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 [16].

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.

7 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[17].

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[18] ».

8 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 *topoï* 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 [19]. 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*.

9 Par le portrait, même s'il n'est pas ressemblant, « l'individuel advient, se configure et accède à une consistance [20] ». 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 [21].

Fig. 4. Cercamon, ms. *I*, f° 133 r° et Peire de Valeira, ms. *I*, f° 122 r°. BnF/Gallica



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

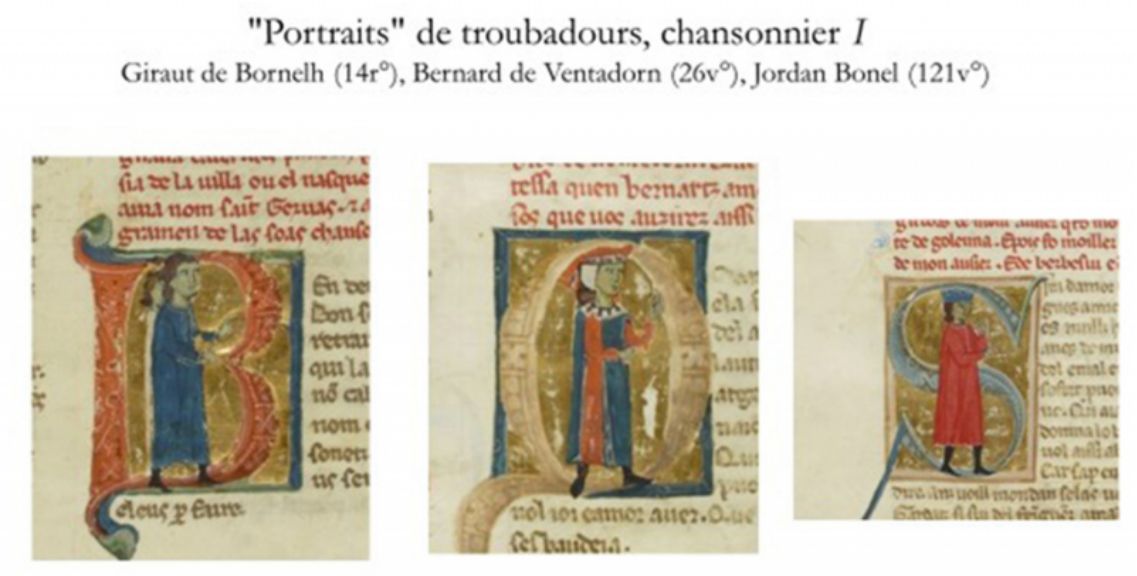


Fig. 5b. Les mains tendues, « portraits » de troubadours, chansonnier *K* : Bernard de Ventadorn, f° 15 v° ; Peire Vidal, f° 27 r° ; Aimeric de Sarlat, f° 108 v°. BnF/Gallica



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 [22] »…, 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 [23].

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° 108 v°. À droite : en haut, Jaufré Rudel, ms. *K*, f° 107 v° ; en bas, Garin le Brun, ms. *I*, f° 159 v°. BnF/Gallica



Raconter une fiction

10 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 [24]. 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 [25].

11 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 [26] : 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.

12 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 »[27] ; 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 [28]. 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.

Fig. 7. Guilhem de Cabestany, chansonnier *I*, f° 105 r°. BnF/Gallica



13 Si les chansonniers garantissent la mémoire des pièces lyriques 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 XIIIe 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).

3 Voir Dominic Olariu, « Réflexion sur l'avènement de portrait avant le XVe siècle », dans *id.* (dir.), *Le Portrait individuel. Réflexions autour d'une forme de représentation, XIIIe-XVe 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 chansonniers I (fr. 854) et chansonniers K (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.

15 « […] 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).

16 *Biographies des troubadours. Textes provençaux des* XIIIe *et* XIVe *siècles*, éd. Jean Boutière avec la collaboration d'Irénée-Marcel Cluzel, Paris, Nizet, 1964, p. 12-13.

17 *Ibid.*, p. 10-11.

18 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.

22 « 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.

24 Voir par exemple les biographies de Bernard de Ventadour, de Richard de Berbezill, de Peire Vidal…

25 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.

AUTEUR

Aurélie Barre
Université Jean Moulin Lyon 3 – CIHAM UMR 5648
IDREF : https://www.idref.fr/057793085
ISNI : http://www.isni.org/000000010956795X
BNF : https://data.bnf.fr/fr/13629696

Les *Œuvres diverses* de 1674 : Boileau auteur de recueil

Delphine Reguig

DOI : 10.35562/pfl.207

Droits d'auteur
CC BY-NC-SA 3.0 FR

PLAN

Recueil et récit de soi
Recueil et composition
Recueil et cohérence

TEXTE

1 « La mémoire de Boileau », souligne Christine Noille, « nous est [...] parvenue par morceaux, et même en miettes[1] ». 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.

2 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 [3]. Placé sous le signe d'Horace par la légende de la gravure qui l'ouvre : *utile dulci* [4], 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 [5]. 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 [6]. 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.

4 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… » [8]

6 La mise en abyme est polémique et valorise le statut d'auteur du 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 [9] ». 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 [12]. 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

9 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 [14]. 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 [15].

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* [16].

10 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 [17] ». 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 [19]. 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 » [20]. 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 [21].

12 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 [22]. » 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 [23].

13 Présenté par Boileau comme une « bagatelle », *Le Lutrin* semble obéir 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

14 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 [24].

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* [25], 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 [27]. » 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. » [28] 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 [29]. »

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 I 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 [31]. » 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. » [32] 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 [33]. 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 [34].

16 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 [35]. 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 [36].

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*.

17 L'unité de lecture du recueil tient donc au fait que s'y pose constamment la question de la grandeur poétique [37]. 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.

18 Le parcours de cet ensemble éditorial nous permet d'envisager la 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 Camenae, 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* XVIe-XVIIe *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 XVIIe *et* XVIIIe *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.

10 Sur la signification du choix de Juvénal au temps de Boileau, voir Pascal Debailly, « Juvénal en France au XVIe et au XVIIe 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* XVIIe *siècle*, *Littératures classiques*, 24, 1995, respectivement p. 29-47 et p. 49-63.

11 OC, p. 60.

12 Nous renvoyons sur ce point à notre ouvrage, *Boileau poète. « De la voix et des yeux… »*, Paris, Garnier, 2016, p. 279 *sq*.

13 Voir encore sur ce point l'*Épître* VII, OC, p. 128.

14 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 XVIe et au XVIIe 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.

33 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.

37 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.*).

AUTEUR

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/0000000072522087

« 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

Droits d'auteur
CC BY-NC-SA 3.0 FR

PLAN

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

TEXTE

1 Les récits de voyages du XVIIe 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 [2]. La critique a d'ailleurs tendance à parler de « vogue [3] » 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 [4] », 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 [5]. 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 [6], Pierre Bergeron, polygraphe de la fin du XVIe 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

« Cabinet Dupuy » –, les manuscrits de voyages, que ce soient des relations, des journaux, des lettres ou des manuscrits en langue étrangère collectés par ces savants voyageurs, circulent de manière privée ou semi-privée, échangés par quelques correspondants ou lus lors des réunions journalières. C'est le cas par exemple des importantes correspondances échangées lors des voyages d'érudits, à l'instar de celles de François-Auguste de Thou, d'Ismaël Boulliau, de Bretel de Grémonville ou de Christophe Dupuy. Ces manuscrits, qui sont diffusés dans les cercles privés et qui sont renfermés dans les bibliothèques, ne sont pas destinés à l'impression.

3 Nous allons ici nous intéresser aux enjeux éditoriaux de cette curieuse entreprise de publication des manuscrits et d'autres textes relatifs aux voyages qu'avait collectés Thévenot, qui étonne à la fois par son aspect quasiment anachronique – tant les modèles de compilateurs convoqués par Thévenot paraissent éloignés –, par le caractère singulier de la démarche dans le paysage éditorial des récits de voyages du XVIIe siècle français et par l'ampleur et la diversité de la collection rassemblée dans le recueil. Car la collection de Thévenot rencontre un succès tout à fait remarquable, attesté à la fois par les discussions qu'elle suscite chez ses contemporains et sa présence récurrente dans les catalogues des bibliothèques. C'est donc qu'une telle entreprise s'accorde parfaitement au paradigme intellectuel, social, éditorial et politique des années 1660-1670. Certes, elle est un prolongement assez naturel de l'activité de collectionneur de Thévenot. Mais ce succès, il le doit en particulier à son exploitation ingénieuse de la forme du recueil. Celle-ci lui offre deux avantages. D'une part, la publication sérielle, pratique courante dans les recueils du second XVIIe siècle, lui permet de publier rapidement inédits et nouveautés en matière de voyages. D'autre part, la plasticité du genre lui permet de rassembler en un même lieu une variété de sources, dont pourront s'emparer les esprits curieux pour parfaire leurs connaissances et le pouvoir politique pour mettre au point ses entreprises coloniales. Le recueil devient ainsi une plateforme de récits de voyages majeure, incontournable et sans équivalent, et Thévenot, dont le nom est imprimé en gros caractères sur chaque page de titre, se présente comme un expert en la matière [8]. Le succès par ailleurs durable de la collection – sa dernière édition à la fin du XVIIe siècle servant souvent de source aux

philosophes des Lumières – souligne bien que Thévenot a construit un efficace dispositif de transmission de la matière viatique.

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

4 Le projet de publication des *Relations de divers voyages curieux* de Thévenot semble à première vue relever de l'entreprise individuelle, présentée comme telle dans les paratextes liminaires et les « Avis » autographes insérés en tête de certaines pièces. Dans ces seuils textuels, un « je », régisseur singulier de l'entreprise éditoriale, s'affirme avec insistance :

> J'entreprends de donner à la France les Voyages anglais d'Hakluyt et de Purchas, qu'il y a si longtemps qu'elle souhaite d'avoir en sa langue. J'en ajouterai à ceux-là plusieurs autres non moins curieux, qui n'ont jamais vu le jour, et beaucoup qui ayant été publiés en d'autres langues, viennent d'être traduits en la nôtre pour enrichir ce Recueil. J'ai encore eu, en le faisant, la vue de rectifier et d'accroître le peu de connaissance que l'Europe a eue jusqu'ici de l'Asie ; et pour cela, je me suis résolu d'y joindre les traductions de quelques auteurs orientaux, qui en ont fait ou l'histoire ou la description [9].

5 En effet, c'est une soif personnelle d'érudition qui pousse Thévenot à amasser compulsivement manuscrits, singularités et autres curiosités venues d'ailleurs. Il a probablement développé son goût pour les voyages lors du tour d'Europe qu'il a accompli dans sa jeunesse, prolongé par deux missions diplomatiques en Italie dans les années 1640-1650. C'est au cours de ces missions qu'il a noué une relation avec Abraham Ecchellensis, professeur d'arabe au Collège maronite de Rome, qui l'a initié aux études orientales. Il maîtrise également la plupart des langues européennes, et s'intéresse aux langues orientales, en particulier le persan, qu'il ne parvient pas toutefois à lire couramment ou à traduire *in extenso*. Ainsi, si Thévenot manifeste une curiosité universelle et éclectique, puisqu'il étudie, entre autres,

l'astronomie, la physique, la médecine et les mathématiques, son rapport au savoir est marqué par un véritable tropisme viatique, une passion des voyages, qu'il a probablement transmise à son neveu Jean de Thévenot. Ce dernier s'aventurera en personne au Levant et en Inde, d'où il rapportera une relation en trois parties [10]. M. Thévenot, quant à lui, investit son goût des voyages et sa curiosité insatiable pour les nouveautés scientifiques dans la collecte aussi minutieuse que fervente des matériaux (écrits ou physiques) d'une connaissance de l'ailleurs, activité qu'il partage avec d'autres érudits [11]. Ses fonds personnels lui permettent de créer un « cabinet », lieu regroupant un musée et une bibliothèque, qui devient l'espace d'exposition de la collecte. L'inventaire en est dressé en 1692 à sa mort et paraît en 1694 à Paris chez Florentin et Pierre Delaulne sous le titre de *Bibliotheca Thevenotiana sive catalogus impressorum et manuscriptorum librorum bibliothecæ viri clarissimi D. Melchisedecis Thevenot* : environ trois-cents manuscrits y sont recensés, classés suivant leur langue de rédaction (hébraïque, arabe, syrien, perse, latin, italien, français, anglais…) [12]. C'est dans cette réserve sans égale de manuscrits inédits en français que va puiser Thévenot, qui entend donner au public des morceaux de choix après sélection, extraction des matériaux intéressants et traduction. Cependant, si l'entreprise apparaît comme individuelle, fruit d'une collection privée, plusieurs acteurs sont, de fait, impliqués dans le projet éditorial de Thévenot, qui se situe, en conséquence, à la confluence de l'individuel et du collectif [13].

6 Comme le signale N. Dew, il est impossible de détacher le travail de compilation mené à bien par Thévenot d'un autre pan de sa carrière savante : dans les années 1660, il a accueilli chez lui et animé les séances d'une assemblée érudite privée, le groupe fondé naguère par Gassendi et Montmort [14], généralement considéré par l'historiographie comme l'ancêtre de l'Académie royale des sciences. Particulièrement intéressé par la philosophie naturelle, ce groupe n'échappe pas à la « vogue » du temps pour la matière viatique, que Chapelain identifie clairement dans un passage célèbre :

> Notre nation a changé de goût pour les lectures et, au lieu des romans qui sont tombés avec La Calprenède, les voyages sont venus en crédit et tiennent le haut bout dans la Cour et dans la Ville, ce qui sans doute est d'un divertissement bien plus sage et plus utile que

> celui des agréables bagatelles qui ont enchanté tous les fainéants et toutes les fainéantes de deçà dont nos voisins italiens, allemands, hollandais ont sucé le venin à leur dommage et à notre honte [15].

7 Mais la *Correspondance* de Chapelain, ami de Thévenot, en témoignant des usages et pratiques des habitués et proches de son cercle savant avec qui il correspond ou dont il a des nouvelles par voie épistolaire, permet aussi d'éclairer la manière dont circulent les informations exotiques (de nature géographique, naturaliste, politique…), et l'attrait continu qu'elles suscitent. Les savants se communiquent entre eux des manuscrits étrangers, commandent des manuscrits et nouvelles à ceux d'entre eux qui sont expatriés, à l'instar du gassendiste François Bernier, parti huit ans en Inde, et les redistribuent dans leurs réseaux : nouvelles et textes sont soit lus lors des séances d'assemblées, soit recopiés ou transmis dans les correspondances. C'est ce même réseau que fait fonctionner Thévenot pour collecter des manuscrits, puisqu'il demande à ses amis et correspondants de prospecter pour lui. Chapelain sert d'ailleurs à plusieurs reprises d'intermédiaire à Thévenot dans cette quête de manuscrits. Le 12 mars 1665, il signale à Vossius, savant néerlandais de leurs amis : « Vous ferez une grâce singulière à M. Thévenot quand vous lui enverrez le voyage que vos ambassadeurs ont fait vers le roi de Chine [16] ». Il répond également à Thévenot, qui semble rechercher des témoignages sur l'Inde :

> Je ne pense pas qu'il y ait de relations imprimées de voyages au retour des Indes. J'en ai vu une petite manuscrite sous le nom du courrier indien, où est décrit le voyage des sieurs Beber et La Boulaye vers le Grand Mogor pour l'établissement du commerce de France en ces terres. Ce Beber est l'homme de la compagnie et il s'y est si mal comporté que l'on l'a révoqué et qu'on l'amène prisonnier pour l'en châtier [17].

8 Cette collecte auprès des membres du réseau va faire l'objet de « récits de publication [18] », puisque Thévenot indique à plusieurs reprises, dans les « Avis » des volumes de ses *Relations de divers voyages curieux*, la manière dont il est entré en possession de certains manuscrits :

> La Relation des Cosaques sera donc la première ; je n'en sais point l'auteur, mais il ne faut pas que le public ignore qu'il en a l'obligation à monsieur Justel, puisque le manuscrit en a été tiré de son Cabinet [19].

> Le fragment grec du Cosmas vient de Monsieur Bigot, qui l'a copié dans la bibliothèque de Florence, il est fort court ; mais cependant, il nous donne la véritable cause de l'inondation du Nil, la description de l'Animal d'où vient le Musc, et d'un autre qui aurait passé pour un monstre ou pour une chimère, si l'on n'en avait trouvé une tête dans le Cabinet de feu Monseigneur le Duc d'Orléans, qui est maintenant au Louvre [20].

> *Les relations des Philippines* sont les premières qu'on ait eu de ces pays-là. Celle qui a été écrite par un religieux qui y a demeuré huit ans, a été traduite d'un manuscrit du cabinet de monsieur del Pozzo, gentilhomme romain, à qui le public en a obligation [21].

> J'ai fait chercher dans les plus fameuses Bibliothèques les pièces qui pouvaient l'enrichir, et il y a peu de gens de cette érudition que je n'ai entretenus et consultés sur ce dessein [22].

9 Si l'activité de collectionneur de Thévenot semblait être le fait d'une initiative personnelle, elle se révèle finalement dépendante d'une collectivité érudite, tant sur le plan matériel – par les moyens épistolaires mis en œuvre pour la collecte – que sur le plan idéologique. Le goût pour la nouveauté issue des voyages, de quelque nature qu'elle soit, rejoint ainsi l'attrait pour la nouveauté scientifique qui se fait jour dans ces cercles savants, toujours en mal de « publier les curieuses découvertes [23] ». Mais surtout, l'entreprise de Thévenot transpose dans son entreprise éditoriale la pratique de diffusion de la matière viatique en usage dans les cercles savants qu'il fréquente, qui font constamment circuler, de manière orale ou écrite, la matière viatique, en particulier sous la forme de manuscrits, anciens ou contemporains, ayant trait au voyage.

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

10 L'originalité de la démarche de M. Thévenot ne se situe toutefois pas dans la pratique de la collecte, commune aux membres des sociabilités érudites [24], bien que sa collection soit d'une étendue sans pareille. Elle est singulière dans la mesure où il décide de publier les morceaux choisis de sa collection selon un dispositif en vogue dans les années 1650-1660 : le recueil à publication sérielle. Comme le montre Christophe Schuwey, ces années sont marquées à la fois par le succès du support recueil, qui rassemble en un même lieu des pièces diverses généralement courtes et manuscrites, et la multiplication des publications en série (suites et rééditions augmentées qui permettent une évolution constante de la collection) [25]. Il relève que de nombreux libraires ajoutent à leur catalogue des recueils, d'abord de poésie, puis de prose ou de nouvelles galantes, en plusieurs volumes, à l'instar des libraires Chamhoudry, Charles de Sercy, puis, dans leur sillage, Antoine de Sommaville, Gabriel Quinet, Claude Barbin, Étienne et Jean-Baptiste Loyson, ou encore Jean Ribou [26]. Thévenot s'empare de ce support et s'en sert pour enregistrer et mettre à disposition des lecteurs manuscrits et traductions de récits de voyages, constituant par là une ressource documentaire sur les voyages au long cours. Ainsi le lecteur peut disposer sur un même support de données diverses et étendues, quels que soient ses centres d'intérêt (nouveautés géographiques, arts et techniques étrangères dont il pourrait nourrir sa réflexion, renseignements sur la navigation, cartes, curiosités naturalistes…) et ses projets (perfectionner ses connaissances, préparer un voyage d'exploration, fonder une entreprise commerciale, se divertir…). Là réside l'utilité essentielle, publique, de la forme du recueil de manuscrits de voyages choisie par Thévenot. Mais si Thévenot se lance dans cette entreprise de publication, c'est aussi qu'il existe une lacune dans le paysage éditorial de son temps, que la forme du recueil, prospère chez les imprimeurs-libraires et prisée du public, semble pouvoir combler. Les autres moyens d'accès aux manuscrits et relations de voyages peuvent en effet s'avérer

insuffisants, voire décevants. D'une part, les réseaux de correspondants ne peuvent faire circuler que des exemplaires partiels ou en nombre réduits, auprès d'un lectorat se limitant aux heureux destinataires des missives et à leurs cercles de proches à qui les lettres sont généralement lues. D'autre part, les publications individuelles de récits de voyages, nombreuses, éparpillent les sources d'information et n'opèrent pas un travail de sélection des morceaux importants. Ces modes de diffusion fragmentent, fragilisent et dispersent l'information, ce dont se plaint souvent Chapelain, qui demande par exemple à Bernier d'organiser sa matière, de la classer clairement et d'effectuer des opérations de synthèse. *Le Journal des savants*, qui commence à paraître deux ans [27] après la première édition du premier volume des *Relations de divers voyages curieux*, et qui aurait pu faire concurrence à Thévenot en donnant accès aux nouveautés scientifiques et géographiques rapportées des lointains, n'aura que peu d'impact sur le projet de ce dernier. Les résumés laconiques et peu détaillés du journal ne livraient en effet que des informations très partielles. Thévenot s'empare donc d'une forme à la mode pour créer un dispositif éditorial nouveau, propre à compiler en un même lieu des informations inédites, variées et développées sur les voyages lointains.

11 Mais plus encore, le choix de la forme-recueil sérielle permet à Thévenot de rendre compte de la réception de nouveaux manuscrits de voyages ainsi que des événements contemporains, notamment les changements de politique en matière de commerce et de colonisation. D'ailleurs, le projet se modifie sensiblement dès le second volume, après que Colbert a décidé de créer en 1664 une Compagnie des Indes orientales, calquée de manière plus qu'évidente sur le modèle de la Compagnie hollandaise des Indes orientales. À l'origine du projet, chaque volume devait correspondre à une nouvelle aire géographique ultramarine, dans une logique d'organisation cartographique de la collection. L'année même de l'institution par Colbert de la Compagnie des Indes orientales, le projet change de forme. Le second volume paraît également en 1664, et la modification du projet est clairement signalée :

> Depuis [que j'ai entrepris la publication du premier volume] on s'y est appliqué tout de bon [au commerce et à la navigation], et il s'est formé dans ce Royaume des Compagnies très considérables : je me sens obligé par là à une diligence encore plus particulière, de rechercher tout ce qui peut servir à un dessein qui nous promet tant d'utilité et tant de gloire. J'ai inséré par cette raison *Une Relation de l'État présent des Indes*, où sont marquées les places que tiennent les Portugais, celles que les Hollandais occupent, les lieux où ces deux nations trafiquent ensemble, et où elles le font à l'exclusion l'une de l'autre [28].

12 Dans ce second volume, au lieu de rassembler des manuscrits ayant trait à une nouvelle aire géographique, Thévenot décide de faire paraître les nouveautés sur les régions orientales, avec un ensemble de manuscrits plus anciens qu'il gardait dans ses papiers. Il répond explicitement à une demande contemporaine issue des milieux politiques et du public, notamment marchand, et s'adapte aux besoins du marché éditorial. Il est alors peu étonnant qu'il ait cherché par tous les moyens à obtenir le droit d'imprimer les lettres, puis les relations du voyage en Inde de Bernier, qui font figure d'absolue exclusivité, Chapelain intercédant en sa faveur auprès du voyageur. Le recueil Thévenot devient ainsi progressivement une plateforme de diffusion rapide des nouveaux manuscrits qui parviennent jusqu'en France. Le quatrième volume est d'ailleurs explicitement conçu pour pouvoir accueillir les nouveautés. En effet, l'afflux constant des nouveautés contraint Thévenot à abandonner définitivement le projet d'organiser ses recueils selon des aires géographiques. Selon N. Dew, cela contribue à fragiliser le projet du recueil, qui, en raison de ces ajouts constants, de ces inflexions imposées à l'idée d'origine, de ces repentirs, serait toujours au bord de l'effondrement. Tout au contraire, on peut y voir une certaine innovation éditoriale, que Thévenot, dans l'« Avis » du quatrième volume, assume en ces termes :

> Et ayant reconnu, comme je viens de dire, l'impossibilité qu'il y a de suivre dans un Recueil l'ordre des pays que je m'étais proposé, toutes les pièces que je donnerai désormais seront comme détachées, afin que lorsqu'il en viendra d'autres on les puisse joindre ensemble, ou les séparer selon que l'on le jugera à propos [29].

13 C'est précisément à partir de ce quatrième volume que le mode de publication va définitivement changer. Jusqu'alors, le premier et le second volumes, parus en 1663 et en 1664 chez Jacques Langlois, rassemblaient des textes sur l'Orient lointain (Chine, Grands Indes, Indes orientales, Japon) et plus proche (Levant), avec une attention particulière accordée à l'Inde dans le second volume. En 1666, les deux premiers volumes sont réédités chez Sébastien Mabre Cramoisy avec un nouveau frontispice, qui complète la série d'un troisième volume, où sont ajoutés quelques textes complémentaires sur ce même espace géographique. Le quatrième volume, quant à lui, est édité en même temps qu'une réédition des trois premiers volumes chez André Cramoisy en 1672, avec un nouveau frontispice et des textes sur des espaces très variés : les Amériques, la Chine, la Haute Éthiopie, l'empire des Abyssins, l'île de Java, etc. Le recueil intègre désormais toutes les nouveautés parvenues à Thévenot.

14 Mais l'ouverture du recueil aux nouveaux écrits collectés par Thévenot est particulièrement visible dans les éditions ultérieures, notamment sur le plan matériel. En 1681, il fait paraître chez Étienne Michallet un petit *in octavo* intitulé *Recueil de voyages de M. Thévenot*, qui contient, outre une carte, neuf nouvelles pièces – indiquées comme telles dans la table des matières – suivies de deux autres pièces non signalées dans la table : *Le cabinet de M. Swammerdam, docteur en médecine, ou Catalogue de toutes sortes d'insectes et de diverses préparations anatomiques, que l'on peut dire être un supplément de l'histoire naturelle des animaux* et une *Explication de la Carte de la découverte de la terre d'Ielmer, au-delà de la Nouvelle-Zemble, et des routes pour passer par le nord au Japon, à la Chine, et aux Indes orientales*. Armand-Gaston Camus, qui a écrit en 1802 un *Mémoire* sur les collections de voyages de de Bry et de Thévenot [30], signale qu'il a trouvé quelques folios séparés, imprimés du vivant de Thévenot, qui étaient des impressions de nouvelles pièces, probablement destinées à un cinquième volume. Et dans une des collections des *Recueils* présente à la BnF, provenant de la bibliothèque de Huet, évêque d'Avranches, cinq volumes sont reliés, et dans le cinquième volume sont cousues ensemble plusieurs pièces diverses, sans frontispice. En vue d'un cinquième volume, Thévenot semble avoir donc imprimé des pièces diverses, nouvellement mises à sa disposition. Mais il imprime au fur et à mesure de l'arrivée des

textes, se pressant afin de s'arroger l'exclusivité de la nouveauté. L'hypothèse est confirmée par une remarque de Cabart de Villermont, traducteur et éditeur de récits de voyages, à propos de Thévenot, dans une lettre destinée à Michel Bégon, administrateur de la Marine royale :

> A l'esgard de ces dernieres pieces qui nont poins encor paru, il les fesoit imprimer a ses depens et a mesure quelles luy tomboient entre les mains et quil les voit mises en estat devoir le jour et les donnoit a ses amys en feuilles pour faire la suitte a ceux a qui il avoit donné les précédentes et cella pour en epargner la reliure, s'il avoit donné tout ensemble ; et en attendant qu'il y en eust de quoy faire un volume complet. Moette en me donnant le catalogue que je mets icy ma dit que ces pieces qui nont point encor paru et dont il a achetté tout ce qui s'en est trouvé d'imprimé a l'inventaire de lauteur de cette compilation est de cent et tant de feuilles ou environ ce qui peut faire un volume mediocre de 200 feuillets in fol^{o} sur tout quand il aura fait traduire de l'espagnol en françois la relation de la decouverte des Isles de Salomon en la mer du Sud d'un fernando de Quiros dont Mr Thevenot n'avoit que la moitié qu'il ne laissa pas de faire imprimer quoy qu'imparfaiste et j'ay donné le surplus a moette qu'il fait traduire en français aussi bien que le surplus que Mr Thevenot avoit fait imprimer en Espagnol et que traduit actuellement un neveu de feu Mr Thevenot qui entend l'espagnol mais je luy ay dit que cella ne suffisoit pas si ce traducteur n'entendoit les termes espagnols de navigation sur tout de la manoeuvre en quoy principalement consiste cette relation qui est plus curieuse en cella et plus propre pour les navigateurs et les pilotes quelle ne sera d'agreable lecture pour bien des gens [31].

15 Thévenot conçoit alors un objet éditorial capable d'accueillir la nouveauté dans sa matérialité même, sous la forme de manuscrits récemment réceptionnés, pas seulement dans le cadre de la série, mais au sein même d'un recueil perpétuellement ouvert aux horizons nouveaux.

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

16 Les enjeux de l'entreprise de publication des manuscrits de voyages affichés par Thévenot sont liés au milieu érudit dans lequel il évolue. Ils rejoignent pour une part les enjeux de la diffusion et de la parution des nouvelles scientifiques au sein du réseau des savants européens. D'ailleurs, Chapelain incite tout autant à publier un scientifique qui a fait de nouvelles découvertes qu'un voyageur qui observe de nouvelles singularités dans des espaces peu connus et peu parcourus par les explorateurs européens. Il engage par exemple Huygens, « prodige d'esprit en matière de géométrie et des mécaniques », à « publier ses rares inventions » [32], et en premier lieu son pendule. Dans une perspective similaire, il enjoint Bernier de publier sa relation de voyage :

> Je suppose aussi que vous y avez ramassé [en Inde], en observations naturelles, politiques et morales, de quoi former une très curieuse relation quand vous serez de deçà, et que vous en aurez tellement collé les papiers à votre personne qu'ils ne sauraient se perdre qu'avec vous [33].

17 Il s'agit notamment de sortir des ténèbres un certain nombre de savoirs et de connaissances, dont la diffusion sera « dépouillée de tout autre intérêt que de celui de l'utilité publique [34] ». La rhétorique de la lumière apportée sur les obscurités du monde, est omniprésente sous la plume de Thévenot dans l'appareil paratextuel, constitué des divers « Avis sur le dessein et sur l'ordre de ce Recueil » qui ouvrent chacun des volumes, ainsi que des « Avis » spécifiques qui introduisent certains manuscrits insérés, à l'instar de « L'Avis sur le voyage des ambassadeurs de la Compagnie hollandaise des Indes orientales vers le Grand Chan de Tartarie, à Pékin » [35]. Chapelain

emploie la même rhétorique quand il décrit les enjeux de la collecte des savoirs scientifiques ou géographiques.

> J'ai recherché curieusement tout ce qui pouvait donner lumière des Pays inconnus jusqu'à cette heure [...] [36].

> Je suis bien aise qu'il y trouve votre nom, et voit l'obligation qu'il vous aura des futures lumières que votre libéralité envers votre ami lui fera avoir sur ces choses orientales, si mal ou si infidèlement expliquées jusqu'ici par des marchands ignares ou des missionnaires intéressés [37].

18 L'entreprise de publication de manuscrits et de textes étrangers plus ou moins confidentiels, plus ou moins égarés, plus ou moins oubliés sur les étagères des bibliothèques, est donc bien d'utilité publique dans l'esprit de Thévenot, qui a « la vue de rectifier et d'accroître le peu de connaissance que l'Europe a eue jusqu'ici de l'Asie [38] ». Chapelain, qui fait à de nombreuses reprises la promotion des volumes des *Relations de divers voyages curieux* auprès de ses correspondants, relaie le programme qu'affiche Thévenot en tête de la collection :

> Si Dieu lui [Thévenot] conserve la santé, on verra par lui, entre autres choses, la géographie notablement illustrée et la navigation rendue plus facile par des observations exactes et des relations aussi curieuses que certaines, le tout selon que l'art l'ordonne et que la vérité le requiert. Son application à cette sorte d'étude est d'autant plus noble qu'elle n'a rien de sordide et qu'au lieu d'y chercher autre intérêt que celui de l'avantage du genre humain, il y emploie avec son temps la richesse qu'il a héritée de ses pères [39].

19 L'objectif est bien d'assembler en un même lieu un ensemble de nouvelles connaissances, à la fois dans le domaine de la géographie, de la navigation, de la physique naturelle et des arts et techniques. Le recueil de *Relations de divers voyages curieux*, en rassemblant des manuscrits épars et collectés traitant de voyages, devient alors un espace de regroupement de connaissances expérimentales nouvelles destinées à faciliter les voyages futurs et à faire progresser le savoir humain.

20 Thévenot s'attache rigoureusement à collecter toutes les relations et traductions qui peuvent faire avancer les connaissances humaines en matière de géographie et de cartographie. Son intention, à l'origine du projet, était de constituer des volumes par aires géographiques, qui permettraient, par les ajouts successifs, de compléter la cartographie actuellement imparfaite du monde, demandant au lecteur de rassembler les pièces à la manière d'un puzzle et de les superposer aux cartes anciennes afin d'en combler les blancs et les lacunes. Il revendique ce dessein de la collection dans les premières lignes de l'« Avis » du premier volume [40], mais c'est en tête de chaque volume que va être particulièrement souligné ce souci constant de correction cartographique lors des opérations de collecte et de diffusion des manuscrits entrés en la possession de Thévenot :

> Le Routier d'Aleixo Da Motta, le meilleur que les Portugais aient, et que tous leurs Routiers citent, sans qu'il ait jamais été imprimé jusqu'à cette heure, je le donne ici [...]. Il ne se peut rien de plus exact que les cartons qui bordent cette Carte, les plans des principaux ports y sont dépeints, les ancrages où il faut mouiller, les brasses d'eau, les rochers et les basses qu'il faut éviter, et les entrées du Meam, du Gange et de l'Inde y sont marquées aussi exactement que celles de la Seine ou de la Loire le sont dans nos cartes.

> Elle nous apprend qu'il n'y a point de Détroit d'Anjan, et elle aurait pu sauver aux Hollandais si elle avait paru sur la fin du dernier siècle, plusieurs tonnes d'or qu'ils ont employées pour naviguer à la Chine par le Nord-est et par ce Détroit d'Anjan, que tout le monde supposait entre la Chine et le Japon.

> Après la Routier et les Cartes, la seule chose que souhaitent les pilotes, est la connaissance des côtes. On a trouvé les Dessins des principales côtes de la navigation des Indes orientales, entre les papiers de Beaulieu, et dans le Journal d'un Matelot de son équipage nommé Varin [...] [41].

> La Relation de la Découverte de la Terre d'Eso au N. du Japon est fort curieuse, en ce qu'elle nous découvre le monde de ce côté-là jusqu'au 49.d. que nous ne connaissons point passé la hauteur du Japon : il semble à voir la Carte Portugaise que je donne dans ce volume, que ceux de cette Nation en aient eu connaissance, toujours approche-t-

> elle davantage de la découverte nouvelle de ce pays que pas une autre carte que nous ayons [42].

21 Chapelain souligne d'ailleurs dans une de ses lettres à Bernier l'importance de la publication du manuscrit inédit du voyage en Chine du père jésuite Martinius dans la collection de Thévenot, et notamment de sa traduction d'un registre chinois de géographie, qui permet de « démêle[r] » cette partie du monde. Dès lors, on comprend l'intérêt manifesté par Thévenot pour les cartes, leur reproduction et leur constitution, qu'il insère à de très nombreuses reprises en guise d'illustration des manuscrits qu'il édite.

22 Toutefois, le recueil ne se contente pas d'amasser un ensemble d'informations sur le lointain. Sa matérialité innovante, qui permet de juxtaposer plusieurs textes de voyages dans un seul et même espace, façonne de nouvelles manières de lire et de nouveaux usages de la matière viatique. Le recueil devient ainsi le lieu de la « conférence » des informations tant réclamée par Chapelain en ces temps périlleux « de fagots et de balivernes ». Chapelain ne cesse de demander à des observateurs curieux et fiables de rapporter des relations devant servir à infirmer ou confirmer des relations antérieures, faites par des marchands ou des missionnaires qu'il considère souvent comme ignares et peu dignes de foi, « faute de sincérité ou de capacité » [43]. De fait, les erreurs de ces derniers, qu'elles soient intentionnelles ou involontaires, aboutissent toujours au même résultat : la tromperie d'un lectorat qui ne s'est pas aventuré loin de son fauteuil. Il demande par exemple à M. Carrel de Sainte-Garde, dans une lettre datée du 15 décembre 1663, d'approfondir ses recherches sur les vallées de Batuccas, afin de pouvoir ensuite comparer ses observations avec les descriptions du père jésuite Eusèbe de Nieremberg dans sa *Filosofia curiosa*. Il lui enjoint de « caver » pour découvrir la vérité et de rédiger sa relation selon les normes antiques pour éviter l'écueil dans lequel tombent généralement les relateurs, « qui quittent le principal pour s'attacher à l'accessoire, et qui discernent mal ce qui est à prendre et ce qui est à laisser ». Certes, le principe de la « conférence » ou de la comparaison des informations issues des textes viatiques est une pratique courante des rédacteurs mêmes de récits de voyages, qui, à l'instar de Jean de Thévenot, ne cessent de signaler que ce qu'ils ont vu correspond – ou ne correspond pas – à

ce qui a été observé et noté antérieurement par d'autres voyageurs. Mais dans ses *Relations de divers voyages curieux*, Thévenot érige en précepte éditorial ce principe nécessaire à la bonne réception de la matière viatique. Ce n'est qu'en recueillant les informations issues des différents manuscrits, en les comparant, en ajoutant une information à une autre, que les nouvelles cartographies peuvent se dessiner et que des savoirs nouveaux peuvent émerger. La publication en série accentue également l'effet même de la forme-recueil, puisqu'à la « conférence » dans le cadre d'un même volume s'ajoute la « conférence » entre les volumes, qui prend alors forme sur un axe spatial (le volume) et un axe temporel (la série de volumes). Thévenot, par le choix même de la formule du recueil, impose un nouveau mode de lecture de la matière viatique, qui engage un régime de saisie des informations issues des relations de voyages, essentiel pour l'érudit-éditeur et pour les membres de son entourage proche. Ce régime n'est pas celui de l'adhésion mais de la mise à distance critique. À la linéarité habituelle des relations de voyages, Thévenot oppose un modèle de lecture par collecte, synthèse, ajouts et comparaisons, assez loin de la quête du pur divertissement exotique que beaucoup de lecteurs mondains poursuivent dans leurs lectures viatiques.

23 Mais ces informations géographiques et cartographiques n'ont pas uniquement pour but de participer à un projet de perfectionnement de l'esprit humain, même si c'est là l'un des objectifs de la collecte les plus clairement affichés [44]. Issues pour la plupart de traductions de manuscrits ou de relations de voyageurs anglais, hollandais, portugais, espagnols et allemands partis développer le commerce dans ces espaces nouvellement découverts ou coloniser des régions lointaines déjà connues par les relations éditées chez Hakluyt et Purchas, ces connaissances géographiques sur les espaces lointains sont collectées et rassemblées avec un ensemble de textes traitant de la navigation, afin de permettre aux Français de suivre l'exemple des autres nations européennes et d'entamer une entreprise de conquête et d'échanges avec les territoires lointains. Le recueil, prosélyte, entend impulser une politique étatique d'extension des terres françaises et du commerce en direction de ces espaces récemment apparus sur les cartes du monde. Thévenot déplore la timidité des initiatives politiques et individuelles de communication avec les nations étrangères, qui placent la France dans une position

d'infériorité sur le plan européen : la gloire du royaume, son enrichissement et sa place dans le jeu géopolitique, ne serait-ce qu'en Europe, sont par-là mis en péril. L'« Avis » du premier volume [45] est explicite sur les désavantages et même le péril qu'encourt la France à ne pas se lancer dans l'aventure ultramarine, comme le signale, entre autres, l'exemple des Provinces unies :

> Et les Provinces unies, qui jusqu'à la fin du siècle précédent, s'étaient contentées de pêche, et d'un commerce de port en port, se sont mises en possession des Indes d'Orient, ont entre les mains le plus riche commerce de la mer, tiennent plus de lieues de pays dans ces contrées si reculées, qu'elles n'ont d'arpents de terres dans la basse Allemagne, et par là sont arrivées à traiter d'égal avec des Princes qu'elles reconnaissaient auparavant pour leurs souverains.

24 Au-delà de ses visées scientifiques, le recueil possède donc également une dimension politique. Rassembler ces textes, les organiser dans un livre et les rendre publics constitue une action [46] : celle-ci consiste à se poser en expert apte à conseiller le prince. Thévenot indique ce que devrait être la politique maritime de la France, tout en pointant l'intérêt qu'aurait le pouvoir à se doter de savants susceptibles de la mettre en œuvre.

25 Une dernière édition du recueil paraît après la mort de Thévenot en 1696, ce qui marque l'importance de l'entreprise entamée par l'érudit et la pertinence du choix de la forme-recueil. L'éditeur Thomas Moëtte reprend l'ensemble de ce qui a déjà été publié, et y adjoint les pièces diverses, cette fois-ci en deux volumes, et non plus en cinq. C'est cette édition que l'on retrouvera dans la bibliothèque de nombreux savants et érudits du XVIIIe siècle, comme celle de Voltaire, de Turgot, d'Holbach, etc. La perspective n'est plus la même après la mort de l'érudit : Thomas Moëtte récapitule, fait une œuvre testamentaire, qui essaye de compiler tout ce qui restait dans les papiers de Thévenot pour l'offrir au public, et surtout au roi. Il y ajoute une pièce qui n'était pas présente jusqu'alors, une épître de Thévenot à destination de Louis XIV, qui appelle clairement de ses vœux une entreprise coloniale [47]. Il fait ainsi émerger, au-delà des enjeux scientifiques de la publication de l'ouvrage, la cohérence politique qui se situe au fondement de cette œuvre désormais close. Il ne manque pas non plus de faire une sorte de coup éditorial,

l'édition se diffusant très largement. Ce succès n'est probablement pas étranger au renouveau du genre du recueil viatique, qui se développera particulièrement aux XVIIIe et XIXe siècles avec la publication du *Recueil des Voyages qui ont servi à l'établissement et aux progrès de la Compagnie des Indes orientales* (1705) par le libraire Étienne Roger aux Pays-Bas, du *Recueil de Voyages au Nord* (10 vol., 1715-1738) par Jean-Frédéric Bernard, ou des *Nouvelles annales des voyages et des sciences géographiques* (1836) par la librairie de Gide à Paris. L'objet de librairie inédit conçu par Thévenot, en raison de l'outil scientifique, éditorial et politique qu'il constitue, est ainsi destiné à un succès durable.

NOTES

1 Antoine Furetière, *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, A. et R. Leers, 1690, t. 4, article « voyage ». L'autrice tient à remercier chaleureusement l'université de Fribourg pour son soutien au cours de la rédaction de cette étude.

2 De nombreux ouvrages ont traité de l'appropriation de la matière viatique par les penseurs et auteurs de l'âge classique. Voir par exemple : Isabelle Moreau, *« Guérir du sot ». Les stratégies d'écriture des libertins à l'âge classique*, Paris, Champion, « Libre pensée et littérature clandestine », 2007 ; Sylvie Requemora-Gros, *Voguer vers la modernité. Le voyage à travers les genres au XVIIe siècle*, Paris, Presses Sorbonne Université, 2012.

3 « Voyager et lire le voyage sont simultanément au goût du jour. Cette vogue vient aussi pour une large part de la mode des salons littéraires » (S. Requemora-Gros, « L'espace dans la littérature de voyages », *Études littéraires*, 34, 1-2, 2002, p. 254).

4 François Moureau, *Le Théâtre des voyages : une scénographie de l'âge classique*, Paris, PUPS, 2004, p. 55.

5 Il occupe la fonction entre 1684 et 1691.

6 Grégoire Holtz, *L'Ombre de l'auteur : Pierre Bergeron et l'écriture du voyage à la fin de la Renaissance*, Genève, Droz, 2011.

7 Pierre Bergeron, *Traicté de la navigation et des voyages de descouverte & conqueste modernes, & principalement des François*, Paris, Jean de

Heuqueville et Michel Soly, 1629.

8 L'idée de cet article est ainsi d'aller au-delà des hypothèses et résultats des recherches de l'historien Nicholas Dew, publiés dans l'article « Reading travels in the culture of curiosity: Thévenot's collection of voyages », *Journal of Early Modern History*, 2006, 10, 1/2, p. 39-59, et repris dans le chapitre « "Toutes les curiosités du monde" : The Geographic Project of Melchisédech Thévenot », *Orientalisme in Louis XIV's France*, Oxford University Press, 2009, p. 81-130. Nous conserverons les précieux acquis de ces recherches, mais nous confronterons les paratextes du *Recueil de divers voyages curieux* à la *Correspondance* de Chapelain (*Lettres de Jean Chapelain de l'Académie française* (1659-1672), éd. Ph. Tamizey de Larroque, Paris, Imprimerie nationale, t. 2, 1880), et nous ferons un travail sur les différentes éditions du recueil afin de saisir les enjeux éditoriaux de l'entreprise.

9 Melchisédech Thévenot, « Avis, sur le dessein, et sur l'ordre du Recueil », dans *Relation de divers voyages curieux, qui n'ont point esté publiees ; ou qui ont esté traduites d'Hacluyt…*, *Première partie*, Paris, Jacques Langlois, 1663, n. p.

10 Jean de Thévenot, *Relation d'un voyage fait au Levant*, Paris, Louis Billaine, 1664 ; *id.*, *Suite du voyage de Levant*, Paris, Charles Angot, 1674 ; *id.*, *Troisième partie des voyages de M. de Thevenot, contenant la relation de l'Indostan, des nouveaux Mogols et des autres peuples et pays des Indes*, Paris, Claude Barbin, 1684. La notoriété du voyageur a probablement contribué à effacer en partie la réputation de son oncle, ses ouvrages étant bien mieux parvenus jusqu'à nous.

11 On observe des pratiques similaires au sein de groupes savants des décennies précédentes, comme dans le cadre du Cabinet Dupuy.

12 Après de longues tractations, la collection est achetée par la Bibliothèque du roi en 1712. Les manuscrits persans de Thévenot sont par exemple aujourd'hui une part importante du fonds persan de la BnF.

13 Le « on » prend d'ailleurs souvent la place du « je » dans les « Avis ».

14 L'historiographie est bien plus prolixe sur ce pan de la carrière de M. Thévenot, puisqu'elle croise l'histoire des sciences et des académies. Voir notamment : David J. Sturdy, *Science and Social Status: the members of the Académie des sciences, 1666-1750*, Woodbridge, 1995.

15 J. Chapelain, « Lettre à M. Carrel de Sainte-Garde, du 15 décembre 1663 », *op. cit.*, p. 339-341.

16 J. Chapelain, « Lettre à M. Vossius, ce 12 mars 1665 », *ibid.*, p. 387.

17 J. Chapelain, « Lettre à M. Thévenot, ce 26 avril 1669 », *ibid.*, p. 640.

18 Nous reprenons ici la terminologie de Christian Jouhaud et Alain Viala dans *De la Publication, entre Renaissance et Lumières*, Paris, Fayard, 2002.

19 M. Thévenot, « Avis, sur le dessein, et sur l'ordre du Recueil », *Première partie*, *op. cit.*, n. p.

20 *Ibid.*

21 M. Thévenot, « Avis sur l'ordre des pièces de la seconde partie », dans *Relations de divers voyages curieux, Deuxième partie*, Paris, Jacques Langlois, 1664, n. p.

22 M. Thévenot, « Avis sur la suite du recueil », dans *Relations de divers voyages curieux, Quatrième partie*, Paris, André Cramoisy, 1672, n. p.

23 J. Chapelain, « Lettre à M. Steno, de Paris le 27 mai 1667 », *op. cit.*, p. 514.

24 Nicolas-Claude Fabri de Peiresc collecte de même manuscrits et singularités de tous horizons, qu'il amasse dans sa bibliothèque et son cabinet de curiosités.

25 Voir Christophe Schuwey, « Aux enseignes de papier : les recueils comme plates-formes de publication », dans Linda Gil et Ludivine Rey (dir.), *Genèse des corpus littéraires à l'âge classique*, 2016, [en ligne] http://www.cellf.paris-sorbonne.fr/cellf-16-18/publications-en-ligne, p. 33-39 ; *id.*, *Un Entrepreneur des lettres au* XVII*e siècle. Donneau de Visé, de Molière au* Mercure galant, Paris, Classiques Garnier, « Lire le XVIII*e* siècle », 2020.

26 Voir en particulier « Le recueil comme paradigme de publication », *ibid.*, p. 180-182.

27 N.D.L.R. *Le Journal des savants* paraît pour la première fois en 1665 – sous le titre de *Journal des sçavans* – et les *Relations de divers voyages curieux* de 1663 à 1666 selon la notice BnF.

28 M. Thévenot, « Avis sur l'ordre des pièces de la seconde partie », *Deuxième partie*, *op. cit.*, n. p.

29 M. Thévenot, « Avis sur la suite du recueil », *Quatrième partie*, *op. cit.*, n. p.

30 Armand-Gaston Camus, *Mémoire sur la collection des grands et petits voyages et sur la collection des voyages de Melchisédech Thévenot*, Paris,

Baudouin, 1802.

31 Cabart à Bégon, 3 mai 1697, BnF Mss NAF 28343 XC (non numéroté). Je remercie très chaleureusement Maxime Martignon pour avoir porté cette lettre à ma connaissance et pour m'avoir autorisée à en reproduire ici la transcription.

32 J. Chapelain, « Lettre à M. Huygens de Paris, ce 9 novembre 1662 », *op. cit.*, p. 267.

33 J. Chapelain, « Lettre à M. Bernier, ce 16 février 1669 », *ibid.*, p. 620-621.

34 J. Chapelain, « Lettre à M. Thévenot, ce 21 décembre 1668 », *ibid.*, p. 609.

35 M. Thévenot, *Relations de divers voyages curieux*, *Troisième partie*, Paris, Sébastien Mabre-Cramoisy, 1666, n. p.

36 M. Thévenot, « Avis, sur le dessein, et sur l'ordre du Recueil », *Première partie*, *op. cit.*, n. p.

37 J. Chapelain, « Lettre à M. de Merveilles, ce 20 avril 1662 », *op. cit.*, p. 221.

38 M. Thévenot, « Avis, sur le dessein, et sur l'ordre du Recueil », *Première partie*, *loc. cit.*, n. p.

39 J. Chapelain, « Lettre à M. Gronovius, ce 5 février 1669 », *op. cit.*, p. 615-616.

40 « J'ai encore eu, en le faisant, la vue de rectifier et d'accroître le peu de connaissance que l'Europe a eue jusqu'ici de l'Asie ; et pour cela, je me suis résolu d'y joindre les traductions de quelques Auteurs orientaux, qui en ont fait ou l'Histoire ou la Description. Sans me renfermer toutefois dans cette seule partie du monde, mon intention est d'en faire autant pour les autres parties, et de donner une relation de tous les États et Empires, et d'autant plus fidèle et plus exacte, que je la ferai sur de meilleurs originaux, et sur la foi de personnes choisies entre ceux qui les ont courues et observées avec plus de soin » (M. Thévenot, « Avis, sur le dessein, et sur l'ordre du Recueil », *op. cit.*, *Première partie*, n. p.).

41 M. Thévenot, « Avis sur l'ordre des pièces de la seconde partie », *Deuxième partie*, *op. cit.*, n. p.

42 *Ibid.*

43 J. Chapelain, « Lettre à M. Bernier, ce 25 avril 1662 », *op. cit.*, p. 223.

44 L'un des objectifs du recueil est bien de fournir de nouveaux savoirs sur l'altérité, dans le but notamment de ne pas juger autrui selon ses propres normes : « Car sans mettre en considération que l'esprit et le jugement se

perfectionnent dans cette sorte de lecture, et qu'ils y acquièrent une certaine étendue qui les empêche de condamner légèrement tout ce qui n'est pas selon la manière de leur pays, ou selon la leur particulière » (M. Thévenot, « Avis, sur le dessein, et sur l'ordre du Recueil », *Première partie*, *loc. cit.*).

45 « Il a été remarqué dans les événements de ces deux derniers siècles, que la navigation et le trafic ont eu leur part dans toutes les grandes révolutions qui y sont arrivées. Car sans parler du bouleversement de l'Empire des Incas et du Mexique, aussi bien que celui de tous les États des Indes orientales, il est certain que les Peuples qui sont nos plus proches voisins se sont enrichis, par le moyen de ces Arts, et infiniment élevés au-dessus de leurs propres forces. Par-là l'Espagne s'est trouvée en état de disputer de grandeur avec la France. Par-là les Portugais, qui étaient resserrés dans l'un des plus petits et plus stériles cantons de l'Europe, se sont étendus par toute la terre » (*ibid.*).

46 *Écriture et action* : XVIIe-XIXe *siècle*, *une enquête collective* / *GRIHL*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2016.

47 « Je présente à Votre Majesté un recueil de Relations des Indes Orientales et des voyages de long cours, dans le temps que la gloire de Votre Nom a rempli toute l'Europe, et que vos sujets sont sur le point de la porter avec votre Empire au-delà de l'océan. […]. Ces relations leur feront voir […] que la France seule y peut fournir, que seule elle peut envoyer assez de monde pour y planter la foi, et pour entretenir des colonies qui les cultivent. Il semble que la possession lui en appartienne par ce droit naturel, et qu'elle lui ait été réservée au temps de Votre règne, sous lequel il n'y a point d'exaltation qu'elle ne se doive promettre » (M. Thévenot, « Épître au Roi », dans *Relations de divers voyages curieux, Tome premier*, Paris, Thomas Moëtte, 1696, n. p.).

AUTEUR

Mathilde Morinet
Université Aix-Marseille – CIELAM/ York University
IDREF : https://www.idref.fr/270419314

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

Louise Moulin

DOI : 10.35562/pfl.225

Droits d'auteur
CC BY-NC-SA 3.0 FR

PLAN

Autorité sur le recueil
Flou définitionnel et juridique de l’auctorialité
Du discours contemporain à l’historiographie

TEXTE

1 Au début du mois d’octobre 1694, les Parisiens découvraient un ouvrage sans précédent sur les étals des libraires : *Le Théâtre italien ou le Recueil de toutes les scènes françaises qui ont été jouées sur le Théâtre italien de l’Hôtel de Bourgogne* [1]. Les recueils de théâtre étaient alors rares [2], l’impression de scènes dramatiques détachées n’avait été envisagée que pour les airs d’opéra, et c’était la première fois qu’une part significative du répertoire des Italiens était mise sous presse [3]. Le succès, immédiat, atteignit rapidement les villes de Lyon, de Rouen, d’Amsterdam ou encore de Bruxelles, où l’ouvrage fut contrefait au moins huit fois en un an [4]. Toutefois, ce qui réjouit les lecteurs provoqua d’importantes dissensions au sein de la troupe.

2 Moins de deux semaines avant que l’impression du recueil fût achevée, les comédiens intentèrent un procès à son compilateur. Il s’agissait d’Evaristo Gherardi, leur Arlequin, qu’ils accusaient d’avoir « tiré adroitement de celui qui en était dépositaire toutes les pièces et scènes détachées qui ont été représentées depuis trente ans sur le théâtre des comédiens italiens » et, en vertu d’un privilège obtenu subrepticement – c’est-à-dire en prétendant faussement détenir le consentement de la troupe – « fait imprimer clandestinement plus de deux mille volumes de ce nouveau livre » [5]. Ils affirmaient que

l'impression portait préjudice à la troupe, en dispensant le public d'assister aux représentations d'une part, en rendant disponibles en tout temps des passages qui auraient pu passer pour nouveaux lors de productions ultérieures d'autre part. Suite à la reconnaissante de la plainte par le Conseil privé du roi, Gherardi publia un factum répondant point par point aux accusations. Il soutint notamment que :

> Bien loin que les impressions nuisent à la représentation des pièces de théâtre, c'est au contraire ce qui les fait revivre et les ranime lorsqu'elles sont tombées. […] Bien loin de dégoûter ceux qui les lisent, [elles] leur font au contraire souhaiter avec plus d'ardeur de voir les pièces entières dont ces morceaux leurs rafraîchissent l'idée, accompagnées de la représentation et de la grâce qu'y donnent les Acteurs, et en inspirent le désir à ceux qui ne les ont point vues [6].

Les deux parties négocièrent un arrangement et s'entendirent sur un partage équitable des revenus : le privilège de Gherardi fut ainsi maintenu et le recueil publié. Enfin, six ans plus tard, une édition largement augmentée compléta cette première entreprise éditoriale et, de réédition en réédition, permit au répertoire de l'ancien théâtre italien de traverser les siècles.

3 Cette querelle comporte tous les éléments d'un cas d'école pour l'histoire de l'édition, et de l'édition de théâtre en particulier. Pourtant, elle n'a jusqu'ici pas suscité l'intérêt de la critique moderne, qui n'en a retenu que l'audace de Gherardi [7]. On estima qu'elle n'était qu'un exemple des tensions récurrentes entre comédiens, par ailleurs bien connues [8]. Il semblait clair que les motivations des deux parties étaient avant tout financières, et que les inquiétudes concernant les représentations servaient simplement de façade à la défense des intérêts commerciaux de chacun [9]. Les rebondissements de l'affaire ne vont cependant pas dans le sens de cette hypothèse. En plus de révéler les changements de camp de certains comédiens durant le conflit, les pièces du procès indiquent par exemple que des copies du recueil auraient été brûlées malgré la conclusion d'un compromis prévoyant la répartition équitable des revenus du *Théâtre italien* entre les comédiens [10]. La seule rivalité financière ne permet pas d'expliquer cette réaction face à un arrangement pourtant favorable à la troupe.

4 Les droits sur le texte et ses revenus participaient certainement du conflit entre comédiens, mais ce travail voudrait en proposer une autre lecture : l'autorité que Gherardi s'arrogea sur le recueil. On propose dans cet article d'analyser la façon dont le compilateur programma, par la publication du *Théâtre italien*, la consécration de son propre nom. On analyse comment il affirma son autorité sur le texte comme sur le livre, en bénéficiant de l'imprécision du contexte juridique et définitionnel. On interroge finalement les multiples figures du compilateur dans le champ littéraire d'alors, et la façon dont l'historiographie contemporaine a choisi de n'en consacrer qu'une : celle qui faisait de Gherardi le légataire du théâtre italien.

Autorité sur le recueil

5 L'édition du *Théâtre italien* était une entreprise éditoriale tout à fait novatrice. Au contraire des rares recueils de théâtre édités jusque-là, tous factices à une exception près [11], *Le Théâtre italien* suivait une pagination continue. Il s'affranchissait aussi des pièces intégrales pour ne retenir que des scènes de divers auteurs, sur le modèle des recueils d'airs d'opéra nouvellement apparus sur le marché. Enfin, c'était la première fois que tout un pan du répertoire des Italiens paraissait sous la forme d'un recueil imprimé.

6 Contrairement au *Recueil des plus beaux vers* [12] de Sercy, dont la page de titre promettait « le nom des auteurs, tant des airs que des paroles », aux *Délices de la poésie galante, des plus célèbres Auteurs du Temps* de Ribou [13], ou encore au *Recueil des plus belles pièces des poètes français* [14] de Barbin, qui définissait son étendue « depuis Villon jusqu'à M. de Benserade », *Le Théâtre italien* ne capitalisait pas sur les auteurs des scènes. La tradition de la comédie italienne s'accommodait d'ailleurs mal du concept d'auctorialité. Elle se fondait en effet sur une pratique de composition collective, par laquelle chaque comédien maîtrisait un certain nombre de motifs qu'il était capable de développer *ad libitum* sur scène. Créer une nouvelle pièce consistait ainsi à décider conjointement d'un agencement inédit de ces motifs en suivant les principes de la combinatoire. Puisqu'il n'y avait pas à proprement parler d'« écriture », la *commedia dell'arte* avait, pour reprendre les termes de Claude Bourqui, comme « suppr[imé] la fonction d'auteur [15] ». Il en allait différemment des

scènes françaises intégrées aux canevas italiens dès 1681 pour s'adapter aux goûts changeants du public [16], et qui composaient le recueil du *Théâtre italien*. Celles-ci, rédigées par des auteurs qui les donnaient à la troupe, étaient destinées à être récitées. Leur anonymat n'était pas le produit *de facto* d'une tradition dramaturgique de l'improvisation, mais une condition *de jure* : les scènes françaises, enchâssées parmi d'autres, étaient présentées sans nom d'auteur, sur scène comme sur papier.

7 Le seul nom qui traversait le paratexte était celui du compilateur. Ainsi, sans afficher ses auteurs, le recueil ne se déclarait pas sans « autorité ». Le paratexte entier travaillait à souligner le rapport intime de Gherardi au livre. Il avait joué ces scènes ; il les avait recueillies, adaptées, mises en livre ; enfin, pour l'occasion, il faisait office de libraire. Dès la page de titre, son nom était mis en exergue, présenté – au contraire de Guillaume de Luyne avec qui il partageait le privilège – comme « le Sieur Gherardi ». Le privilège lui-même réaffirmait cette différence de statut et invitait le lecteur à établir une hiérarchie entre les deux hommes. Mais surtout, il conférait au compilateur une autorité incontestable : d'une part, du fait que celle-ci émanait directement du roi [17], et d'autre part, parce que le privilège, en interdisant de contrefaire « dans toutes les Terres de l'obéissance de sa Majesté [...] ledit Livre, même d'Impression Étrangère, ni aucune Scène séparée du Recueil, ou autrement », ne reconnaissait aux scènes qu'une seule forme d'existence – celle du recueil – et qu'une seule autorité sur elles – celle du compilateur [18].

8 L'épître dédicatoire à la princesse Palatine consacrait elle aussi Gherardi en tant qu'autorité du *Théâtre italien*. Une habile rhétorique permettait au compilateur de vanter son propre travail tout en éclipsant les autres acteurs de l'institution théâtrale comme du processus éditorial [19]. Dès la première ligne, l'épître se révélait le terrain d'un jeu de pronoms tout stratégique. Confronté à l'écueil du collectif, car il n'est nul théâtre sans comédiens, Gherardi usait de toutes les ressources de la grammaire. En évoquant à la voie passive les « Scènes Françoises qui ont été jouées sur le Théâtre italien », il évacuait les comédiens au profit de l'art dramatique, désincarné. Un seul indice de collectivité demeurait, dissimulé dans un déterminant – « quand Vous avez honoré nos Comédies de votre présence » – au détour d'une phrase mettant l'accent sur la dédicataire. Mais en

dehors de cette incursion, Gherardi préférait la neutralité des démonstratifs (« ce Livre », « ces Scènes détachées », « ces Scènes »), qui lui permettaient de présenter l'ouvrage comme sien (« mon Présent »). La première personne saturait l'ensemble du texte ; on ne trouvait aucune autre allusion à la troupe, ni aux auteurs des scènes. Enfin, plutôt que de clore l'épître sur les formules de modestie d'usage, subordonnant l'œuvre au geste même de la dédication, Gherardi renforçait doublement sa posture d'autorité. « Je borne mon ambition à l'honneur de Vous divertir » recentrait l'attention sur sa personne plutôt que sur l'écrit, tout en congédiant définitivement ses camarades comédiens ; enfin, en établissant une commune mesure entre son ambition et l'honneur de servir la princesse Palatine, belle-sœur de Louis XIV, Gherardi faisait le choix de publier, avant tout et sans modestie, son propre nom [20].

9 Ces premiers éléments contredisent d'emblée l'approche de la critique, qui a vu dans le recueil une entreprise destinée premièrement à promouvoir la troupe. Revenons sur cette hypothèse, qui s'appuie sur une lecture du contexte historique de la publication. La première parution du recueil, en 1694, intervenait dans un contexte délétère pour les comédiens italiens. Le pouvoir royal avait alors rompu avec la tradition théâtrale [21]. Le recueil pouvait passer pour une tentative de pérenniser le théâtre italien, en lui conférant une légitimité tant littéraire qu'institutionnelle [22]. À cet égard, l'épître à la Palatine se révélait particulièrement habile : en elle, Gherardi identifiait correctement la personne la plus à même de résoudre la tension grandissante entre l'autorité politique détenue par son beau-frère et la liberté théâtrale qu'elle défendait ouvertement [23]. Trois ans plus tard, en 1697, la troupe fut néanmoins expulsée de Paris [24]. La critique jugea alors qu'en éditant une seconde version du recueil, en 1700, il ne s'agissait plus seulement d'inscrire le théâtre italien dans la tradition française des belles-lettres, mais de signaler l'entière soumission de la troupe au pouvoir, afin qu'elle fût rappelée [25]. Cette interprétation avait l'avantage d'expliquer la présence en début de recueil d'une pièce politique, une « Explication du Feu d'artifice dressé par Messieurs de la Troupe Royale des Comédiens Italiens devant leur Hôtel de Bourgogne au sujet de la Paix conclue entre la France et la Savoie [26] ». Elle justifiait aussi l'impression d'un bandeau

gravé aux armes de la princesse Palatine (fig. 1), qui, en 1694, avait été peint sur quelques exemplaires d'apparat uniquement.

Fig. 1. Bandeau gravé aux armes de la princesse Palatine, « À son altesse royale Madame. », dans *Le Théâtre italien de Gherardi…*, t. I, 1700. BnF/Gallica



10 À lire attentivement le paratexte de la seconde édition, on remarque en réalité que celui-ci programme moins un rappel de la troupe qu'une monumentalisation du théâtre italien. Le recueil devait matérialiser sa consécration, et la figer. Dans l'« Avertissement » de 1700, plus développé que celui de 1694, les descriptions du théâtre comme du recueil soulignent bien la dichotomie entre le temps du jeu et le temps de l'écrit. Gherardi décrit le « chagrin du Public, qui en perdant les Italiens a perdu les plus beaux ornements du Théâtre Comique, et à qui il ne reste rien, pour se consoler d'une si grande perte, que le Recueil [qu'il] lui présente [27] ». Sur la gravure décrite dans la préface et nommée d'après le recueil, on voit « plusieurs petits Génies, qui après la retraite des Italiens, se sont emparés de leur Théâtre » ; la devise (fig. 2) entourant la légende, *De la mia morte eterna vita io vivo* [28]postule la mort du théâtre comme condition de son passage à la postérité.

Fig. 2. Frontispice du *Théâtre italien de Gherardi…*, t. I, 1700. BnF/Gallica



Sur un autre frontispice (fig. 3) figurait le recueil, sur la couverture duquel on lit les mots *exuviæ tristes* [29], renforçant l'idée d'une transition définitive entre la performance et l'imprimé. La devise du compilateur, *Dum lego, colligo* [30], affirmait encore une fois que le temps de la scène avait fait place à celui du livre, puisque même un comédien présentait son rapport au texte comme celui de la lecture. Le recueil devait remplacer le théâtre, non le restituer.

Fig. 3. Frontispice du *Théâtre italien de Gherardi…*, 1741, t. II. BnF/Gallica



11 C'est justement parce que Gherardi savait que le théâtre italien n'avait plus d'avenir qu'il pouvait se permettre de régler certains comptes avec ses anciens camarades, tels que Michelangelo Fracanzani et Costantino Costantini [31] :

> Je n'ai connu que les *Gradelins* et les *Polichinelles* qui n'ont jamais plu à personne ; aussi ne les trouvera-t-on pas dans aucune des Scènes de mon Recueil ; et si je les ai mis dans ma Préface, c'est qu'ils ont toujours été à la Porte du Théâtre Italien [32].

Le processus de valorisation de son propre rôle au détriment des autres, vraisemblablement déjà présent dans la première édition, était cette fois-ci explicité sans aucune vergogne. Il était tout à fait significatif que *Le Théâtre italien* devînt dans sa seconde facture *Le Théâtre italien de Gherardi*, entretenant une ambiguïté : le titre

faisait-il référence au recueil, ou au théâtre lui-même ? Au fil des pages, le recueil se donnait en effet de manière flagrante comme celui d'Arlequin. Sa figure dominait pratiquement toutes les gravures, en occupant le plus souvent la position centrale. Et si le succès du théâtre italien devait beaucoup à Arlequin, Gherardi insistait sur le fait que le recueil devait tout à sa personne : « comme aucun de mes Camarades n'a encore voulu se donner la peine d'en faire le Recueil [des dialogues demandés par le public], je me suis chargé de ce soin [33] ».

12 Si le paratexte signalait la mainmise de Gherardi sur le texte, certains codes paratextuels, plus encore, relevaient d'une posture proprement auctoriale. Il en allait ainsi du *topos* du manuscrit volé qui aurait déterminé Gherardi à élaborer une deuxième édition plus fidèle à son projet initial que les versions concurrentes circulant sur le marché, réalisées à la hâte. Cette deuxième édition du *Théâtre italien* présentait même de nombreuses caractéristiques du recueil d'œuvres complètes [34], telles que l'introduction des scènes par des poèmes d'hommage. Ces poèmes, en latin, conféraient au répertoire des Italiens une légitimité littéraire ainsi qu'une inscription dans la tradition française des belles-lettres, en rupture avec la représentation traditionnelle d'un passe-temps peu distingué. La constante de ces poèmes résidait dans leur éloge de Gherardi en tant que « passeur » du théâtre italien :

> O heureuse mère [la Comédie] toi qui, abattue il y a encore un instant, te relèves plus célèbre grâce au soin de ton fils, toi qui, sans valeur et exilée il y a encore un instant, retrouves grâce au dévouement de ton fils un refuge de plus de prix que l'or rare et plus durable que l'airain massif [35] !

La focalisation portait généralement sur le compilateur plutôt que sur le recueil, et dans ces poèmes, Gherardi prenait immanquablement le titre d'auteur :

> La Nature à la main habile t'a façonné acteur à ta naissance, c'est elle aussi qui te façonnera auteur si tu le veux [...]. Naguère la Gaule t'a admiré en tant qu'acteur, le monde tout entier l'admirera en tant qu'auteur [36].

Ainsi, le recueil programmait essentiellement la circulation du nom de son compilateur.

13 La légitimité littéraire du recueil était encore soulignée dans l'« Avertissement » par un bon mot de Boileau. L'emphase, appuyée au point d'en devenir comique, n'en rappelait pas moins sa qualité de « régent du Parnasse [37] » :

> Le premier Volume que j'en donnai en 1694 et dont j'ai parlé ci-dessus, a mérité le nom de *Grenier à Sel* : nom glorieux qui lui a été donné par cet Homme divin, ce Génie supérieur, à qui le Ciel a donné des connaissances et des lumières qu'il a refusées à tous les autres hommes, afin que les autres hommes devinssent les sujets de ses satires ; j'espère que celui-ci pourra mériter le nom de *Saline*, étant et beaucoup plus ample et beaucoup plus correct que le premier [38].

Dans la lettre à Brossette, toutefois, Boileau se remémorait les représentations des Italiens pour dénigrer par contraste celles des comédiens français. Pourtant, repris par Gherardi, le bon mot ne valorisait pas le répertoire italien, mais l'édition que lui-même en avait tirée. En ces termes, Boileau semblait vanter son travail, plutôt que celui de la troupe.

14 Par l'entremise du recueil, Gherardi s'instituait en unique légataire du théâtre italien. Si les deux éditions avaient été stratégiques au sens d'Alain Viala, c'est-à-dire qu'elles reflétaient « une option politique [...] une lutte pour conquérir une existence et une visibilité sociale qui faisaient défaut [à Gherardi] [39] », la seconde présentait des marques nettement exacerbées de son autorité sur le recueil, et donc sur le texte. Cela s'explique aisément. En 1700, parce que la troupe n'existait plus, Gherardi avait le champ libre et le temps d'élaborer patiemment l'œuvre qui devait faire sa gloire. L'enregistrement auprès de la communauté des libraires et imprimeurs de Paris en témoigne : il remontait au 10 mai 1698 – c'est-à-dire un an après le renvoi des Italiens – alors que l'achevé d'imprimé datait du 31 juillet 1700. À titre de comparaison, pour la première édition, cet écart s'était élevé à onze jours seulement. Le plus grand aboutissement et le soin portés à l'édition de 1700 n'avaient été rendus possibles que par l'expulsion et l'éclatement de la troupe. Ainsi, le contexte défavorable au théâtre italien justifia moins le développement d'une seconde édition qu'il

permit la création d'un monument littéraire destiné à promouvoir le nom de Gherardi.

Flou définitionnel et juridique de l'auctorialité

15 La posture d'autorité de Gherardi dans et sur le recueil n'est pas aisément lisible selon nos catégories actuelles d'éditeur et d'auteur. Le titre complet de la seconde édition – *Le Théâtre italien de Gherardi* –, la revendication constante de « son » recueil, les caractéristiques des œuvres complètes et autres marques typiques d'une posture auctoriale s'opposent à la description de son travail éditorial ou encore à la mention d'auteurs, qui ressortiraient d'une posture d'éditeur, ou, pour reprendre le terme du temps, de compilateur. La coexistence de ces deux postures se révélait déjà problématique à l'époque. Le procès n'était qu'un signe des complications liées à la porosité de ces catégories, au manque de définition des droits qui en découlaient et, plus généralement, à l'inadéquation des étiquettes juridiques avec les réalités de l'activité littéraire. C'est pourquoi le factum publié par Gherardi accordait tant d'importance à décrire l'implication des différents acteurs à l'origine du *Théâtre italien*. Cela était nécessaire pour justifier le bien-fondé de son privilège.

16 Son argumentation, sans conteste laborieuse, reposait sur l'hypothèse que le droit de faire imprimer les pièces

> n'appartient qu'aux Auteurs, et quand même les Comédiens auraient donné quelque chose aux Auteurs, ce ne serait que pour la représentation de leurs pièces à l'exclusion des autres Troupes, et non pas pour le droit de les faire imprimer qui a toujours appartenu aux mêmes auteurs [40].

Ses camarades n'étant pas les auteurs des scènes, ils ne pouvaient revendiquer ce droit. Lui non plus ne pouvait se targuer de les avoir écrites ; en revanche, il affirmait qu'au contraire de ses camarades il possédait « le consentement des Auteurs des pièces dont il a fait imprimer quelques scènes détachées de chaque pièce [41] ». Les auteurs auraient cédé leurs droits à Gherardi, de la même façon qu'un

privilège pouvait être transféré par son détenteur à n'importe quel libraire de son choix. D'après Gherardi, c'était sur cet argument seul que le raisonnement juridique devait porter. Ni l'existence d'une troupe, ni l'achat des scènes par cette troupe, ni même le choix des auteurs de ne pas entreprendre leur publication eux-mêmes ne constituaient des arguments recevables.

17 Le principe qu'il invoquait, attribuant aux seuls auteurs le droit de décider du sort de leur texte, était toutefois loin d'être conforme à la réalité du temps. On connaît les démêlés de Molière et de ses libraires indélicats, symptomatiques d'un flou juridique en matière d'impression de théâtre [42]. D'ailleurs, entre 1600 et 1699, 484 privilèges avaient été attribués premièrement à des libraires pour des pièces de théâtre, contre 240 à des auteurs, et dans la seule décennie 1690, ce rapport s'élevait toujours à 41 contre 30 [43], démentant la prémisse de Gherardi. Il n'empêche que son argument (fallacieux) reposait sur le droit absolu des auteurs sur leurs écrits – incluant celui de ne pas en faire usage, ou de céder ses prérogatives à quelqu'un d'autre. Bien que le procès-verbal établi fît mention d'un tel accord passé par écrit entre les auteurs des scènes et Gherardi [44], le factum poursuivait comme si tel n'avait pas été le cas :

> Et si ces mêmes morceaux de pièces que le Suppliant s'est donné la peine de ramasser et de faire imprimer, ne l'ont pas été par les soins des Auteurs, c'est que n'étant pas des pièces complètes, mais seulement des scènes détachées, qui chacune en particulier ne méritait pas peut-être les frais de l'impression, les Auteurs ont négligé de le faire [45].

Le droit supposé de Gherardi à disposer des scènes était certainement moins fondé sur son élection par leurs auteurs que sur l'opportunité qu'il avait su percevoir et saisir. Dans l'« Avertissement », il semblait l'avouer, puisqu'il décrivait son implication comme résultant de l'inaction de ses pairs. Mais le reconnaître, c'était admettre qu'il n'était en somme pas plus qualifié que le reste de la troupe pour revendiquer la responsabilité d'une telle entreprise. C'est peut-être ce qui expliquait que dans un dernier mouvement argumentatif, le comédien cherchât à justifier son autorité sur le texte par une raison plus proprement littéraire, soit le recours au *topos* du labeur du compilateur :

> Le Suppliant peut même dire que son livre est comme nouveau, quoi que composé de morceaux de plusieurs pièces représentées. Car la peine qu'il a eu de le recueillir, l'ordre exact qu'il a gardé pour donner du relief à son livre, est une espèce de nouveauté dont le Suppliant se peut dire auteur. *Elucidatio est nova inventio* [46].

L'autorité de Gherardi s'appuyait donc sur la longue tradition du motif, tout en le détournant : contrastant avec l'usage renaissant du *topos*, qui visait à partager le prestige de l'imprimé entre auteur(s) et compilateur [47], l'emploi qu'en faisait Gherardi lui permettait de remplacer les autres instances et de s'arroger l'autorité entière sur le recueil, voire son auctorialité.

18 Cependant, jamais dans le recueil lui-même il n'osa se positionner de la sorte. Plusieurs occurrences font toutefois état des difficultés de Gherardi à négocier sa posture entre autorité et auctorialité. On le perçoit par exemple en comparant l'« Avertissement » des deux éditions du recueil. Dans celui de 1694, Gherardi présentait les scènes comme l'« Ouvrage de plusieurs personnes d'esprit et de mérite, qui nous les ont données pour les mettre dans des Sujets Italiens, où elles sont comme enchâssées [48] ». Dans la version de 1700, cette formulation fut développée pour devenir « l'ouvrage de plusieurs Personnes d'esprit et de mérite, composées par la plupart dans leurs heures de récréation, et données par quelques-uns gratis à la Troupe. Elles étaient comme enchâssées dans nos sujets [49] ». Le facteur économique était devenu déterminant : le caractère dilettante d'hommes qui ne méritaient pas d'être nommés « auteurs » renforçait par contraste l'autorité de Gherardi, présenté comme celui qui avait réellement *œuvré*.

19 Les dictionnaires de l'Académie française, de Furetière et de Richelet témoignent du flou entourant encore la définition du nom d'« auteur » à la fin du siècle :

> Auteur, s. m. Celui qui est la première cause de quelque chose. […] Il signifie aussi, Inventeur. […] Il se dit particulièrement de celui qui a composé un livre [50].

> Auteur, en fait de Littérature, se dit de tous ceux qui ont mis en lumière quelque livre. Maintenant on ne le dit que de ceux qui en ont

> fait imprimer [51].

> Auteur, s. m. [seconde définition] Celui qui a composé quelque Livre imprimé [52].

Seule la première définition, celle de l'Académie, faisait de l'*inventio* un facteur décisif quant à l'attribution du statut d'auteur. La définition de Furetière, plus accommodante, reconnaissait comme auteur toute personne associée à la circulation publique d'un livre imprimé. Celle de Richelet enfin intégrait toute la polysémie du verbe « composer », c'est-à-dire, d'après le même dictionnaire, « faire des ouvrages d'esprit soit en vers, ou en prose [53] ». L'Académie pour sa part renvoyait le verbe « composer » à l'acte de compilation, et relevait qu'il « signifie aussi faire quelque ouvrage d'esprit », tandis que pour Furetière, encore une fois plus conciliant, le terme concernait tant les « choses spirituelles » que les « moindres productions d'esprit », inventions, rédactions, récitations, traductions et autres mises en forme.

20 Ainsi planait un flou définitionnel sur la notion d'auteur, pouvant expliquer les efforts répétés de Gherardi à souligner l'indissociabilité de son travail et de la mise sur le marché du recueil, ainsi que sa propre *inventio* à différents niveaux du texte – dans sa structure, ses réécritures, sa présentation au public. Il devient clair que l'imbroglio juridique qui précéda la première édition du recueil ne relevait pas d'une simple rivalité financière. Une incertitude réelle quant aux droits des comédiens, du compilateur et des auteurs procédait des définitions encore flottantes de l'auctorialité moderne.

21 Conséquemment, l'autorité sur un texte, dans le cas du *Théâtre italien*, n'était pas de fait ; elle était performée, ou n'était pas. À ce titre, il est significatif que Gherardi ne se contenta pas de composer avec soin sa posture dans les pièces relevant de la querelle juridique, mais qu'il étendit sa stratégie à son factum, puis aux « Avertissement[s] » des deux éditions du recueil. S'il mêlait les signes de postures qu'on qualifierait aujourd'hui d'auctoriale et d'éditoriale, provoquant une confusion pour les lecteurs d'alors comme d'aujourd'hui, il ne se départit en revanche jamais d'une autorité sans concession sur le texte. Toutefois, la construction de sa posture ne relevait pas de ses efforts seuls : elle dépendait de tout un réseau de

textes mis en relation par le marché du livre, et sur lequel Gherardi ne pouvait guère influer.

Du discours contemporain à l'historiographie

22 Ce que l'on appelle « le recueil de Gherardi » ne désignait pas une production homogène, mais un ensemble d'exemplaires qui, sous un titre similaire, présentaient des éditions plus ou moins complètes, autorisées ou non, émises aux quatre coins du royaume et au-delà, pour le compte de différents libraires, avec la collaboration de différents imprimeurs, impliquant différents arrangements commerciaux [54]. Or la diffusion et la promotion du nom de Gherardi dépendaient de la réception de sa figure telle qu'elle était construite dans les différentes versions du *Théâtre italien*, ainsi que dans les ouvrages contemporains mentionnant le comédien ou son recueil.

23 Les éditions pirates, en premier lieu, participaient de cette co-construction. Loin d'être des répliques neutres de l'édition autorisée, elles retenaient parfois une sélection de scènes légèrement différente de celle opérée par le comédien, et surtout, elles se détachaient volontiers du paratexte original. Ainsi une contrefaçon lyonnaise présentait une gravure d'« Harlequin » (fig. 4) précisant que le personnage « s'apelle en Italie Zani et à Venise Trufaldin ou Trapolin [55] ».

Fig. 4. Gravure d'Arlequin, « Harlequin, Comedien Burlesque vétu de pieces de diverses couleurs avec un masque tané et une épée de bois, il parle Bergamasque, et s'apelle en Italie Zani et à Venise Trufaldin ou Trapolin », dans *Le Theatre italien ou le recueil de toutes les scenes françoises Qui ont été jouées sur le theatre italien de l'Hôtel de Bourgogne*, Genève, Jacques Dentand, 1695.
Google Book



Le nom du personnage de Gherardi n'était donc pas seulement écorché, on en offrait des variantes régionales qui, en remplaçant l'Arlequin, congédiaient Gherardi. La même édition attribuait aussi l'épître dédicatoire à un certain « Cherardi », compromettant la promotion du nom du comédien. La même année, une seconde édition lyonnaise supprimait simplement cette épître. Le cas inverse existait aussi : l'autorité de Gherardi pouvait être contestée par l'adjonction de pièces paratextuelles et l'insistance sur les autres acteurs du théâtre et du recueil. Ainsi, une édition hollandaise arborait un frontispice (fig. 5) représentant plusieurs comédiens en

scène, derrière un médaillon montrant le théâtre italien encadré par une muse et un satyre [56]. D'autres éditions remplaçaient l'épître prévue par Gherardi par une autre, à l'instar de la contrefaçon hollandaise de Braakman, dont la dédicace était signée non plus par le compilateur, mais par le libraire [57].

Fig. 5. Frontispice du *Théâtre italien* de l'édition d'Amsterdam, Braakman, 1695. Répertoire du théâtre français imprimé au XVIIe siècle, Alain Riffaud (dir.)



24 On ne peut guère juger si les écarts constatés entre l'édition autorisée et ses contrefaçons tenaient des conditions de production, ou s'ils visaient à offrir une alternative au paratexte programmatique de Gherardi. Il semble peu probable que les variantes aient émané d'une action concertée des acteurs du recueil lésés par Gherardi, mais il demeure plausible que les coquilles soient des facéties. Dans tous les cas, ces exemples soulignent le fossé entre d'un côté, le droit théorique conféré à Gherardi par le privilège de définir absolument le

contenu du recueil et d'en contrôler la diffusion, et de l'autre, l'état effectif du marché du livre, saturé d'éditions pirates reproduisant plus ou moins fidèlement l'originale. On ne peut que rejoindre Oskar Klinger voyant dans la seconde édition une tentative de Gherardi pour reprendre le contrôle sur la diffusion du recueil [58]. Soulignons cependant l'importance du contrôle sur le discours, au moins autant que sur les recettes des ventes, et la réussite en demi-teinte du projet – car la seconde édition du *Théâtre italien* fut autant contrefaite que la première.

25 L'édition de Gherardi se distinguait par son travail éditorial particulièrement soigné. Charles Mazouer rappelle que Gherardi retravailla largement les textes du recueil, pour leur conférer une plus grande valeur littéraire, pour favoriser la lisibilité du jeu théâtral à l'écrit, ainsi que pour mettre en valeur la figure d'Arlequin, c'est-à-dire la sienne [59]. On peut aussi qualifier son acte éditorial par son étendue particulière : pour reprendre les trois catégories définies par Brigitte Ouvry-Vial, Gherardi fit usage tant de l'écriture éditoriale (c'est-à-dire la mise en livre), de l'énonciation éditoriale (l'établissement du texte, ici son adaptation pour l'écrit), que du geste éditorial (l'instauration d'une médiation entre les scènes et le lectorat, notamment par les riches explications données sur le théâtre italien dès la première édition, puis sur les « intraduisibles » ajoutés dans la seconde édition) [60]. Il ne manqua pas de souligner chacun de ces aspects dans son « Avertissement », et ainsi de modifier l'équilibre des voix au sein du recueil. Mathématiquement, en effet, à proportion qu'il valorisait son travail du texte, il réduisait la présence des autres acteurs du livre.

26 Il en allait différemment des « suites », « suppléments », « augment[ations] [61] » et nouveaux « tomes » qui parurent dès 1696 et qui, sous des appellations sous-entendant une continuité avec l'édition originale, n'hésitaient pas à contredire le récit éditorial de Gherardi. Ainsi, un « troisième volume » paru à Amsterdam en 1698 insistait sur la multiplicité des auteurs et l'hétérogénéité constitutive d'un tel recueil :

> Les sujets n'en sont pas moins riches, et les Auteurs n'ont encore rien perdu ni de leur bon sens, ni de la fécondité de leur imagination, ni

> du beau feu qui se fait si bien sentir dans les fragments du premier Tome [62].

Dans la *Suite du Théâtre italien*, le compilateur, sous les traits du libraire, définissait encore une fois l'ouvrage comme un recueil de textes d'auteurs divers plutôt que comme la publication aboutie du répertoire d'une troupe :

> En voici les plus belles Scènes que je donne au Public, j'aurais bien souhaité la donner toute entière, mais comme ces Messrs. ne font point imprimer leurs pièces, on ne peut pas les avoir à moins de les recueillir de Mémoire, c'est ce qu'a fait la Personne qui m'a envoyé celle-ci. […] J'avertis le Lecteur que si on trouve quelques défauts dans [c]es sortes de pièces on ne doit pas les attribuer à leurs Auteurs, vu que la beauté de ces pièces consistant dans l'action, il est impossible que l'impression leur conserve tous les agréments avec lesquels elles paraissent sur le Théâtre [63].

Ces discours génétiques renversaient la hiérarchie des acteurs du recueil : contrairement à l'« Avertissement » de Gherardi, qui soulignait le caractère central voire irremplaçable du compilateur, dans ces volumes pirates, le compilateur n'apparaissait plus que comme celui qui liait matériellement les « fragments », imparfaits par nature – puisque « la beauté de ces pièces consist[e] dans l'action » – mais aussi par leur mode de transmission. Dans le premier cas, le recueil était présenté comme un ouvrage abouti dont le mérite revenait au compilateur, alors que dans le second, le livre était présenté comme le simple support matériel réunissant des pièces par ailleurs autonomes. Seul le premier cas permet l'affirmation d'une seule figure d'autorité. Les éditions pirates, qui ne reprenaient pas ce discours, ne participaient donc pas du programme de Gherardi. Dès lors, il devenait crucial pour lui d'identifier les ouvrages qui appartenaient à l'une ou l'autre catégorie, au-delà même des éditions du *Théâtre italien* ; dans la seconde figuraient par exemple l'*Arliquiniana* [64], puis son deuxième tome, le *Livre sans nom* [65], qui diffusaient les bons mots d'Arlequin sans contribuer à inscrire la figure de Gherardi au Parnasse.

27 On peut dès lors s'interroger sur la façon dont les lecteurs abordaient ces préfaces. Il convient premièrement de souligner que les pièces

liminaires étaient significatives en elles-mêmes, indépendamment de la lecture qu'on en faisait (ou non), en cela qu'elles dénotaient le soin particulier qu'elles mettaient à positionner l'ouvrage et son « compositeur » dans le champ littéraire du temps, par opposition à de nombreux textes, notamment de théâtre, publiés sans avis ni épître. Parce que les préfaces parcouraient généralement un certain nombre de passages obligés, une partie de leur interprétation relevait vraisemblablement du contraste que leur discours présentait avec des ouvrages similaires. En d'autres termes, l'interprétation des préfaces prenait certainement en compte l'articulation des faits décrits et du discours les présentant, mais comparait aussi l'équilibre retenu avec les modèles existants. Sur ce point, l'audace de Gherardi se révélait d'autant plus saillante que les ouvrages similaires tendaient à adopter des postures de modestie.

28 En témoigne le paratexte d'une pièce italienne de la même période, *La Tapisserie Vivante*. Gaëtan Romagnesi, alias de Romagnesy, y signait une épître dédicatoire au ton tout différent :

> C'est, Mylord, ce qui dissipe la crainte que je pourrais avoir, en vous dédiant la Tapisserie Vivante, et ce qui m'autorise à vous faire présent d'un bien qui ne m'appartient pas ; car enfin j'aurais beau m'en vouloir faire honneur, je ne puis tout au plus exiger que celui d'avoir composé une Comédie Française de plusieurs Scènes Italiennes détachées, et d'y avoir seulement ajouté du mien ce qui était nécessaire pour lui donner la conduite qu'exigent les sujets qui se représentent sur notre Théâtre [66].

Romagnesi précisait encore dans la préface :

> Ce sont plusieurs Scènes prises de différents Auteurs. Il y a cinq ans et plus, que je me mis en tête de les insérer dans une Comédie, d'en faire un sujet suivi, et je puis dire que je ni ai pas mal réussi, puisque les plus beaux esprits se sont fait un plaisir de la distinguer des Pièces Modernes, et que nous représentons journellement. J'y ai ajouté si peu du mien, que j'ose espérer que l'on ne distinguera point le méchant d'avec le bon, qui est en assez grand nombre. Il ne me reste plus qu'à prier le Lecteur de ne point m'imputer à vanité, le soin que j'ai pris de la faire imprimer.

Romagnesi et Gherardi revendiquaient en somme un travail similaire, à savoir l'établissement d'un recueil à partir de scènes d'auteurs variés et l'adaptation de ces passages pour la publication imprimée. Romagnesi, en les fondant en une comédie suivie, pouvait se targuer d'une *inventio* bien plus significative que celle de Gherardi, qui s'était contenté de juxtaposer les passages qu'il avait jugés saillants. Pourtant Romagnesi présentait clairement un « bien qui ne [lui] appartient pas », à l'opposé des possessifs récurrents chez Gherardi ; la « vanité » que le premier confessait, combinée aux diverses minimisations de son travail – « tout au plus », « seulement » – contrastait avec l'« ambition » et l'« honneur » fièrement proclamés par le second, qui rappelaient volontiers au contraire du premier son rôle singulier et déterminant dans l'élaboration du recueil. D'après leur préface, Romagnesi, auteur d'une nouvelle pièce issue de fragments, n'apparaissait que comme compilateur, à l'inverse pratiquement de Gherardi. Cet exemple est révélateur du contrepoint que l'élaboration d'une posture pouvait offrir aux faits.

29 L'immodestie de l'« Avertissement » du *Théâtre italien* se trouvait renforcée par son contraste avec *La Tapisserie Vivante*, et les réactions d'alors montrent que le lectorat perçut ce manque d'humilité. *La Pompe funèbre d'Arlequin*, opuscule satirique publié à la mort de Gherardi, revient par exemple sur l'entreprise éditoriale du recueil dans un dialogue entre Apollon et Momus. Reprenant son interlocuteur qui vantait les talents de versificateur de Gherardi, Apollon lui reprochait de « pare[r Gherardi] des plumes d'autrui [67] ». Il ajoutait au sujet du *Théâtre italien* :

> En être le compilateur
> Ce n'est point en être l'auteur.
> Je sais, dit Apollon, qu'il en fit la Préface,
> Mais pour son honneur qu'on l'efface.
> Du commencement à la fin
> Arlequin y loue Arlequin [68].

Tout en suggérant que le recueil fut effectivement reçu comme un ouvrage à la gloire du comédien plutôt que de la comédie, *La Pompe funèbre* signifiait sans détour que la posture de Gherardi, loin de passer inaperçue, avait été perçue comme l'élément central de la préface.

30 Cette description peu flatteuse de Gherardi réagit à l'*ethos* que le comédien affichait dans le *Théâtre italien*, et à la fois, elle participa à la construction de sa *persona* dans le champ littéraire du temps. Ainsi Gherardi, comme tout personnage public, maîtrisait sa posture, mais pas la représentation de sa figure dans le champ : il était soumis aux discours d'ouvrages citant, commentant ou répondant au sien, participant volontairement ou non à l'établissement d'une figure publique, par la mention ou l'omission, c'est-à-dire par un mécanisme d'ajout ou de contraste. C'est dans cette perspective qu'il convient d'interpréter l'effort de Gherardi de distinguer les bons ouvrages – les siens – des contrefaçons qui ne lui faisaient pas honneur. On mesure ainsi l'effet direct du marché du livre et de ses ressorts sociologiques sur la poétique, notamment paratextuelle.

31 L'action de Gherardi visait également la postérité et rendait d'autant plus importants les enjeux de la construction de sa figure. Le processus de canonisation de son nom qu'il avait lui-même initié ne s'interrompit nullement après sa mort. Bien au contraire : entre autorité et auctorialité, la postérité choisit la seconde. Un portrait du comédien (fig. 6) dessiné par Joseph Vivien et orné d'inscriptions latines fut ajouté au recueil dès 1717 (Paris, Witte) [69].

Fig. 6. Portrait d'Evaristo Gherardi, estampe à l'eau-forte, par Joseph Vivien (dessinateur) et Gérard Edelinck (graveur), ca 1710. BnF/Gallica



Présenté comme *regiæ italorum comœdiæ princeps ætatis suæ* (« de la royale comédie italienne, prince de son temps »), le comédien incarna dès lors à lui seul le théâtre italien. Ce portrait traversa le temps, et continua d'orner de nombreuses rééditions jusqu'à celle de Slatkine, en 1969. En 1999, c'était encore une des citations de son « Avertissement », définissant les qualités du « bon comédien italien », qu'on retrouvait en couverture de l'ouvrage d'introduction à la *commedia dell'arte* [70]. Une monographie lui fut aussi consacrée par Umberto Cecchi en 1986 [71], un honneur que n'ont pas encore reçu nombre des auteurs des scènes, aujourd'hui identifiés comme étant Fatouville, Losme de Montchesnay, Regnard, Dufresny, Biancolelli, Palaprat, Bordelon et bien d'autres [72].

32 Ce succès s'explique par la rareté des sources permettant d'aborder l'ancien théâtre italien, qui fit de Gherardi une figure incontournable des travaux historiographiques du XVIIIe siècle à nos jours. Si l'on est conscient de l'aperçu biaisé du répertoire français des Italiens que présentent les éditions du *Théâtre italien*, il semble qu'on n'a pas assez insisté sur l'hégémonie du compilateur au cœur de ce recueil, au détriment des auteurs d'une part, mais aussi des comédiens de la troupe, qui faisaient exister ces scènes avant qu'elles ne fussent imprimées.

33 *Le Théâtre italien* constitue aujourd'hui encore le lieu de conservation et de mise en lumière du répertoire de l'ancien théâtre italien. Le processus de transmission de ce patrimoine littéraire est consubstantiel à la forme recueil : sans elle, il ne fait pas de doute que les scènes détachées se seraient perdues [73]. Les scènes s'appréhendent donc nécessairement par le recueil, et le recueil, par la figure de son compilateur. Au fil de ces pages, on a voulu montrer la façon dont Gherardi imagina le recueil comme un projet éditorial devant lier son nom à celui du *Théâtre italien* en performant une posture d'autorité sur l'objet, au détriment des auteurs des scènes. En illustrant les multiples configurations du recueil et la diversité des discours tant péri- qu'épitextuels, on a souligné le découplage des notions d'autorité, d'auctorialité et d'*inventio*. Ainsi, *Le Théâtre italien* apparaît comme un cas d'école pour illustrer la façon dont les enjeux économiques et juridiques ne peuvent être isolés de l'analyse littéraire. En témoignaient le privilège, qui autorisait une forme matérielle et, partant, l'établissement d'une autorité sur cette forme par l'usage d'une certaine rhétorique ; et, à l'inverse, les discours repris et critiqués, les définitions exploitées et les lieux communs subvertis cristallisés dans les démêlés juridiques des comédiens. Parce que le partage des voix des différents acteurs du livre implique des enjeux tant littéraires que juridiques ou historiographiques, on plaide ici pour une approche poétique du paratexte indissociable d'une étude de l'« éditorialité [74] ».

NOTES

1 *Le Theatre italien ou le recueil de toutes les scenes françoises Qui ont esté joüées sur le theatre italien de l'hostel de Bourgogne*, Paris, Luyne et Gherardi, 1694.

2 À l'exception des recueils d'œuvres d'un même auteur.

3 Quelques pièces avaient néanmoins été publiées isolément entre la fin du XVIe siècle et la fin du premier XVIIe siècle. Voir Oskar Klinger, *Die Comédie-Italienne in Paris nach der Sammlung von Gherardi*, Genève, Slatkine, 1970, p. 223 *sq.* et Claude Bourqui, *La Commedia dell'arte*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 157 *sq.*

4 D'après Alain Riffaud, *Répertoire du théâtre français imprimé au XVIIe siècle*, [en ligne] http://repertoiretheatreimprime.yale.edu/

5 Pour consulter les pièces du procès, voir Émile Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles. Documents inédits recueillis aux archives nationales* [Paris, Berger-Levrault, 1880], Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 109-112.

6 Evaristo Gherardi, *Requeste du sieur Gherardy, comédien italien du roy, contre partie des comédiens ses camarades…*, s. l. n. d. [Paris, 1694], p. 3. Notice du catalogue BnF : « 1694. - Evaristo Gherardi proteste contre la saisie opérée sous le nom des comédiens italiens, ses camarades, de son livre intitulé : *Le Théâtre Italien, ou recueil de toutes les scènes Françoises qui ont esté jouées sur le théâtre Italien de l'hostel de Bourgogne* ».

7 Voir par exemple Charles Mazouer, « Introduction », dans E. Gherardi, *Le Théâtre italien* [1700], éd. Ch. Mazouer, Paris, Classiques Garnier, « Société des textes français modernes », 1994-1996, p. 24 *sq.*, ou Nathalie Marque, « Introduction », dans E. Gherardi, *Le Théâtre italien* [1700], éd. N. Marque, t. I, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque du théâtre français », 2016, p. 58-59.

8 Voir N. Marque, éd. cit., p. 24.

9 Voir l'introduction d'Alexandre Calame à Jean-François Regnard, *Comédies du théâtre italien*, éd. A. Calame, Genève, Droz, 1981, p. 16 ; Ch. Mazouer, éd. cit., p. 37-39 ; et N. Marque, éd. cit., p. 58.

10 É. Campardon, *Les Comédiens du roi…*, *op. cit.*, p. 109.

11 *Le Theatre françois contenant. Le Trebuchement de Phaëton. La Mort de Roger. La Mort de Bradamante. Andromede Delivrée. Le Foudroyement d'Athamas. Et La Folie de Silene*, Paris, Paul Mansan et Claude Colet, 1624.

12 *Recueil des plus beaux vers, qui ont esté mis en chant, Avec le Nom des Autheurs, tant des Airs que des Paroles*, Paris, Charles de Sercy, 1661.

13 *Les Delices de la poesie galante, Des plus celebres Autheurs du Temps*, Paris, Jean Ribou, 1663.

14 *Recueil des plus belles Pieces des poëtes françois, tant anciens que modernes, Depuis Villon jusqu'à M. de Benserade*, Paris, Claude Barbin, 1692.

15 C. Bourqui, *La Commedia dell'arte*, *op. cit.*, p. 21.

16 Sur l'évolution des pièces italiennes, l'ajout de scènes françaises, et leurs auteurs, voir N. Marque, éd. cit., p. 26-50.

17 Nicolas Schapira, « Quand le privilège de librairie publie l'auteur », dans Christian Jouhaud et Alain Viala (dir.), *De la publication. Entre Renaissance et Lumières*, Paris, Fayard, 2002, p. 121-137.

18 Sur le fonctionnement des privilèges, voir Michèle Clément et Edwige Keller-Rahbé (dir.), *Privilèges d'auteurs et d'autrices en France (XVIe-XVIIe siècle). Anthologie critique*, Paris, Classiques Garnier, 2017.

19 Sur l'appropriation du contenu par l'éditeur du recueil, voir Christophe Schuwey, *Un Entrepreneur des lettres au XVIIe siècle. Donneau de Visé, de Molière au « Mercure galant »*, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 184 *sq*.

20 On s'écarte ici de l'analyse de Ch. Mazouer, qui perçoit dans l'épître de Gherardi une mise en avant de « la légèreté de son présent ». Ch. Mazouer, *Le Théâtre d'Arlequin. Comédies et comédiens italiens en France au XVIIe siècle*, Fasano, Schena / Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 2002, « Biblioteca della ricerca. Cultura straniera », p. 98 *sq*.

21 Jan Clarke, « The Expulsion of the Italians from the Hotel de Bourgogne in 1697 », *Seventeenth-Century French Studies*, 14, 1992, p. 97-117.

22 Sur la fonction politique du recueil ou le recueil comme moyen d'action, voir Mathilde Bombart et Éric Méchoulan (dir.), *Politiques de l'épistolaire au XVIIe siècle. Autour du recueil Faret*, Paris, Classiques Garnier, 2011 et N. Schapira, *Un Professionnel des lettres au XVIIe siècle. Valentin Conrart, une histoire sociale*, Seyssel, Champ Vallon, 2003, p. 59-67.

23 Sa correspondance est éclairante à ce sujet. Voir Élisabeth-Charlotte de Bavière, *Correspondance de Madame, Duchesse d'Orléans*, trad. E. Jaeglé, Paris, Quantin, 1880. On pourra consulter en particulier sa lettre du 4 juillet 1690 à Marly ou celle du 16 décembre 1696 à la duchesse de Hanovre, disponibles sur la plateforme *Naissance de la critique dramatique*, http://ncd17.fr.

24 J. Clarke, « The Expulsion of the Italians… », art. cité, p. 97-117.

25 Voir par exemple Ch. Mazouer, *Le Théâtre d'Arlequin*, *op. cit.*, p. 104.

26 E. Gherardi, « Explication Du feu d'artifice… », dans *Le Theatre italien de Gherardi*, 6 vol., Paris, Gherardi, t. I, 1700, n. p.

27 E. Gherardi, « Avertissement qu'il faut lire » (*ibid.*)

28 « À travers ma mort, je vis une vie éternelle » (*ibid.*)

29 « Tristes dépouilles » (*Le Théâtre italien de Gherardi…*, t. II, 1741, n. p.)

30 « Tandis que je lis, je recueille » (*ibid.*)

31 Ch. Mazouer, *Le Théâtre d'Arlequin*, *op. cit.*, p. 37.

32 E. Gherardi, « Avertissement qu'il faut lire », *op. cit.*, 1700, n. p.

33 *Ibid.*

34 Sur ce point, voir Claude Bourqui, Edric Caldicott et Georges Forestier (dir.), *Le Parnasse du théâtre. Les recueils d'œuvres complètes de théâtre au* XVII*e siècle*, Paris, PUPS, 2007.

35 Traduit du latin par N. Marque, éd. cit., p. 82-84.

36 *Ibid.*

37 Voir Léo Stambul, *Le Régent du Parnasse. Le pouvoir littéraire de Boileau*, thèse de doctorat, Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, 2017.

38 E. Gherardi, « Avertissement qu'il faut lire », *op. cit.*, 1700. Le bon mot provenait des *Bolæana*. Voir Claude Brossette, *Bolænana*, dans *Lettres familieres de Messieurs Boileau Despréaux et Brossette*, t. III, Lyon, François de Los-Rios, 1770.

39 A. Viala, « Des stratégies dans les Lettres », dans Dinah Ribard et Nicolas Schapira (dir.), *On ne peut pas tout réduire à des stratégies. Pratiques d'écriture et trajectoires sociales*, Paris, PUF, 2013, p. 187.

40 E. Gherardi, *Requeste du sieur Gherardy…*, *op. cit.*, p. 4.

41 *Ibid.*

42 Sur le « complexe du comédien », C. Bourqui, *La Commedia dell'arte*, *op. cit.*, p. 122. Voir aussi Michael Call, *The Would-be Author. Molière and the Comedy of Print*, West Lafayette, Purdue University Press, 2015, et A. Riffaud, *L'Aventure éditoriale du théâtre français au* XVIIe *siècle*, Paris, PUPS, 2018.

43 On a calculé ce rapport d'après les privilèges des éditions originales répertoriées par A. Riffaud.

44 À notre connaissance, le document, s'il a existé, a été perdu.

45 E. Gherardi, *Requeste du sieur Gherardy…*, *op. cit.*, p. 4-5.

46 E. Gherardi, *ibid.*, p. 5.

47 Voir Nina Mueggler, « Le "labeur du compilateur" : Gilles Corrozet, auteur, éditeur, libraire », dans Dominique Brancher, Gaëlle Burg et Giovanni Berjola (dir.), *L'Éditeur à l'œuvre : reconsidérer l'auctorialité*, actes du colloque international des 11-13 octobre 2018, Université de Bâle, [en ligne] https://emono.unibas.ch/catalog/book/61.

48 E. Gherardi, « Avertissement », *Le Théâtre italien*, *op. cit.*, 1694, n. p.

49 E. Gherardi, « Avertissement qu'il faut lire », *Le Théâtre italien*, *op. cit.*, 1700, n. p.

50 *Le Dictionnaire de l'Académie Française*, *dédié au Roi*, Paris, Coignard, 1694.

51 Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, La Haye, Leers, 1690.

52 Pierre Richelet, *Dictionnaire français*, Genève, Widerhold, 1680.

53 *Ibid.*

54 A. Riffaud distingue douze éditions et contrefaçons du *Théâtre italien* entre 1694 et 1699. Il faut ajouter à ce nombre les suites, suppléments et augmentations de la première édition. Enfin pour une même édition, on doit tenir compte des états différents des copies.

55 *Le Theatre italien, ou le recueil de toutes les scenes françoises Qui ont esté joüées sur le theatre italien De l'Hôtel de Bourgogne*, Genève, Jacques Dentand, 1695. A. Riffaud signale qu'il s'agit en réalité d'une contrefaçon lyonnaise (*op. cit.*).

56 *Le Théâtre italien*, Amsterdam, Adrian Braakman, 1695.

57 *Le Théâtre italien de Gherardi*, Amsterdam, Adrian Braakman, 1701.

58 O. Klinger, *Die Comédie-Italienne in Paris…*, *op. cit.*, p. 227.

59 Ch. Mazouer. *Le Théâtre d'Arlequin*, *op. cit.*, p. 80.

60 Brigitte Ouvry-Vial, « L'acte éditorial : vers une théorie du geste », *Communication et langages*, 154, 2007, p. 77-79.

61 L'« Avertissement » de 1700 stipule : « On l'a même augmenté de deux Volumes ».

62 « Le libraire au lecteur », dans *Le Théâtre italien*, vol. III, Amsterdam, Adrian Braakman, 1698.

63 « Le libraire au lecteur », dans *Suite du Théâtre italien*, s. l., 1696.

64 Charles Cotolendi, *Arliquiniana ou les bons mots…*, Lyon, Jacques Guerrier, 1694.

65 Ch. Cotolendi, *Livre sans nom*, Paris, Brunet, 1695.

66 Jean-Antoine Romagnesi, *La Tapisserie vivante, comedie tirée des Italiens…*, La Haye, C. Foulque, 1696.

67 *La Pompe funebre d'Arlequin Mort le dernier jour d'Aoust 1700*, Paris, Jean Musier, 1701, p. 45. Le reproche portait sur la pièce *Arlequin aux Tuileries*, publiée anonymement chez Jouvenel en 1700.

68 *Ibid.*, p. 46.

69 N. Marque, éd. cit., p. 65.

70 C. Bourqui, *La Commedia dell'arte*, *op. cit.*, couverture de la première édition (Paris, SEDES, 1999).

71 Umberto Cecchi, *L'Arlecchino del Re Sole: la vita e il teatro di Evaristo Gherardi*, Prato, PDE, 1986.

72 Sur les auteurs, avérés ou hypothétiques, on renvoie à N. Marque, éd. cit., p. 28-50.

73 Sur le recueil comme lieu de conservation, voir Ch. Schuwey, *Un Entrepreneur des lettres au* XVII*e siècle*, *op. cit.*, p. 178.

74 Voir Brigitte Ouvry-Vial et Anne Réach-Ngô (dir.), *L'Acte éditorial. Publier à la Renaissance et aujourd'hui*, Paris, Classiques Garnier, 2010.

AUTEUR

Louise Moulin
Yale University

IDREF : https://www.idref.fr/28348795X

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

Nadège Landon

DOI : 10.35562/pfl.227

Droits d'auteur
CC BY-NC-SA 3.0 FR

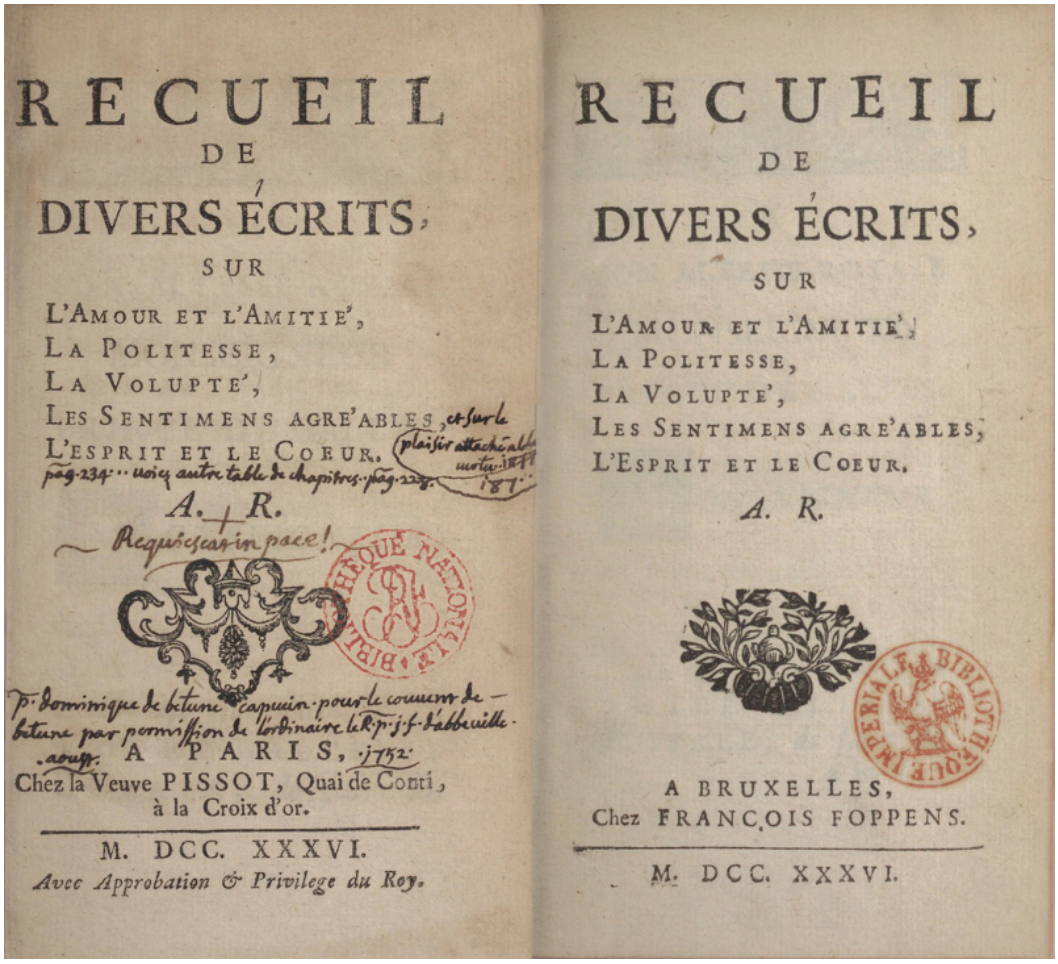
PLAN

Une entreprise éditoriale : éditer coûte que coûte un volume
La composition du recueil, une lecture programmée par Saint-Hyacinthe

TEXTE

1 Les XVIIe et XVIIIe siècles connaissent une résurgence de recueils, dont l'origine remonte sans doute aux *Tensos* des cours d'amour du XIIe siècle, qui exploraient la question de l'amour dans ses multiples aspects. Ils sont constitués de pièces dites galantes qui interrogent le badinage, la galanterie, l'amour et les sentiments en général. Le *Recueil de divers écrits sur l'amour et l'amitié, la politesse, la volupté, les sentiments agréables, l'esprit et le cœur*, publié en 1736 [1], participe de la même logique puisque les différents textes considèrent divers sentiments humains, largement débattus dans le monde : Madeleine de Scudéry est célèbre pour ses analyses raffinées des sentiments des personnages qu'elle invente, et un mythe persistant sur le salon d'Anne-Thérèse de Lambert raconte qu'à chaque rendez-vous l'hôtesse imposait une question sur les sentiments à ses habitués. La mode de ces observations sur les sentiments humains explique sans doute le succès du *Recueil de divers écrits* de Thémiseul de Saint-Hyacinthe, publié à Paris chez la veuve Pissot et réimprimé à Bruxelles, chez Foppens (fig. 1), une fausse adresse dissimulant des impressions françaises [2].

Fig. 1. Pages de titre du *Recueil de divers écrits, sur l'Amour et l'Amitié…*, éditions de Paris (à gauche) et de Bruxelles (à droite). BnF/Gallica



Il semble avoir été un véritable *best-seller* dès sa parution car il a connu de multiples éditions et rééditions datant toutes de 1736 [3]. Les périodiques de l'époque recensant le volume louent la qualité des textes qui y sont imprimés et, de ce fait, contribuent à son succès. Mais l'hétérogénéité, le caractère éphémère du recueil et sa brièveté priment dans les comptes rendus des périodiques, car les journalistes le comparent fréquemment avec les recueils de poésie ou d'écrits dits fugitifs [4] et s'interrogent sur le travail de composition qui a présidé à son élaboration. Ces caractéristiques sont d'ailleurs soutenues, au sein même du recueil, par l'anonymat des auteurs des différentes pièces, par la création d'un trouble éditorial avec la présence de plusieurs éditeurs et par le personnage de Th. de Saint-Hyacinthe lui-même, dont le statut et les actions restent souvent encore mystérieux. Pourtant, le succès de cet ouvrage ne peut

s'expliquer par cette spécificité, trop aléatoire. Mon propos tâchera donc de montrer que la compilation et l'organisation du recueil contribuent largement à créer du sens, en dépit de l'hétérogénéité constitutive du recueil et des textes rassemblés. Th. de Saint-Hyacinthe, le compilateur du recueil, construit en effet un projet cohérent pour assurer le succès de cette édition.

Une entreprise éditoriale : éditer coûte que coûte un volume

2 Recomposer l'histoire de l'édition, à partir des informations et des renseignements dont nous disposons aujourd'hui, permet d'abord de comprendre l'entreprise menée obstinément par Th. de Saint-Hyacinthe, et d'interroger ensuite le dispositif énonciatif et éditorial qu'il met en place. Homme de lettres dont la réputation repose essentiellement sur *Le Chef d'œuvre d'un inconnu*, publié en 1714, critique littéraire et journaliste prolifique, il vit principalement, mais mal, de ses travaux journalistiques et de ses entreprises éditoriales pas toujours fructueuses. Le *Recueil de divers écrits* semble être un projet important pour lui, qu'il s'agit absolument de réussir et qui réunit deux objectifs complémentaires : être reconnu en tant qu'homme de lettres et remédier à ses problèmes d'argent.

3 Le privilège du roi qui accompagne le recueil est daté du 10 novembre 1735 et il est accordé à la veuve Pissot pour « l'Impression […] en un ou plusieurs volumes » de « l'*Histoire du Prince Titi*, *la Conformité des Destinées*, *La Princesse infortunée*, *Traité de l'Amitié par M. L.*, *Conversation sur la volupté*, *Traité de la politesse par M. de F. etc.* » Ce privilège renseigne d'abord sur le projet de grande envergure de Th. de Saint-Hyacinthe, qui cherchait à imprimer plusieurs volumes de pièces fugitives. Ce privilège ne concerne d'ailleurs que trois titres parmi ceux réellement publiés dans le *Recueil de divers écrits* – ce sont les derniers de la liste – et semble d'abord mêler des fictions et des écrits plus réflexifs. Les deux premiers titres ont néanmoins été publiés en 1736 chez la veuve Pissot, dans d'autres volumes [5]. Ce privilège renseigne aussi sur la place de Saint-Hyacinthe en tant qu'auteur du recueil : la *Conversation sur la volupté*, l'*Histoire du prince Titi*, *La Conformité des destinées et La Princesse infortunée* sont ses propres écrits. Il cherchait donc activement à publier ses

créations au sein des recueils qu'il faisait imprimer. Le privilège, première étape de l'entreprise, témoigne d'un projet encore peu abouti car les textes dont disposait alors Saint-Hyacinthe étaient encore incertains.

4 Le *Recueil de divers écrits* paraît sous l'anonymat afin d'accentuer l'effet de recueil de pièces fugitives, bien que les noms d'auteurs aient vite circulé dans le monde. Après une épître dédicatoire adressée à son altesse royale Monseigneur le prince de Galles, le recueil s'ouvre sur deux textes qui sont liés puisque la lettre rédigée par Th. de Saint-Hyacinthe à Mme la duchesse de *** fait office d'introduction au *Traité de l'amitié*. Son anonymat cache mal l'identité de l'autrice : Mme la marquise de *** est assez transparent pour le lecteur de l'époque, dans la mesure où les écrits réflexifs d'A.-Th. de Lambert circulaient massivement dans les cercles mondains et intellectuels parisiens, d'autant plus que le texte fut sans doute écrit entre 1695 et 1702. Le texte suivant s'intitule *Question sur la Politesse*, résolue par Mme l'abbesse de F***, qui est en réalité Mme de Rochechouart, abbesse de Fontevrault, la sœur des célèbres marquises de Thianges et de Montespan. Un diptyque compose la suite du recueil : il s'agit de la *Conversation sur la volupté*, rédigée en réalité par Th. de Saint-Hyacinthe et *Agathon. Dialogue sur la Volupté*, par M. R***, attribué à Rémond le Grec, qui l'aurait écrit en 1719 [6]. Le texte qui suit semble détenir sa logique interne et son autonomie car il est précédé d'un avertissement et il est conclu par une table des chapitres, comme s'il devait être édité seul en un volume. Son titre diffère selon les différentes éditions de 1736 : *Théorie des sentimens agreables où l'on établit les principes de la Morale* ou *Réflexions sur les sentiments agréables, et sur le plaisir attaché à la vertu* ; son auteur, « Monsieur de P*** », est sans conteste Jean-Louis Lévesque de Pouilly, mais on ignore sa date de composition. Les deux derniers textes fonctionnent également ensemble : il s'agit de la *Lettre* à M. l'abbé T**, prise en charge par Th. de Saint-Hyacinthe, qui introduit les *Réflexions de M. le Marquis de **, sur l'esprit et le cœur*, rédigées par le marquis de Charost, c'est-à-dire Armand Louis de Béthune Charost.

5 Cependant, la publication commune de ces textes interroge : ils ont, pour la plupart, largement circulé sous forme manuscrite dans les cercles mondains et littéraires, leurs auteurs ont toujours

publiquement refusé la publication et il est impossible de comprendre comment Th. de Saint-Hyacinthe a pu les détenir et s'autoriser à les faire imprimer. A.-Th. de Lambert, dont les manuscrits circulaient dans le monde, a toujours officiellement refusé toute publication et elle s'est montrée offusquée de voir deux de ses œuvres éditées [7]. La présence de son texte dans ce recueil a d'ailleurs fait polémique, à la suite de l'accusation proférée par Voltaire contre Th. de Saint-Hyacinthe d'avoir volé des manuscrits de cette dernière après sa mort et de l'avoir publiée anonymement et sans aucun accord de sa famille [8]. J.-L. Lévesque de Pouilly refuse, de la même manière, d'être publié, ce que l'avertissement du texte signale parfaitement : « le petit ouvrage que l'on offre ici au Public, n'a point été fait dans le dessein d'être imprimé, un pur hasard l'a produit : c'est une espèce de gageure littéraire qui l'a fait naître. […] L'auteur n'a voulu ni empêcher l'impression ni y prendre part [9]. » Le texte amplifié connaîtra d'ailleurs d'autres éditions, dont l'une donne des informations sur cette première publication :

> Le premier essai de cet ouvrage fut fait à la hâte en forme de lettre, adressée à Mylord, quelqu'un fit imprimer cette Lettre à l'insu de l'Auteur, dans un Recueil de Pièces choisies à Paris, chez Pissot 1736. […] L'auteur qui l'ignorait et ne regardait cette première composition que comme une ébauche nullement destinée à voir le jour, se vit engagé par là et fortement sollicité à développer ses pensées et à donner à ce Traité plus de régularité et d'étendue [10].

Les textes de Rémond le Grec et de Mme de Rochechouart n'ont connu aucune autre publication et aucune information ne permet de comprendre comment Th. de Saint-Hyacinthe les a obtenus. Seul le marquis de Charost semble avoir voulu la publication de son texte : la *Lettre à l'abbé T*** qui le précède indique que l'auteur, mort depuis, acceptait la publication de son texte pour étoffer le recueil : « il [a] consenti que ce petit écrit enrichît un recueil qui doit bientôt paraître, ce n'a été qu'à condition qu'on ne mettrait pas même la lettre initiale de son nom [11]. » L'anonymat revendiqué dans ces différents textes ainsi que leurs statuts variés renforcent, à première vue, l'idée qu'il s'agit de divers écrits fugitifs, composant un volume hétérogène. Le fait que les textes de Th. de Saint-Hyacinthe, qui ne

semblent servir qu'à accompagner les autres textes, soient aussi anonymes confirme cette idée et sa mise en scène.

6 Pourtant, une lettre de Th. de Saint-Hyacinthe datant de 1742 renseigne sur son rôle de compilateur et d'éditeur. Il s'adresse alors à Charles Pacius de La Motte, l'un des correcteurs d'imprimerie hollandais parmi les plus réputés de la première moitié du XVIIIe siècle, célèbre notamment parmi les auteurs en raison de sa capacité à négocier avec les libraires-éditeurs pour la publication de nouveaux volumes [12]. Th. de Saint-Hyacinthe qui, à ce moment, vivait dans le plus grand dénuement et était accablé de dettes, essayait à tout prix de vendre des manuscrits pour les faire éditer, dans le seul dessein d'en tirer un profit financier. La lettre qu'il adresse à Ch. Pacius de La Motte prouve qu'il cherche à faire une autre édition du *Recueil de divers écrits* ou à l'augmenter de nouveaux tomes :

> Je ne sais s'il est parvenu jusques à vous un petit livre que je fis imprimer à Paris sous le titre de *Divers écrits* sur *l'amour et l'amitié*, sur *la volupté et la politesse*, *La théorie des sentimens agréables et des pensées détachées* du feu marquis de Charost. Il parut et le maréchal de Noailles et le duc de Villars s'étant plaint de ce qu'ils avaient cru trouver leurs portraits dans les pensées détachées, le Cardinal voulut en arrêter le débit. Cela n'empêcha pas qu'il ne s'en fit deux éditions en quatre mois de temps. En effet le livre a été trouvé charmant, j'en puis parler avec éloge n'y ayant que deux pièces de moi et tout le reste venant de bonne main. On m'a dit que le livre n'a pas été réimprimé en Hollande. Vous pourriez proposer, Monsieur, de le faire. J'en enverrai un exemplaire revu avec exactitude et l'auteur de la *Théorie des sentiments* ayant depuis retravaillé cet ouvrage, j'écrirai pour l'avoir et je sais que c'est à présent un morceau très considérable. Le libraire ne payera rien de ce qui ne sera qu'imprimé et je lui enverrai de quoi faire un second et même un troisième volume de Pièces qui ne seront pas moins intéressantes [13].

Cette lettre écrite *a posteriori* renseigne sur les enjeux économiques qui ont déterminé la constitution du recueil. La volonté de Th. de Saint-Hyacinthe d'éditer des recueils de textes issus des papiers qu'il détient renforce l'idée que le recueil se compose d'écrits fugitifs.

7 Néanmoins, le rôle de Th. de Saint-Hyacinthe, qui dépasse celui de simple compilateur ou d'éditeur en raison de sa volonté de publier aussi ses propres écrits, crée d'emblée une certaine cohérence qu'il convient à présent d'interroger.

La composition du recueil, une lecture programmée par Saint-Hyacinthe

8 Une cohérence évidente apparaît à la lecture du recueil : le dispositif énonciatif semble en effet recréer un espace de débats qui offre au lecteur des réflexions et des théories sur les sentiments et donne à lire une sorte de pensée morale en action.

9 Un espace d'échanges et de débats est configuré par les textes de Th. de Saint-Hyacinthe intitulés « Lettres » qui précèdent les autres écrits. La *Lettre à Madame la Duchesse de* *** qui ouvre le recueil orchestre d'abord une conversation écrite entre l'auteur et sa destinataire :

> j'ai l'honneur de vous envoyer la copie que vous souhaitez, du *Traité de l'amitié* de Madame de L***. Qu'elle aurait été charmée, Madame, de vous l'entendre lire et louer ! Et qu'elle l'aurait enrichi en profitant des réflexions qu'il vous donna lieu de faire [14] !

La lettre semble être la poursuite d'un véritable échange oral et la dynamique énonciative choisie par Th. de Saint-Hyacinthe permet d'impliquer sa destinataire pour mieux donner l'illusion d'un débat en cours : « croyez-vous, Madame, qu'on pût bien définir l'Amitié, en disant que c'est un amour heureux et constant [15]. » Cette énonciation discursive recompose ainsi les opinions personnelles des interlocuteurs et, par la posture de modestie que prend l'auteur, recrée une conversation propre à définir l'amitié, qui est interrogée dans les premiers textes : « ce que vous dites au sujet de l'Amitié m'en a inspiré une définition que je vous supplie, Madame, de rectifier si elle n'exprime pas bien ce que vous pensez [16]. » Mais cette fiction de conversation propose très vite un débat à deux niveaux : d'abord entre l'auteur et sa destinataire, ensuite avec A.-Th. de Lambert qu'il

convoque pour présenter son écrit. Plus qu'une fiction de conversation et une impression de naturel, cet artifice crée un effet de continuité entre les textes. La stratégie de la *Lettre à M. l'abbé* est la même : la lettre donne l'illusion d'un échange de manuscrits entre amis et, ce faisant, elle introduit le texte qui suit dans le recueil : « je ne veux pas différer, Monsieur, de satisfaire à votre impatience, je vous envoie les réflexions dont j'ai eu l'honneur de vous parler[17]. » Les lettres de Th. de Saint-Hyacinthe, qui semblent n'avoir été insérées que pour faire fonction d'articulation à l'intérieur du recueil, associant les textes les uns aux autres, créent aussi une cohérence énonciative grâce à leur forme épistolaire qui constitue le cadre constant du recueil, et qui semble même prévaloir dans l'énonciation des textes réflexifs et dissertatifs. Le *Traité de l'amitié* s'amorce avec la restitution d'un échange amical entre A.-Th. de Lambert et son interlocuteur : « vous me devez, Monsieur, une consolation pour la perte de notre ami[18] » et affiche un épanchement personnel propre à l'échange intime :

> je vous prie donc de me dire sans ménagement à qui je dois m'en prendre, car il faut que mes plaintes aient un objet. Est-ce de moi ? est-ce de mes amies, ou des mœurs du temps ? Enfin, corrigez-moi où je manque ; consolez-moi si je perds[19].

Le texte de J.-L. Lévesque de Pouilly présente d'abord une sorte d'avant-propos adressé à « Mylord », certainement le vicomte Bolingbroke, auquel il explique la genèse de son texte, son projet et le cadre de sa réflexion :

> J'ai passé, Mylord, une partie de cet été dans une campagne où la philosophie et les Grâces semblaient s'être donné rendez-vous, et qui aurait affaibli, si quelque chose en était capable, les regrets toujours nouveaux que me donne le souvenir de..... / Nous y avons souvent parlé du Dialogue de Platon sur la République, ou plutôt sur la justice intérieure[20].

Mais ce préambule se termine surtout sur l'idée que le texte n'a vu le jour qu'en raison de la dette intellectuelle que l'auteur avait envers son destinataire : « voilà Mylord, l'Histoire du projet dont j'ai déjà eu l'honneur de vous faire part. Ce qui achève l'envie de m'acquitter de la dissertation que vous avez bien voulu m'écrire sur…[21] », comme si un

échange de dissertations et d'idées fondait leur relation. Les textes, disposés ensemble, reconstituent donc un espace d'échanges et de conversations qui semble avoir pour modèle les conversations mondaines à la mode. Les textes abordant la thématique de la volupté, de Th. de Saint-Hyacinthe et de Rémond le Grec, renforcent cette impression, en dépit d'un dispositif énonciatif à première vue très différent des autres textes du recueil. Un poème liminaire ouvre la *Conversation sur la volupté* de Th. de Saint-Hyacinthe et il s'intègre parfaitement au texte qu'il introduit car il devient le sujet d'une réflexion entre plusieurs personnages de l'Antiquité grecque qui le commentent tout en essayant de définir la volupté. Ce faux dialogue recompose une société, qui, sous la fiction de l'Antiquité, évoque les sociétés mondaines et le badinage qui les caractérise. Dans la même veine, *Agathon* propose une fiction similaire située à Athènes, qui ressemble à un badinage mondain. Les contemporains ont d'ailleurs souvent reconnu Ninon de Lenclos sous les traits d'Aspasie, personnage féminin proche du pouvoir athénien, ce qui renforce encore l'idée d'une mise en scène d'un espace de conversation mondain. Mais, plus encore, la littérature mondaine est la source et l'objet même des écrits : la *Lettre à la Duchesse* développe une fiction de la princesse de Salamis et de Timante pour justifier sa réflexion concernant l'amour et l'amitié. Or, il s'agit d'une histoire empruntée au premier livre du *Grand Cyrus* de M. de Scudéry, « le malheureux Timante à sa cruelle inconnue [22] », qui est un exemple célèbre de la littérature mondaine. De surcroît, les textes incluent des écrits propres aux pratiques mondaines, des compositions fugitives, faites pour plaire au public. Les textes de Th. de Saint-Hyacinthe comportent ainsi des vers et des éloges versifiés qui rappellent les habitudes des salons. Le marquis de Charost offre à lire des portraits qui, s'ils ont bien une dimension morale, rappellent aussi l'occupation mondaine rendue particulièrement célèbre par la galerie de portraits de Célimène dans le *Misanthrope* [23].

10 Par ailleurs, ces dialogues mis en scène deviennent prescriptifs dans le sens où les mondains représentés et les échanges composés deviennent des modèles des qualités que les auteurs cherchent à définir et à louer. La *Lettre à Madame la duchesse de* *** se compose d'échanges amicaux qui traitent de l'amitié : la conversation à l'œuvre devient de ce fait un modèle en acte de l'amitié. Dans la même

logique, la *Lettre à l'abbé T**** décrit le marquis de Charost comme un représentant parfait de l'homme mondain, du fait de sa justesse et de sa finesse d'esprit, de sa délicatesse et de la probité de ses sentiments aussi bien dans la conversation que dans la conduite. Ce portrait laudatif se veut prescriptif car il témoigne de la vertu et de la perfection, tant louées pour atteindre le bonheur, et il est un exemple concret des idées que le marquis cherchera à démontrer dans le texte suivant : « ses propres réflexions peignent son esprit et son cœur [24] ».

11 La fiction d'un groupe mondain qui échange autour de thématiques mondaines rend compte de réflexions et de questionnements qui permettent de construire peu à peu un recueil à visée morale. Le premier texte du recueil, *Lettre à Madame la Duchesse de ****, sous prétexte d'accompagner et de présenter un écrit, entreprend en réalité une sorte de dissertation personnelle comparant l'amour et l'amitié, et l'histoire de la princesse de Salamis et de Timante est un simple exemple pour appuyer son argumentation. Dans les *Réflexions sur le cœur et l'esprit*, le marquis de Charost ne compose une galerie de portraits que pour faciliter la tâche qu'il s'est imposée : « il serait assez difficile de donner une définition de l'esprit en général… [25] » : l'exemple permet de circonscrire son objet et de rendre plus efficace sa démonstration. Rémond le Grec, dans *Agathon*, se plaît à développer un dialogue badin pour mieux servir son ambition philosophique : « Mais voilà bien de la philosophie : et je ne conçois pas trop comment je sais tout cela [26]. » Il conserve la posture de modestie propre à la mondanité, tout en imitant et citant Socrate, qui sert de caution à ses idées philosophiques. Tous les autres textes qui présentent d'abord une énonciation discursive cherchent dans le même temps à légitimer leurs réflexions selon une démarche morale et générale. A.-Th. de Lambert commence son propos en échangeant et en s'épanchant sur ses propres sentiments. Son expérience de l'amitié l'entraîne dans une réflexion d'ordre plus général : « je m'examine à la rigueur et je crois mettre dans l'amitié plus qu'une autre : cependant tout échappe [27]. » Ce constat déceptif quant à l'usage commun des relations humaines la pousse à écrire des considérations théoriques fondées sur son expérience : « voici ce que le loisir de ma solitude m'a fait penser sur ce sujet [28]. » Son projet cherche alors à comprendre l'amitié dans sa forme générale « de tous les temps », à partir d'un questionnement qui se veut moral. Sa

démarche rejoint celle de J.-L. Lévesque de Pouilly, comme le rappelle l'avertissement : « c'est un abrégé de philosophie morale, capable d'élever les sentiments, de mettre le cœur dans les intérêts de la vertu, et de justifier l'accord de la religion avec la raison [29]. » Cette méthode rapproche ces écrits de la seule pièce du recueil qui n'adopte pas la même dynamique énonciative que les autres. La *Question sur la politesse* est une réponse argumentée à l'interrogation posée dès l'ouverture du texte : « pour découvrir l'origine de la politesse, il faudrait la savoir bien définir, et ce n'est pas une chose aisée [30]. » La politesse est analysée en profondeur pour comprendre son influence sur les divers sentiments et surtout pour mieux appréhender son utilité et son impact sur les relations sociales. Finalement, l'énonciation discursive mettant en scène des échanges mondains est une stratégie pour mieux interroger les relations humaines et les sentiments dans une perspective à la fois sociale et morale.

12 Pour ce faire, un véritable traité de morale se construit pas à pas à la lecture de ces textes, grâce à leur cohérence thématique. La question du bonheur, en lien avec la vertu, innerve tout le recueil : à mesure que les auteurs expliquent les sentiments et les qualités humaines, le lecteur doit prendre conscience de la nécessité de la vertu pour accéder au bonheur, tant individuel que social. Th. de Saint-Hyacinthe, dans la *Lettre à Madame la Duchesse de* ***, définit ainsi l'amitié comme un « amour heureux et constant, […] fondé sur la vertu [31] ». À sa suite, le plan tripartite d'A.-Th. de Lambert, dans son *Traité de l'amitié*, analyse d'abord les charmes et les avantages de l'amitié, circonscrit ensuite son caractère avant de développer ses devoirs : le sentiment amical est associé à la vertu et, de fait, les qualités du cœur, fondées sur la nature, sont primordiales par rapport à celles de l'esprit, qui se cultivent. Cette approche est soutenue par Mme de Rochechouart qui, dans la *Question sur la politesse*, cherche à encourager l'ancrage personnel de la politesse alors qu'elle est d'ordinaire définie comme une règle sociale, une simple convention mondaine : « la politesse ne s'apprend point sans une disposition naturelle, qui à la vérité a besoin d'être perfectionnée par l'instruction et par l'usage du monde. Elle est de tous les temps et de tous les pays [32]. » Elle cherche ainsi à valoriser une qualité trop souvent dénigrée, et les deux textes placés après le sien participent

du même objectif : ils tendent à redéfinir la volupté prise en bonne part et refusent la confusion faite habituellement avec la débauche, qui n'est qu'un plaisir des sens. Th. de Saint-Hyacinthe définit la volupté comme une action pure de l'âme qui ne se conçoit qu'une fois que celle-ci s'est purgée des passions ; elle devient de la sorte une ascèse, un sentiment de perfection. Rémond le Grec développe cette idée puisque, pour lui, la volupté est le nom donné au plaisir transfiguré par l'esprit. Dans cette perspective, l'homme ne peut réaliser pleinement sa nature que par la collaboration entre la passion et la raison, ce qui n'est rendu possible que par la sensibilité. En ce sens, seul l'homme parfait peut être voluptueux, et la volupté se dote d'une valeur éthique. R. Mauzi, dans *L'Idée du bonheur dans la littérature et la pensée française au* XVIIIe *siècle*, résume ainsi la réflexion de Rémond le Grec : « la finesse du goût, et la vivacité du sentiment, empire de la raison maîtrisant les impulsions de la nature, non contents d'aboutir à une esthétique du plaisir, dessinent une image idéale de l'homme [33] ». Après ces trois textes qui légitiment des passions ou des conduites souvent condamnées dans la société de l'époque, le texte de J.-L. Lévesque de Pouilly va plus loin encore, car il envisage de réhabiliter la nature humaine dans son ensemble en faisant de la morale une science à part entière. Il s'emploie à concevoir la vertu comme un sentiment agréable : « il me paraît qu'en creusant la théorie des sentiments agréables, on voit en sortir tous les principes d'une Morale exacte ; et l'on reconnaît que par l'institution de la nature, il y a un plaisir réel attaché à la vertu [34]. » Il passe en revue différents sentiments déjà traités dans le recueil tels que l'amitié ou la volupté. Il s'arrête longuement sur la politesse, qu'il refuse d'envisager comme un masque social ; au contraire il considère que les règles de la politesse sont dictées par la vertu et il rejoint la thèse de Mme de Rochechouart. La réhabilitation de la politesse dans le texte de J.-L. Lévesque de Pouilly permet ainsi à la *Question de politesse* de mieux s'intégrer dans ce recueil, malgré son énonciation différente. Le bonheur que l'auteur recherche ne peut ainsi se trouver que dans la perfection et dans la vertu : « mais parmi les plaisirs de l'esprit et du cœur, auxquels donnerons-nous la préférence ? Il me semble qu'il n'en est point de plus touchants que ceux que fait naître dans l'âme l'idée de perfection [35]. » L'idéal du bonheur réside donc dans l'équilibre qui consiste à ne pas trop s'étendre hors de soi tout en restant lié aux autres, ce qui fonde une

sorte de morale philosophique moyenne. Les derniers textes, attachés à la définition différentielle de l'esprit et de l'âme peuvent être lus comme une sorte de conclusion dans laquelle l'âme, qui est le siège de la vertu tant louée dans les textes précédents, est interrogée. Puisque « l'esprit et le cœur sont les deux attributs de ce que nous appelons l'âme [36] », il convient bien de comprendre ces deux propriétés dans le but de réussir à atteindre la vertu et la perfection de son être. Le marquis de Charost explique que

> l'esprit est une faculté éclairée, il est guidé par la lumière. Le cœur est une faculté aveugle. C'est une espèce d'instinct qui le conduit. Il y a plusieurs opérations de l'esprit ; celles de voir, de comparer, de juger. Il n'y a qu'une opération du cœur, c'est de sentir [37].

Or, poursuit-il, « le raisonnement nous trompe souvent ; le sentiment nous trompe rarement [38] ». Par-là, il réussit à faire du sentiment une disposition naturelle et, à la fois, la valeur primordiale pour atteindre la vertu, tant louée par tous les auteurs.

13 Dès lors, en recomposant le recueil ainsi et dans cet ordre, Th. de Saint-Hyacinthe a créé une sorte de fiction de totalité de la définition morale des sentiments et de la vertu, grâce à une fiction de représentativité : les différents auteurs ont ensemble expliqué en quoi consistait la perfection humaine, soutenue par la vertu, qui permet à elle seule d'être véritablement heureux.

14 La lecture du recueil confirme qu'il n'est pas un simple recueil de pièces fugitives hétérogènes, car un projet de lecture avec une visée prescriptive est à l'œuvre dans sa composition. Th. de Saint-Hyacinthe est en effet un lecteur qui se fait compilateur et auteur pour offrir à ses propres lecteurs une lecture programmée. La figure du compilateur fonde dès lors une autre manière d'auctorialité dans le sens où sa compilation reconfigure la lecture et invente un ensemble cohérent à partir de textes disparates. Ainsi crée-t-il une unité énonciative en mettant en scène des débats mondains, moraux et théoriques qui visent à donner une définition précise et cohérente de la nature humaine, capable de trouver le bonheur dans la vertu et sa perfection. Le recueil réussit à conduire une réflexion pertinente sur l'homme et cette réussite explique sans doute la lecture téléologique qui a pu en être faite : Élisabeth Carayol, dans la

biographie qu'elle consacre à Th. de Saint-Hyacinthe, le considère comme une « émanation du salon de Lambert » dont « l'unité principale est le souci, commun à tous les auteurs, de la "pensée morale" et l'importance qu'ils accordent au sentiment [39] ». Cette lecture montre, d'une part, que l'artifice de Th. de Saint-Hyacinthe fonctionne parfaitement puisqu'une telle interprétation semble logique mais, d'autre part, elle marque aussi l'inconsistance de son projet, puisqu'il s'agit aujourd'hui, pour en comprendre la cohérence, de retrouver la trace des enjeux littéraires, philosophiques et sociaux et de convoquer une figure tutélaire qui domine la pensée. Néanmoins, loin d'adhérer à cette lecture téléologique, il faut noter qu'il est impossible, pour nous lecteurs, de lire ce recueil autrement que comme une simple représentation, une illustration de l'état d'esprit d'un moment, incarné non pas par un groupe solidaire qui serait le salon mais par une seule personne : Th. de Saint-Hyacinthe.

NOTES

1 *Recueil de divers écrits sur L'Amour et l'Amitié*, *La Politesse*, *La Volupté*, *Les Sentimens agréables*, *L'Esprit et le Cœur*, [par Thémiseul de Saint-Hyacinthe], Paris, Vve Pissot (ark:/12148/bpt6k96272510) et Bruxelles, F. Foppens (ark:/12148/bpt6k9612187f), 1736. Toutes les citations de l'ouvrage renverront à l'édition de Paris (Vve Pissot) ; elle sera dorénavant abrégée sous la forme *RDÉ*.

2 François Foppens, imprimeur-libraire prétendu (17..-17..), est un « pseudonyme qui, sous la fausse adresse de Bruxelles, entre 1736 et 1790 au moins, dissimule des impressions françaises, probablement parisiennes », indique le site http://data.bnf.fr/16193654/francois_foppens/.

3 J'ai pu consulter au moins trois éditions parisiennes et trois bruxelloises : parmi celles-ci, certaines sont de simples émissions de la première édition, d'autres des rééditions, l'une d'elles semble être une édition pirate.

4 Le *Dictionnaire de l'Académie française* de 1762 définit la pièce fugitive comme « un ouvrage, soit manuscrit, soit imprimé, qui par la petitesse de son volume est sujet à se perdre aisément » et l'*Encyclopédie* (t. XIII, 1757) explique qu'il s'agit de « tous ces petits ouvrages sérieux ou légers qui s'échappent de la plume et du portefeuille d'un auteur, en différentes circonstances de sa vie, dont le public jouit d'abord en manuscrit, qui se

perdent quelquefois, ou qui recueillis tantôt par l'avarice, tantôt par le bon goût, font ou l'honneur ou la honte de celui qui les a composés ».

5 Thémiseul de Saint-Hyacinthe, *Histoire du prince Titi*, Paris, Vve Pissot, 1736 ; *La Conformité des destinées, et Axiamire, ou la Princesse infortunée. Nouvelles historiques*, Paris, Vve Pissot, 1736.

6 Robert Mauzi, *L'Idée du bonheur dans la littérature et la pensée française au* XVIIIe *siècle*, Paris, Armand Colin, 1960, p. 417.

7 Il s'agit des *Avis d'une mère à son fils* et des *Réflexions sur les femmes* dont elle a cherché, sans réel succès, à racheter la totalité des volumes imprimés.

8 Voltaire fustige à plusieurs reprises Th. de Saint-Hyacinthe, qui aurait abusé de sa générosité pendant leurs séjours respectifs à Londres et aurait critiqué plusieurs de ses œuvres sans raison. En proie à ce vif ressentiment, Voltaire essaie de détruire la réputation de Th. de Saint-Hyacinthe en rappelant ses supposés larcins. Il l'accuse ainsi, dans une lettre à Berger datée du 16 février 1739 : « il a escroqué la réputation d'auteur de ce petit livre [*Mathanasius*], comme il a volé Mme Lambert. Infâme escroc et sot plagiaire, voilà l'histoire de ses mœurs et de son esprit ». Il répète cette accusation à Claude-Adrien Helvétius dans une lettre du 21 mars 1739 : « je sais seulement qu'il a volé en dernier lieu feue Mme de Lambert, et que ses héritiers en savent des nouvelles », et développe cette dénonciation auprès de J.-L. Levesque de Pouilly, le 27 février 1739 : « les héritiers de Mme Lambert ne se sont pas tus et j'ai des lettres des personnes les plus respectables et de la plus haute considération qui après avoir assisté souvent M. de Saint-Hyacinthe l'ont reconnu et ont fait succéder la plus violente indignation à leurs bontés » (Voltaire, *Correspondance* II (janvier 1739-décembre 1748), éd. Th. Besterman, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1965, respectivement p. 100-101, p. 158-159 et p. 125-127).

9 *RDÉ*, *op. cit.*, p. 135.

10 Jean-Louis Lévesque de Pouilly, *Theorie des sentimens agréables. Où après avoir indiqué les régles que la Nature suit dans la distribution du plaisir, on établit les principes de la Theologie naturelle et ceux de la Philosophie morale*, Genève, Barrillot et Fils, 1747.

11 *RDÉ*, p. 229-230.

12 Bruno Lagarrigue, « La correspondance inédite de Charles Pacius de La Motte (1667 ?-1751) : source remarquable pour l'histoire du livre et du

journalisme de la première moitié du XVIIIe siècle », *Lias* (Holland University Press), 17, 2, 1990, p. 147-162.

13 Lettre de Thémiseul de Saint-Hyacinthe à Charles Pacius de La Motte, à Amsterdam le 27 juin 1742, *Bulletin SHPF* (Société de l'histoire du protestantisme français), LXIe année, 1912, p. 65.

14 *RDÉ*, p. 1.

15 *Ibid.*

16 *Ibid.*, p. 2.

17 *Ibid.*, p. 229.

18 *Ibid.*, p. 47.

19 *Ibid.*, p. 48.

20 *Ibid.*, p. 137-138.

21 *Ibid.*, p. 139-140.

22 Madeleine de Scudéry, « Le malheureux Timante à sa cruelle inconnue », dans *Artamene, ou le grand Cyrus. Sixiesme partie*, Paris, Augustin Courbé, 1651, p. 271-272.

23 Molière, *Le Misanthrope*, acte II, sc. 4.

24 *RDÉ*, p. 233.

25 *Ibid.*, p. 234.

26 *Ibid.*, p. 132.

27 *Ibid.*, p. 47-48.

28 *Ibid.*, p. 48.

29 *Ibid.*, p. 135.

30 *Ibid.*, p. 85.

31 *Ibid.*, p. 3.

32 *Ibid.*, p. 86.

33 R. Mauzi, *L'Idée du bonheur dans la littérature…*, *op. cit.*, p. 418.

34 *RDÉ*, p. 139.

35 *Ibid.*, p. 194.

36 *Ibid.*, p. 290.

37 *Ibid.*, p. 287.

38 *Ibid.*, p. 288.

39 Élisabeth Carayol, *Thémiseul de Saint-Hyacinthe* 1684-1746, Oxford, Voltaire Foundation, « SVEC» 221, 1984, p. 151.

AUTEUR

Nadège Landon
Université Jean Monnet Saint-Étienne – IHRIM UMR 5317
IDREF : https://www.idref.fr/254524303

Recueils, anthologies et histoire littéraire

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

Alexandra Penot

DOI : 10.35562/pfl.239

Droits d'auteur
CC BY-NC-SA 3.0 FR

PLAN

La dimension encyclopédique
L'unité de l'œuvre : les liens entre le livre I et le livre II
Le livre II : une anthologie

TEXTE

1 Lorsque Claude Fauchet adresse en 1581 son ouvrage à Henri III, il en synthétise le contenu, résumant son titre au seul nom de « recueil » : « Aussi est-il la cause qui m'incite à vous presenter ce Recueil, lequel estant fait pour la gloire du nom François, je n'ay deu addresser à autre qu'à vostre Majesté [1] ». Ce choix permet d'abréger l'ensemble d'un intitulé relativement long et souligne l'objectif premier de son auteur : celui de recueillir « CE QUI ESTOIT ESPARS ET DELAISSÉ : ou si bien caché, qu'il eust esté malaisé de le trouver sans grand travail [2] ».

2 Deux livres, réunis sous l'unité d'une œuvre globale, vont alors œuvrer à cette entreprise présentée par le compilateur comme nécessaire : le premier, intitulé *Recueil de l'origine de la langue et poesie françoise, ryme et romans*, se présente dès son amorce comme une compilation d'informations ; le deuxième, *les noms et sommaire des oeuvres de CXXVII. poetes François, vivans avant l'an M. CCC.*, rattaché au livre I par la préposition « plus », fait apparaître le livre II comme un ajout : ce qui est confirmé par les deux « Indice[s] » prévus par l'auteur. Cette différenciation entre deux types de contenu inscrite dans le titre annonce d'emblée une conception plurielle de la

notion de « recueil » telle que la perçoit Cl. Fauchet, et que cette présente étude se chargera de mettre en lumière.

3 Le livre I fera d'abord l'objet de notre attention, qui se portera en particulier sur la diversité des thèmes traités, sur le choix des auteurs cités, sur les critères ayant déterminé leur sélection, sur la manière dont leurs propos sont restitués et sur la façon dont ces cautions sont vulgarisées. L'on mettra ensuite en valeur ce qui assure le lien et la cohérence entre les deux tomes pour enfin s'interroger sur le véritable objectif du livre II : s'agit-il seulement de réunir des textes de trouvères et certaines données biographiques, ou l'ambition de Cl. Fauchet dépasse-t-elle cette perspective ?

4 Cette analyse nous permettra alors de déployer le sens du terme « recueil » tel qu'il apparaît sous la plume de Cl. Fauchet.

La dimension encyclopédique

5 Dès l'intitulé de son œuvre, Cl. Fauchet en précise le projet : le *Recueil de l'origine de la langue et poesie françoise, ryme et romans* se donne pour mission de « recueillir », « collecter », « assembler », « réunir », au sein d'une même œuvre, de multiples données relatives à l'idiome et à la poésie de sa nation, chacune appuyée par la caution d'auteurs divers [3].

6 Le livre I du *Recueil* se présente effectivement comme un concentré d'informations portant sur des thèmes variés (linguistique, politique, poésie, droit, débats, géographie, etc.) et s'étendant sur une vaste durée : depuis des temps immémoriaux jusqu'à l'époque contemporaine de l'auteur. Malgré la multiplicité des champs développés, Cl. Fauchet met tout en œuvre pour rendre son texte intelligible par chaque lecteur, quel que soit son statut social ; et pour que cette vulgarisation soit effective, il traduit [4], précise [5], explique [6].

7 Ses connaissances et ses nombreuses lectures permettent à Cl. Fauchet d'illustrer l'étendue de son érudition par des sources variées : aussi bien des historiens que des théologiens, des médecins que des philosophes, des poètes que des grammairiens, des textes de lois anglais que des manuscrits en vieux-haut-allemand… Dans le chapitre I, par exemple, il allègue onze auteurs antiques pour retracer l'origine de la parole et l'émergence de la langue ; dans

le chapitre VI, il ne cite pas moins de quatorze auteurs pour justifier la présence de vers dans les textes des Germains, définir précisément le rythme selon les Anciens, ou bien encore prouver la présence de syllabes homophones dans la prose latine. Ces sources sont souvent mises en tension, ce qui permet de balayer l'ensemble des positions pour en sélectionner une, de manière plus ou moins nuancée ; son rationalisme le conduit à privilégier ce qui relève de la science plutôt que du mythe [7].

8 La méthode adoptée par Cl. Fauchet dans le premier livre de son *Recueil* admet donc peu de variations : chaque thème traité, qu'il concerne la parole, la diversité des langues, la division politique entraînant les divisions linguistiques, une monarchie forte permettant une expansion internationale du français, ou bien encore la naissance de la rime, sa différence d'avec le rythme, l'émergence de la poésie en langue vernaculaire, la précocité de notre littérature médiévale, etc., est abordé d'un point de vue critique. Plutôt que de prendre parti sur les questions qu'il expose, Cl. Fauchet confronte les opinions, laissant le lecteur poursuivre la réflexion. Cette variété de thèmes traités, d'opinions examinées, d'auteurs cités, justifie le choix du nom *Recueil*, qui concourt à présenter le livre I comme un déploiement de connaissances relatives à l'origine de la langue, de la poésie française, de la rime et du roman. Malgré la multiplicité des champs développés, ce premier livre garde une cohérence certaine car tous les savoirs sont tissés entre eux, les données liées les unes aux autres, reflétant ainsi la conception renaissante de l'encyclopédie telle que la conçoit Jean Céard, soit un cercle englobant, liant et couronnant toutes les connaissances [8].

9 Un autre aspect du livre I vient justifier son intitulé : le substantif « recueil » prend également tout son sens au regard des diverses voix que l'on y entend, Cl. Fauchet se rangeant dès lors dans la catégorie des auteurs-citateurs contemporains, tels que Ramus ou Montaigne. Nous venons de voir que la confrontation de points de vue est une caractéristique propre à l'œuvre. Ce qu'il nous reste à exposer, c'est la manière dont ceux-ci sont présentés, tantôt au discours direct, tantôt au discours indirect. Ils sont alors l'aboutissement d'un long travail de lecture, de sélection, de greffe et d'appropriation [9].

10 Le *Recueil* est effectivement une collecte de discours rapportés, en témoigne l'abondance des verbes de parole dont l'un se démarque par sa fréquence, à savoir le verbe « dire ». Privilégié par Cl. Fauchet, il ponctue son propos, notamment quand il s'agit d'introduire un discours au style indirect (DI [10]). Ainsi, dans le chapitre I où il confronte trois avis – celui de Théodoret [11], celui d'Hérodote [12] et celui de Diodore de Sicile [13] –, il emploie pour les trois, le verbe « dire » suivi de la complétive résumant chacune de leurs thèses relatives à l'origine de la première langue [14]. En quelques lignes, il synthétise leurs discours respectifs, se montrant à la fois explicatif et expéditif. Sous sa plume, le DI apparaît dès lors comme une manière de condenser le propos tout en en préservant la teneur initiale. Cette pratique permet à Cl. Fauchet d'exposer de nombreux points de vue tout en limitant la longueur de son texte. Ces propos intégrés au récit, qui en assurent la continuité, sont néanmoins contrebalancés par les nombreux discours rapportés au style direct (DD), participant à leur tour de la polyphonie propre au *Recueil*.

11 Des tendances générales se dégagent de l'usage du DD : on note que la plupart du temps, les propos rapportés directement ne le sont pas dans leur langue d'origine mais sont traduits en français, et ce conformément à l'idéal humaniste visant à vulgariser les connaissances. C'est donc en ce sens que Cl. Fauchet traduit littéralement les définitions du rythme proposées par Cicéron [15], Quintilien [16] et saint Augustin [17] ; une restitution directe de leurs conceptions qui permet d'établir entre elles des parallèles et de distinguer leurs différences [18].

12 La présentation directe d'un texte en langue cible s'explique également par une volonté de rétablir la vérité au sujet d'un propos mal interprété ; ainsi, au chapitre III, Cl. Fauchet cite longuement un extrait des *Histoires* d'Agathias [19], historien grec du VIe siècle, qu'il traduit en français pour deux raisons explicites et de même importance : ce texte nous informe, d'une part, sur la langue des Francs et il a été, d'autre part, « mal interprété [20] », d'où une volonté de le réhabiliter dans son sens véritable par une fidèle traduction ; l'exactitude guide alors la démarche de Cl. Fauchet.

13 Il arrive parfois qu'il reproduise le texte dans sa langue source avant de le traduire : l'exemple le plus significatif est le *Livre des Évangiles*

d'Otfrid de Wissembourg, qui date du IXe siècle. Cl. Fauchet en copie le prologue [21] en latin et en propose sa propre traduction ; par deux fois le propos d'Otfrid est donc rapporté de manière conséquente. Il justifie ainsi l'intérêt qu'il lui porte : « [c'est] pource que le livre n'est pas fort commun : du moins entre ceux de nostre nation [22] ». S'il tient à le diffuser, c'est afin de le faire connaître, le *Livre des Évangiles* d'Otfrid prouvant effectivement le rôle précurseur des Francs, ancêtres des Français : ceux-ci apparaissent comme les premiers à avoir fait usage de la rime homéotéleute et sont les défenseurs précoces d'écrits en langue vulgaire.

14 Le DD est toujours privilégié quand il s'agit de vers qui viennent illustrer une thèse : Cl. Fauchet ne résume jamais les propos des poètes mais il les met sous les yeux du lecteur comme des preuves ajoutant du crédit à sa démonstration. Les citations en vers sont particulièrement fréquentes dans le dernier chapitre du livre I, qui apparaît dès lors comme une transition avec le livre II, véritable anthologie des premiers poètes français.

15 La voix de l'auteur tisse les divers propos rapportés en un texte cohérent. Le déictique « je » jalonne en effet l'ensemble du texte : près de quatre-vingts occurrences ont été relevées sur un volume textuel relativement réduit. La subjectivité du commentateur reste néanmoins nuancée : Cl. Fauchet exprime son parti pris avec finesse, en modérant ses propos. Parfois, on retrouve le pronom « je » devant un verbe d'opinion comme « penser » ou « croire » (« je pense que », « je croy que ») ; ceux-ci laissent une place à la réfutation, puisqu'ils ne sont pas, comme « soutenir » (employé à deux reprises seulement), des verbes assertifs. Cette modération empêche d'assigner aisément Fauchet à une opinion arrêtée sur les sujets qu'il traite.

16 Une continuité à une plus large échelle est également manifeste, à savoir celle qui assure la transition entre le livre I et le livre II. Tous deux sont certes distincts par leur titre : le livre I se présente comme une collecte d'informations sur l'origine de la langue alors que le livre II apparaît comme une addition à cette première partie et prétend n'être qu'un relevé de noms et d'œuvres antérieurs au XIVe siècle (*Plus les noms et sommaire des oeuvres de CXXVII. poetes François, vivans avant l'an M. CCC.*). Le deuxième tome est alors

perçu comme un abrégé, une liste de trouvères, établie sur un temps défini, dont le livre I se fait l'introduction.

L'unité de l'œuvre : les liens entre le livre I et le livre II

17 Cl. Fauchet prépare effectivement de différentes manières son lecteur à ce que Silvère Ménégaldo considère comme l'« esquisse d'un parnasse littéraire médiéval[23] ». La première d'entre elles, et la plus évidente, est le nombre de citations empruntées aux premiers poètes de langue vernaculaire qui jalonnent le livre I. On peut ainsi lire, dès le chapitre IV consacré à la langue romane, de nombreux vers tirés des manuscrits du *Roman d'Alexandre*, du *Tournoi de l'Antéchrist*, du *Dolopathos*, du *Roman de Berthes aux grands pieds*, et tant d'autres. Les trois chapitres qui suivent, dédiés à la diffusion internationale du français (chapitre V), à la définition du rythme (chapitre VI) et à la naissance de la rime (chapitre VII) n'offrent, pour leur part, aucun prétexte à l'évocation des trouvères, que l'on retrouve en revanche dans le chapitre VIII, qui clôture le livre I et vise à démontrer qui étaient les premiers poètes français, en citant des vers du *Tournoi de l'Antéchrist*, du *Chevalier à la robe vermeille*, des *Trois dames qui trovèrent l'anel*, du *Roman de Judas Macchabée* de Gautier de Belleperche, du dit *Pour orgueilleux humilier* et du *Roman de la Rose* de Jean de Meun. Le livre I donne par là un avant-goût de ce qu'il propose à lire dans le livre II, immergeant de fait progressivement le lecteur dans un flot grandissant de textes anciens.

18 L'autre lien entre le livre I et le livre II est l'intérêt que Cl. Fauchet porte aux trouvères eux-mêmes : ceux-ci sont présentés à plusieurs reprises par des caractéristiques qui déterminent l'émergence de leur pratique. Il rattache en effet la naissance de la littérature en langue vulgaire à la dialectalisation du territoire, effective dès le xe siècle. Selon lui, le système féodal, qui se caractérise par le morcellement territorial et la diversité des seigneuries, a influencé de manière notable les lettres : la consécration des textes des jongleurs a donc une origine politique puisque ceux-ci se rendent à la cour des seigneurs et s'adressent à eux dans leur parler régional[24].

19 Cl. Fauchet souligne en outre la renommée internationale dont jouissaient ces premiers poètes, qu'il dit avoir été « caressez par toutes les Cours d'Europe, pour leurs chansons de la table ronde, Roland, Renaud de Montauban, et autres Pairs et Paladins de France [25] ». Il précise également leurs sources de rémunération en rappelant qu'ils recevaient « de grandes recompenses des seigneurs, qui bien souvent leur donnoyent jusques aux robes qu'ils avoyent vestues [26] ».

20 Un autre sujet – les genres médiévaux – permet à Cl. Fauchet, dès le livre I, de familiariser le lecteur avec la matière du livre II : dans une perspective didactique, il tient à informer son lecteur de la variété des compositions produites par les trouvères et s'emploie à donner de chacune d'elles la définition la plus précise possible, en s'intéressant à leurs formes et à leurs thématiques. Il indique, par exemple, que les fabliaux et les nouvelles sont « des comptes faicts à plaisir [27] », que les servantois parlent d'amour et souligne « les vices [28] », que les chansons, lais, virelais, ballades ont pour thème l'amour mais aussi « l'honneur de Dieu [29] ». Ces formes poétiques médiévales ont pourtant été définies au xve siècle dans différents traités de rhétorique, mais en des termes assez obscurs [30]. L'imprécision sur le genre des chansons médiévales explique probablement pourquoi Cl. Fauchet ne fait que les énumérer sans chercher à les définir. La diversité de leurs noms ne correspond pas à des caractéristiques propres à chacune, ce qui fait dire à Paul Zumthor que « la distribution des divers termes de cet ensemble paraît à peu près aléatoire. Ce qu'ils désignent échappe à toute définition : *estoire*, *conte*, *dit*, *exemple*, *fable* et ses diminutifs *fabel*, *fabliau* [31] ». Ces catégories imprécises se retrouvent dans le livre II, qui, néanmoins, « peut être légitimement considéré comme la première anthologie française de poésie médiévale [32] ».

Le livre II : une anthologie

21 Ce second tome présente effectivement les particularités de l'anthologie, mais en dépasse également les limites. En 1574, Pierre Breslay emploie pour la première fois en français le terme « anthologie », l'assimilant dès son titre à « un recueil de plusieurs discours notables » [33]. Il entend par là des écrits sélectionnés et

comparables, ce qui est mis en évidence par le classement des manuscrits numérotés de 1 à 127 par nom d'auteur, s'ouvrant sur maître Eustache et se fermant avec Pierre Gentien. Cl. Fauchet a pour sources des manuscrits qu'il emprunte ou possède : ceux-ci portent des annotations marginales et la mention : « c'est à moi Claude Fauchet [34] ». Lorsqu'il en reproduit des sections, il se montre fidèle au texte médiéval, respectant alors l'orthographe de l'époque et ajoutant, s'il le juge nécessaire, des notes lexicales.

22 Une réelle volonté de hiérarchisation guide cet agencement. Nicolas Lombart et Sylvère Ménégaldo, qui l'ont étudié, signalent plusieurs critères d'ordonnancement : d'abord un classement chronologique caractéristique d'un « historien de la poésie [35] » pour les notices 1 à 13 ; cet enchaînement est néanmoins brouillé par le manque d'informations sur la datation de certains manuscrits qui contraint Cl. Fauchet à les répertorier dans l'ordre du recueil manuscrit de référence. À ce classement chronologique succède une classification générique, avec une partie consacrée à la poésie courtoise, une aux récits brefs, une autre aux jeux-partis, une à Guillaume de Lorris et Jean de Meun que Cl. Fauchet estime grandement [36]. Tous ces critères répondent néanmoins à l'impératif de réunir dans un même tome des poètes de langue française ayant composé avant 1300.

23 Afin de restituer le plus fidèlement possible ces productions, Cl. Fauchet en livre quelques vers, comme c'est le cas pour le *Roman de Brut* de Wace, ou le *Roman d'Alexandre* [37], pour ne citer qu'eux ; il propose parfois des résumés, ainsi qu'on peut le voir pour une chanson de Robert de Blois [38]. Il réalise également des adaptations, réécrivant pour ce faire des fabliaux tel celui des *Trois aveugles de Compiègne* de Cortebarbe [39]. Ces divers modes de restitution répondent à l'urgence de préserver le manuscrit avant sa destruction, ainsi qu'à l'exigence de divertir le lecteur, en appliquant « les principes de *varietas* et de *brevitas* » propres à « rendre la lecture plus agréable » [40]. Ce souci du destinataire de l'œuvre explique probablement l'hybridité du second livre ; une caractéristique peu conforme à l'idée que l'on se fait à l'époque d'une anthologie.

24 Ce volume excède en effet la fonction de collecte de textes [41], par les multiples digressions qu'il propose. Les digressions les moins étrangères à cette perspective sont les-considérations biographiques :

Cl. Fauchet avoue par exemple ne pas savoir quand maître Eustache est mort [42] ; il précise par ailleurs que Jean le Venelais est un contemporain de Louis le Jeune [43] ; il déduit des vers du *Tournoiement de l'Antécrist* d'Huon de Méri que Raoul de Houdenc et Chrétien de Troyes sont morts avant 1227 [44]. À d'autres moments, il se fait critique littéraire, ses analyses sont assez sommaires mais elles abondent : il juge par exemple que la *Bible de Guiot de Provins* est « une bien sanglante satyre [45] », il qualifie d'« assez coulants [46] » les vers de *Meraugis de Portlesguez* de Raoul de Houdenc ; il considère que certains récits de Chrétien de Troyes sont de « bonne invention [47] », que Jean Moniot est un « esprit gentil et inventif [48] » et que Guillaume de Lorris « fut très bon poete [49] ».

25 À ces appréciations se mêlent des réflexions d'ordres divers, comme des développements philologiques sur l'identification de la langue picarde dans les vers de Pieros du Riez [50] ou la datation d'un texte en fonction de sa langue, comme c'est le cas pour le *Dolopathos*, dont le langage roman « n'est si ancien » qu'on puisse le situer à l'époque de Louis le Gros [51]. D'autres remarques sont linguistiques, Cl. Fauchet s'interrogeant notamment sur la manière dont on peut réutiliser les mots médiévaux, leur assurant ainsi la pérennité qu'ils méritent. C'est en ce sens qu'il suggère de conserver les verbes « desrocher » et « periller », empruntés à Jean le Venelais, et qui, selon ses termes, « vallent bien le renouveller [52] ». Ce souhait est reformulé dans la même notice, où Cl. Fauchet inscrit ses contemporains dans la lignée des Latins, affirmant qu'il faut agir comme Virgile vis-à-vis d'Ennius, à savoir imiter ce qui a été produit et l'adapter. Il invite ainsi ses condisciples à réutiliser les tournures de leurs prédécesseurs ; une volonté de modernisation s'exprime par l'emploi des verbes « imiter », « refondre », « approprier », « ramener en usage », dans l'exhortation suivante :

> Il se trouve encores plusieurs autres belles manieres de parler, et des mots, que le studieux de la poesie Françoise pourra imiter, ou refondre ainsi que j'ay dict, se les appropriant comme Virgile ceux d'Ennuis [...] et autres qu'il na dedaigné lire : et ausquels ces vieux autheurs, dont maintenant j'escri les vers, peuvent estre comparez. Vray est qu'il fault du jugement pour refondre tels mots : car on ne les doit choisir tant usez, qu'ils soyent inutiles et hors de cognoissance. Pource qu'il y auroit danger qu'un autre Phauorin ne

> nous reprochast que nous parlerions comme avec Basine, Clotilde, Fredegonde ou Brunehaut, femmes et meres de nos premiers Rois. Mais aussi, où il se trouveroient qu'ils fussent en usage en quelque contrée de nostre France, il me semble qu'on peut hardiment les ramener en usage : encores qu'ils se soyent pour quelque temps esloignez de Paris ou de la Cour [53].

Cette invitation à rénover la langue est une marque significative de l'admiration que Cl. Fauchet voue aux premiers illustrateurs de langue française ; leurs textes apparaissent non seulement comme des réservoirs lexicaux, mais ils sont également présentés comme des modèles pour les autres nations européennes, plus particulièrement la voisine italienne.

26 Une autre caractéristique du livre II tend à l'éloigner de l'anthologie *stricto sensu* : sa dimension patriotique, qui inscrit ce second tome dans la continuité de la « défense et illustration » du patrimoine national engagée par le livre I.

27 Cl. Fauchet y soutient en effet la prééminence française sur les lettres occidentales, affirmant que « les Italiens, Espagnols, Alemans, et autres, ont esté contraints forger leurs Romans et contes fableux, sus les telles quelles inventions de nos Trouverres, Chanterres, Conteor, et Jugleo [54] ». Cités en tête de cette énumération, les Italiens apparaissent comme les plus influencés par les lettres françaises. Les propos que Cl. Fauchet tient à leur égard sont censés relever du fait et non du jugement : l'autorité de ses pairs reposant, selon lui, sur des preuves apportées par l'observation de filiations entre les œuvres des deux nations. Ainsi, la fréquentation de l'université de Paris par Boccace et Dante expliquerait qu'en leurs œuvres, se rencontrent « une infinité de parolles et manieres de parler toutes Françoises [55] ». Les Italiens auraient également emprunté à leurs voisins la matière de leurs productions, tout autant que les noms des formes littéraires : « Rymes, Sonnets, Ballades, Lais, et autres [56] ». Le sonnet serait quant à lui d'origine française : « Quant au Sonnet, Guillaume de Lorris monstre que les François en ont usé : puis qu'il dit au Roman de la Rose, "Lais d'Amours et Sonnets courtois" [57] ». Les nouvelles de Boccace confirment cette inspiration française, puisque celle-ci serait à l'origine des « meilleures » et des « plus plaisantes » [58] d'entre elles. On peut effectivement repérer dans le *Décaméron* des

emprunts faits à Herbert, auteur du *Roman des sept sages*[59] ; Boccace aurait également été influencé par le roman du trouvère Châtelain de Coucy, puisqu'il raconte comme lui qu'une femme infidèle, piégée par son mari, le comte de Roussillon, a mangé à son insu le cœur de son amant[60]. Il affirme également que les meilleures pièces du poète italien seraient inspirées du trouvère Eustache d'Amiens : « Qui fueilleteroit bien ces fabliaux, il trouveroit meilleures nouvelles de Boccace[61] ».

28 Cette conviction de l'influence culturelle de la France sur les nations voisines traverse les deux livres du recueil. Cl. Fauchet déclare dans le premier que « Petrarque et ses semblables se sont aidez des plus beaux traits des chansons de Thiebaut Roy de Navarre, Gaces Brulez, le Chastelain de Coucy, et autres anciens poetes François[62] » ; il renchérit dans le second tome avec l'exemple de Thibaut Ier de Navarre, dont les Italiens ont à tel point apprécié les textes qu'ils s'en sont vivement inspirés :

> Les Italiens ont jadis estimé ces chansons, et d'autres François de ce temps-là, si bonnes, qu'ils en ont pris des exemples, ainsi que monstre Dante. Lequel en son livre de *Vulgari eloquentia*, allegue ce Roy comme un excellent maistre en poesie[63].

Parce qu'ils sont un creuset d'inspiration et la base d'une éminente littérature internationale, Cl. Fauchet tient à protéger ces premiers textes de langue vernaculaire et invite ses condisciples à faire de même. C'est alors un autre signe distinctif qui vient renforcer le caractère si singulier de cette anthologie, catégorie générique qui, on la perçoit bien, réduit indéniablement l'ambition de Cl. Fauchet.

29 Le livre I souligne combien le temps est destructeur, amorçant de fait le projet formulé au livre II de sauver les textes anciens avant qu'ils ne périssent au cours du temps. Celui-ci est présenté péjorativement, notamment par la périphrase le « temps mange-tout », qui consomme « les choses singulières[64] », une idée reformulée plus loin sous la forme : « le temps qui use et consomme tout[65] ». Contre ce temps dévastateur, il est désormais pressant d'agir, une priorité que Cl. Fauchet ne cesse de rappeler :

> Ce livre seroit trop gros qui voudroit mettre tous les poemes que j'ay leuz : et l'extrait que j'ay faict d'aucuns, servira pour faire garder les vieils livres, et ne les vendre plus aux relieurs : car il se trouve quelque fois de bonnes pieces parmi tels cahiers moisis [66].

Son second livre est alors réalisé dans l'urgence : il s'agit de sauver ce qui est menacé par les imprimeurs, qui détruisent les manuscrits afin d'en réutiliser le matériau. Pour parer à cette menace, Cl. Fauchet veut réunir en les copiant ces textes rares, fragiles et inestimables. Il sensibilise alors son lecteur, en racontant notamment une anecdote qui montre combien sa diligence a été salvatrice, permettant de conserver quelques vers du *Roman du Graal* :

> Il y a deux ans qu'allant en une imprimerie, je trouvay que les imprimeurs se servoyent à remplir leur timpan d'une fueille de parchemin bien escrite : où ayant leu quelques vers assez bons, je demanday le reste : et lors on me monstra environ huit fueilles de parchemin, toutes de divers cahiers, mais de pareille ryme et subject : qui me faisoit croire que c'estoit d'un mesme livre. Le premier monstroit evidemment l'autheur, et pour ce je crain que le reste soit perdu, je mettray ici tout ce que je copiay lors, et qui me sembla bon [67].

À plusieurs reprises, Cl. Fauchet veut réveiller la conscience nationale, en attirant l'attention du lecteur sur la nécessité de contribuer lui-même à la sauvegarde des premiers monuments de langue française. C'est pourquoi il lui rappelle fréquemment qu'il est le protagoniste de cette opération, affirmant par exemple qu'il a copié des extraits de Chrétien de Troyes afin qu'il « prenne envie à ceux qui en ont des livres entiers, de les garder et ne les vendre pour les perdre : ainsi qu'ont esté ceux dont j'ay retiré ces pieces [68] ». Il regrette par ailleurs les dommages qu'ils ont subis : « il fault confesser que le livre ne vint jamais entier en mes mains : et encores le fueillet des commencemens de chacun livre (pour ce que les lettres estoyent dorées et enluminées) avoyent esté deschirez [69] ».
Cl. Fauchet se présente donc comme l'initiateur d'une démarche qu'il invite à poursuivre, concluant son livre II par cette supplication :

> Il suffira donc pour ceste heure, d'avoir monstré la route à d'autres, qui cingleront plus librement par ce golfe jadis incogneu : leur donnant moyen de nous communiquer des livres, jusques ici mesprisez : lesquels possible fussent perdus, qui n'eust adverti les possesseurs, qu'on en peut tirer quelque congnoissance de l'antiquité Françoise. Mais aussi je les supplie (en recompense) m'en vouloir aider, puis qu'en partie j'ay esté cause de les conserver, à la honte de ceux qui les ont pensé indignes d'estre estimez : combien qu'il n'y aye si pauvre autheur qui ne puisse quelque fois servir, au moins pour le tesmoignage de son temps [70].

L'exhortation à préserver les textes anciens ainsi que les réflexions politiques, linguistiques et philologiques qui encadrent le livre II sont autant de preuves montrant que ce second tome va au-delà ce qu'il prétend faire, à savoir, comme l'indique son titre, un relevé de *Noms et sommaire des œuvres de 127 poètes français, vivants avant l'an 1300*. La modestie de cet intitulé est conforme à la personnalité même de son auteur : Cl. Fauchet se montre constamment modéré dans ses propos, il reste humble, avouant parfois n'avoir pu faire la lumière sur certains thèmes et reconnaissant n'avoir pu en épuiser d'autres.

30 Le terme « recueil » choisi par Cl. Fauchet pour qualifier son œuvre apparaît pleinement justifié, puisqu'il en déploie l'ensemble des acceptions. Le livre I est le témoignage d'une grande érudition, caractérisée par la multiplicité des thèmes abordés, des auteurs cités, des réflexions exposées, et, même si ce terme s'applique particulièrement à ce premier tome, on est en droit de l'étendre au second, qui n'est pas simplement, comme on a pu le voir, un « sommaire », une anthologie, mais bel et bien une collecte de données multiples ayant certes pour base les écrits anciens, mais dont la teneur est amplifiée, déployée en divers champs visant à promouvoir la langue française, la grandeur d'une nation opulente, moderne et influente. Un parti pris patriotique guide donc l'ensemble de l'œuvre dans l'espérance de faire naître chez ceux qui la lisent une prise de conscience, non seulement de l'éclat de la culture française, abondante, ancienne et puissante, mais aussi du chemin qui lui reste à parcourir dans sa promotion et sa préservation.

NOTES

1 Claude Fauchet, « Au Roy de France et de Polongne », dans *Recueil de l'origine de la langue et poesie françoise, ryme et romans. Plus les noms et sommaire des oeuvres de CXXVII. poetes François, vivans avant l'an M. CCC.*, Paris, Mamert Patisson, 1581.

2 *Ibid.*, chap. VIII, p. 81.

3 Sur l'évolution du sens du nom « recueil » et de ce qu'il désigne, voir Michèle Clément, « Un geste poétique et éditorial en 1536 : Le *Recueil de vers latins, et vulgaires de plusieurs Poëtes Françoys, composés sur le trespas de feu Monsieur le Daulphin* », *RHR*, 62, 2006, p. 31-43 (voir notamment p. 33-35).

4 Parmi les nombreuses traductions, l'on pourra citer les plus longues que sont celles d'Agathias (Cl. Fauchet, *Recueil de l'origine de la langue*, *op. cit.*, chap. III, p. 15-17) et d'Otfrid de Wissembourg (*ibid.*, p. 21-24).

5 On notera à ce sujet la récurrence de la locution adverbiale « c'est-à-dire », qui précise son propos. On décompte par exemple huit occurrences de cette locution au chap. III (*ibid.*, p. 13-26).

6 De nombreuses propositions subordonnées relatives explicatives entre parenthèses clarifient les dires de Cl. Fauchet. Ex. : « Psammeticus leur Roy (qui vivoit l'an de la creation du monde MMMCCLXXXVI.) » (*ibid.*, chap. I, p. 3) ; « [les] Grisons (qui tiennent les sources du Rhin) », « les Bretons d'Albion (qui est Angleterre) » (chap. II, p. 11) et « Benna Banneau (qui est une sorte de charroy à ridelles closes pour porter du sablon ou autre chose, qu'on ne veut espandre par la voye) » (*ibid.* p. 13), etc.

7 Par exemple, au chap. I, Cl. Fauchet oppose au mythe de Babel une thèse scientifique faisant de la multiplication des langues la conséquence de la navigation plutôt que l'effet d'un châtiment divin (*ibid.*, chap. I, p. 2-6). Dans ce même chapitre, il conteste le mythe rapporté par Hérodote, préférant une origine mécanique de la parole à une émergence de celle-ci à l'état de nature (*ibid.*, p. 3-4).

8 Jean Céard, « Encyclopédie et encyclopédisme à la Renaissance », dans Annie Becq (dir.), *L'Encyclopédisme, actes du colloque de Caen, 12-16 janvier 1987*, Paris, Aux Amateurs du Livre/Klincksieck, 1991, p. 57-67.

9 Voir Antoine Compagnon, *La seconde Main ou le travail de la citation* [Seuil, 1979], Paris, Points, « Essais », 2016.

10 Sur les terminologies du discours rapporté, on pourra se référer à l'ouvrage de Laurence Rosier, *Le Discours rapporté. Histoire, théories, pratiques*, Paris-Bruxelles, De Boeck et Larcier/Duculot, 1999.

11 Théodoret de Cyr, *Beati Theodoreti, Cyrensis episcopi, theologi vetustissimi, Opera, in duos tomos distincta, nunc iterum excusa et locupletata*, t. I, Coloniæ Agrippinæ apud Joannem Birckmannum, 1573, p. 59. « *Quanam lingua est antiquior* ? », p. 16. Pour une édition moderne, avec une traduction et le texte grec ancien en regard, on consultera Théodoret de Cyr, *The questions on the Octateuch*, vol. 1 : *On Genesis and Exodus*, éd. John F. Petruccione, trad. Robert Charles Hill, Washington, D. C., The Catholic University of America Press, 2007, « Question XL », p. 122-125.

12 Hérodote, *L'Égypte. Histoires, II* [*Euterpe*], 2, trad. Philippe-Ernest Legrand, éd. J. Christian, Paris, Les Belles Lettres, 1997, « Bilingue »/« Classiques en poche », p. 2-5.

13 Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, t. I, liv. I, VIII, 1-5, éd. Pierre Bertrac, trad. Yvonne Vernière, Paris, Les Belles Lettres, « Universités de France », 1993, p. 37-38.

14 « Theodoret dit au contraire qu'Adam, Cain, Abel, Noé, et autres, sont propres à la langue Syrienne ou Aramienne, et non pas moins signifians. […]. Car Herodote dit, que les Egyptiens penserent estre nais avant tous autres, […] Aussi Diodore Sicilien […] : que les premiers hommes ayans le son de la voix confus, peu à peu le distinguerent, nommans toutes choses par leur nom » (Cl. Fauchet, *Recueil de l'origine de la langue…*, *op. cit.*, chap. I, p. 3-4).

15 Cicéron, *L'Orateur*, chap. XX, sect. 67, éd. Albert Yon, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 24.

16 Quintilien, *Institution oratoire*, t. V, liv. VIII-IX, éd. Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1978.

17 Saint Augustin, *L'ordre*, dans Lucien Jerphagnon (dir.), *Œuvres*, I, *Les Confessions* ; précédées de *Dialogues philosophiques*, Paris, Gallimard, 1998, « Pléiade », liv. II, 40 : « La raison à la recherche du divin. Quatrième degré, cinquième et sixième matières : la poésie et la musique », p. 175.

18 *Ibid.*, chap. VI, p. 57-58.

19 Agathias, *Histoires : guerres et malheurs du temps sous Justinien*, éd. Pierre Maraval, Paris, Les Belles Lettres, 2007, liv. I, 2-3, p. 40-42.

20 *Ibid.*, chap. III, p. 15-18.

21 Otfried von Weissenburg, *Otfridi Evangeliorum liber, ueterum Germanorum grammaticæ, poeseos, theologiæ, præclarum monimentum*, Basileæ, 1571, « Prologus » : « *Dignitatis culmine gratia divina præcelso Liutberto Mogontiacensis urbis archiepiscopo Otfridus quamvis indignus, tamen devotione monachus presbyterque exiguus æternæ vitæ gaudium optat semper in Christo* », p. 1-8.

22 Cl. Fauchet, *op. cit.*, chap. III, p. 19-24.

23 Sylvère Ménégaldo, « Claude Fauchet historien de la littérature médiévale dans le *Recueil de l'origine de la langue et poesie françoise* (1581) », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes / Journal of Medieval and Humanistic Studies*, 35, 2018-1, p. 520 *sq.*

24 « Ce qui donna occasion aux poëtes et hommes ingenieux, qui en ce temps-là voulurent escrire, user de la langue de ces Roytelets, pour davantage leur complaire, et monstrer qu'ils n'avoyent que faire d'emprunter aucune chose de leurs voisins. Ce fut lors (ainsi que je pense) qu'escrire en Roman commença d'avoir lieu, et que les Conteor et Jugleor, ou Jongleurs, Trouverres et Chanterres coururent par les cours de ces Princes : pour reciter ou chanter leurs contes sans ryme, chansons et autres inventions poëtiques : usans du Romain rustique, ainsi que du langage entendu par plus de gens, encores qu'il leur eschapast assez de mots de leur terroir. De là vient que l'on trouve tant de livres de divers dialectes, Limosin, Wallon ou François, et Provençal, portant le nom de Romans : voulans les poëtes donner à cognoistre par ce tiltre, que leur œuvre ou langage n'estoit pas Latin ou Romain Grammatic, ains Romain vulgaire » (Cl. Fauchet, *Recueil de l'origine de la langue*, *op. cit.*, chap. IV, p. 32).

25 *Ibid.*, chap. V, p. 48.

26 *Ibid.*, chap. VIII, p. 74.

27 *Ibid.*, p. 73.

28 *Ibid.*, p. 74.

29 *Ibid.*

30 Voir sur ce point l'effort de clarification d'Ernest Langlois dans son *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, Paris, Imprimerie nationale, 1902.

31 Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1972, p. 159.

32 Nicolas Lombart, « La logique de la citation dans le *Recueil de l'origine de la langue et poesie françoise* (1581) de Claude Fauchet », dans *Cahiers de recherches médiévales et humanistes / Journal of Medieval and Humanistic Studies*, 35, 2018-1, p. 525 *sq.*

33 Pierre Breslay, *L'Anthologie, ou Recueil de plusieurs discours notables, tirez de divers bons autheurs Grecs & Latins*, Paris, Jean Poupy, 1574.

34 C'est notamment le cas du ms. fr. 1621 (note écrite au bas du 1er feuillet), du ms. fr. 20047 (n. sur le 1er f. de garde) ou bien encore le ms. du *Roman de la Rose*, fr. 1568 (au bas du 2e f.).

35 N. Lombart, « La logique de la citation… », art. cité, p. 534.

36 *Ibid.*, p. 534-535. Voir également le tableau récapitulatif très précis de S. Ménégaldo, « Claude Fauchet historien de la littérature médiévale…», art. cité, p. 510-511.

37 Cl. Fauchet, *Recueil de l'origine de la langue*, *op. cit.*, liv. II, p. 82-85.

38 *Ibid.*, p. 139-140.

39 *Ibid.*, p. 164-165.

40 N. Lombart, « La logique de la citation… », art. cité, p. 533.

41 Voir M. Clément, « Un geste poétique et éditorial en 1536… », art. cité.

42 « Je ne sçay pas quand ce me Wistace mourut » (Cl. Fauchet, *op. cit.*, liv. II, p. 82).

43 « Nevelois auroit vescu du temps de Louis le jeune, Roy de France, et avant l'an M. CXCIII : qui fut celuy du couronnement dudit Henry : auquel Nevelois auroit presenté son œuvre » (*ibid.*, p. 85).

44 « Il est bien certain que Raoul de Houdanc et Christien de Troies sont morts avant l'an M. CCXXVII. par ce qu'a laissé d'eux Huon de Meri au tournoiment d'Antechrist » (*ibid.*, p. 96).

45 *Ibid.*, p. 88.

46 *Ibid.*, p. 97.

47 *Ibid.*, p. 102.

48 *Ibid.*, p. 141.

49 *Ibid.*, p. 198.

50 « Tous ces mots sentent leur Picard » (*ibid.*, p. 197).

51 « Et ne fault raporter cela à Louis le Gros (lequel à la verité fut couronné du vivant de Philippe premier) car il me semble que le langage de ce Roman n'est si ancien » (*ibid.*, p. 105).

52 *Ibid.*, p. 87-88.

53 *Ibid.*, p. 87-88.

54 *Ibid.*, liv. I, chap. V, p. 48.

55 *Ibid.*, p. 47.

56 *Ibid.*

57 *Ibid.*

58 *Ibid.*

59 « La deuxieme nouvelle de la III. journée du Decameron de Bocace peut estre prise de cest autheur. Car il raconte d'un qui coucha avec la fille d'un Roy, laquelle l'ayant marqué au front, il en alla faire autant à tous les Chevaliers dormans en ce Palais. La III.nouvelle de la septieme journée est de cest autheur, pour le regard de la pierre jettée dedans le puis. La VIII. de la VIII. journée peut aussi estre prise de luy mesme, pour le regard de la revange du Sienois, qui accoustra la femme de son compaignon sus sa teste » (*ibid.*, liv. II, p. 106).

60 « Toutefois je vous puis asseurer, que ceste istoire est dans une bonne chronique qui m'appartient, escrite avant CC. ans. Tant y a que les amours du Chastelain de Couci, sont remarquées anciennement, pour grandes et penibles » (*ibid.*, p. 128).

61 *Ibid.*, p. 182-183.

62 *Ibid.*, liv. I, chap. V, p. 49.

63 *Ibid.*, liv. II, p. 119.

64 *Ibid.*, liv. I, chap. I, p. 5.

65 *Ibid.*, p. 7.

66 *Ibid.*, liv. II, p. 91.

67 *Ibid.*, p. 98.

68 *Ibid.*, p. 99-100.

69 *Ibid.*, p. 110.

70 *Ibid.*, p. 208-209.

AUTEUR

Alexandra Penot
Université Jean Moulin Lyon 3, IHRIM UMR 5317
IDREF : https://www.idref.fr/199337055

Du « ramas de diverses poësies » au « recueil des plus belles pièces ». Dynamiques de compilation, dynamiques de canonisation dans les recueils collectifs de poésies au XVIIe siècle

Miriam Speyer

DOI : 10.35562/pfl.229

Droits d'auteur
CC BY-NC-SA 3.0 FR

PLAN

Où trouver les meilleurs morceaux ?
Ces recueils qui ont fait l'actualité…
Des livres dans lesquels il fait bon citer
Le choix des auteurs : lire le recueil collectif comme un ensemble de monographies ?
Les « plus beaux esprits de notre temps »
Premiers regards rétrospectifs
« Tubes » et figure de l'auteur
Les pièces les plus représentatives ou les « tubes » du premier XVIIe siècle
« Tube » et modèle poétique
Vers le « best of »

TEXTE

1 Au début du XVIIe siècle, les compositions poétiques nouvelles ne se publient pas en recueil d'auteur, mais en recueil collectif. Après les guerres de Religion, période peu propice à la création littéraire, le genre éditorial du recueil constitue pour les libraires une valeur sûre. Aux poètes, il offre la possibilité de se faire connaître [1]. Ces compilations poétiques, dont le volume peut s'élever jusqu'à 1 000 pages, vont s'imposer jusqu'en 1630 comme le mode de publication majeur de pièces poétiques inédites, pour connaître un deuxième essor dans les années 1650 et 1660.

2 Ce sont (majoritairement) des pièces inédites d'auteurs encore en vie qui alimentent le répertoire des compilations. Véritables revues littéraires [2], elles reflètent l'actualité poétique du temps. Dans la mesure où le répertoire ne se renouvelle toutefois jamais entièrement d'une publication à l'autre, le recueil invite le lecteur à lire et à relire certains morceaux et constitue, partant, une source précieuse pour faire une histoire du goût poétique dominant de son époque.

3 Comme l'ont montré les travaux d'Emmanuelle Mortgat-Longuet [3], au cours des XVIe et XVIIe siècles se développe progressivement une pensée diachronique de la littérature française. Dans ces premiers écrits d'histoire littéraire (parfois publiés, eux aussi, sous forme de recueils), les rédacteurs proposent un échantillon de morceaux à lire, à relire, à redécouvrir.

4 S'instaure alors une tension entre l'actualité poétique reflétée par les publications contemporaines et le regard rétrospectif du « siècle de Louis le Grand », friand de chefs-d'œuvre et de modèles nationaux. Quel est donc le rôle qui revient au recueil collectif d'abord dans la diffusion, puis dans la transmission de l'actualité poétique sur le court et le moyen terme ? La revue littéraire peut-elle se transformer en répertoire de modèles poétiques ?

5 Dans cette perspective, nous nous intéresserons d'abord aux recueils dans leur ensemble avant d'interroger le rôle du nom d'auteur – qui n'est d'ailleurs pas toujours indiqué –, puis celui de certaines pièces, dont les plus connues du début du siècle.

Où trouver les meilleurs morceaux ?

Ces recueils qui ont fait l'actualité…

6 À l'aube du XVIIe siècle, constate Jean Vignes, le recueil collectif de poésies est à même de concurrencer le recueil d'auteur [4] qui était le mode dominant de la publication poétique au XVIe siècle. Mais ce contexte éditorial n'est pas réservé au premier XVIIe siècle. Jusqu'à la

fin du siècle, voire au-delà, les compilations constituent une part importante du marché éditorial de la poésie.

7 Les pages de titre d'ouvrages comme les *Fleurs des plus excellents poëtes de ce temps* (Bonfons, 1599), le *Parnasse des plus excellens poëtes de ce temps* (Mathieu Guillemot, 1607) ou le *Nouveau recueil des plus beaux vers de ce temps* (Toussaint Du Bray, 1609) proclament l'excellence des auteurs ou des morceaux réunis. Or, comme pour tout produit commercial il y a certaines publications qui retiennent tout particulièrement l'attention des lecteurs. Aussi est-il nécessaire, s'il s'agit de faire l'histoire du goût poétique ou, du moins, du goût poétique dominant, de trouver d'abord ces recueils qui « ont fait l'actualité », qui ont marqué les lecteurs de leur temps pour les confronter, ensuite, à ceux qui, au moment où se multiplient les histoires de la poésie française, vers la fin XVIIe siècle, ont été perçus comme étant les plus représentatifs de leur époque.

8 Les compilations poétiques se constituent fréquemment en séries et reprennent (au moins partiellement) le même titre d'un volume à l'autre. Aussi trouvons-nous au début du siècle plusieurs volumes sous le titre *Les Muses ralliées* (M. Guillemot, 1599-1607) ou *Les Délices de la poésie françoise ou (nouveau) recueil des plus beaux vers de ce temps* (Du Bray, 1609-1620). Devenant ainsi des « enseignes de papier [5] », ces titres sont cités dans certains textes contemporains qui en font la critique. En 1659, la précieuse ridicule Magdelon veut par exemple inviter dans son salon provincial « tous ces Messieurs du *Recueil des Pièces Choisies* [6] », faisant ainsi état de la notoriété des *Poësies choisies de Messieurs Corneille…* qui paraissent dans ces mêmes années chez le libraire Charles de Sercy (1653-1660, 5 vol.). Une quinzaine d'années plus tard, Sorel érige ce recueil en modèle dans sa *Bibliothèque françoise* :

> Quelques autres encore méritent qu'on parle d'eux pour la beauté et la diversité de leurs Ouvrages. Que ne dirons-nous point de M. de Benserade, qui durant plusieurs années a fait des Vers si convenables et si justes pour toutes les occurrences de la Cour, et qui en fait de si galants et de si naturels pour ses propres aventures ? […]. Voyons après les six ou sept Volumes des *Poésies choisies*, qui sont des Ouvrages d'Auteurs que je n'ai pas tous nommés, lesquels sont fort estimables. On n'a qu'à consulter ces Livres-là pour voir qui sont

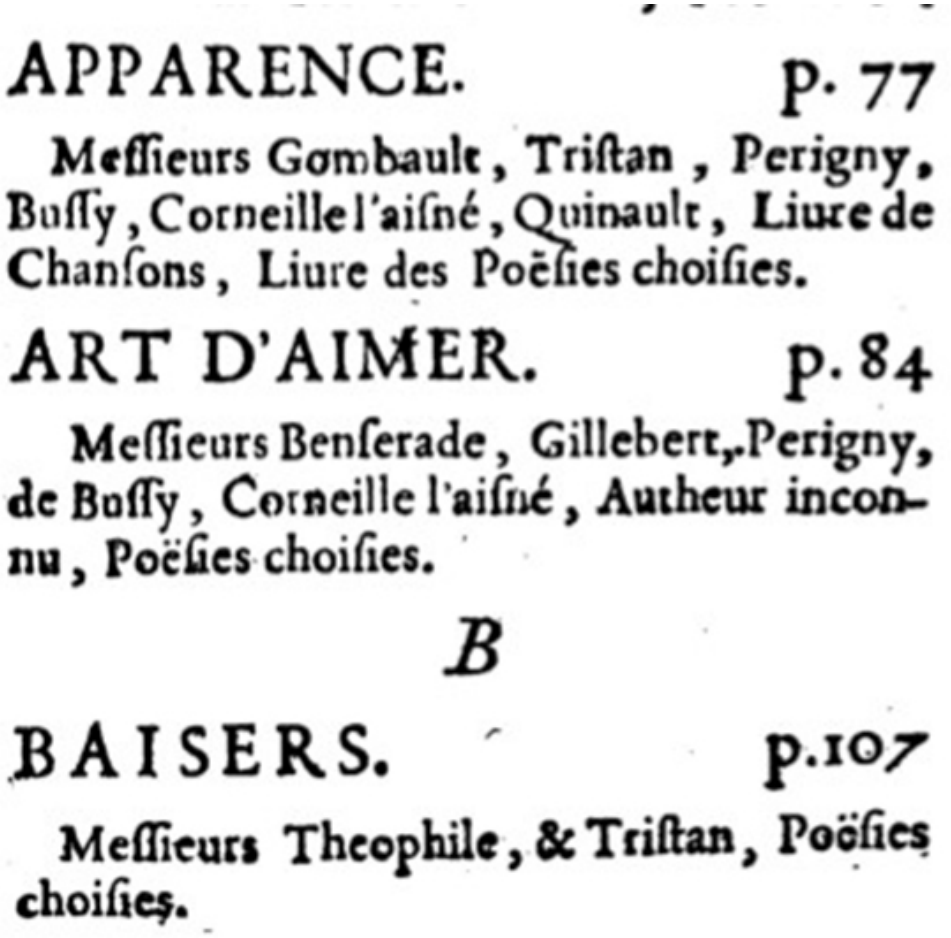
> ceux qui font bien des Vers aujourd'hui ; On trouvera qu'il y a des Dames en ce rang qui surpassent beaucoup d'hommes dans ce genre d'écrire [7].

Certains recueils, on le voit, sont réputés pour contenir les pièces de « ceux qui font bien des Vers », pour reprendre la formule de Sorel. Les textes réunis se distinguent par leur excellence.

Des livres dans lesquels il fait bon citer

9 Le titre des *Poësies choisies* de Sercy revient dans les *Sentimens d'amour tirez des meilleurs poetes modernes* de Corbinelli (Barbin, 1665, 2 vol.). Dans ce recueil de lieux du discours amoureux, la source des fragments est indiquée par un nom d'auteur ou par la mention « Poësies choisies » ; le titre de la compilation remplace littéralement le nom de l'auteur :

Fig. 1. Extrait de la table du t. I des *Sentimens d'amour*. BM Lyon, 345543.



APPARENCE. p. 77

Meſſieurs Gombault, Triſtan, Perigny, Buſſy, Corneille l'aiſné, Quinault, Liure de Chanſons, Liure des Poëſies choiſies.

ART D'AIMER. p. 84

Meſſieurs Benſerade, Gillebert, Perigny, de Buſſy, Corneille l'aiſné, Autheur inconnu, Poëſies choiſies.

B

BAISERS. p. 107

Meſſieurs Theophile, & Triſtan, Poëſies choiſies.

10 Quelque trente ans plus tôt, c'est surtout la série de recueils publiés chez Toussaint Du Bray (1609-1630) qu'on allègue comme *prêt-à-citer de qualité*, comme l'atteste l'exemple de Jean-Pierre Camus. Évêque de Belley, Camus est l'auteur de nombre de fictions narratives dévotes, dans lesquelles il insère, comme le font ses contemporains, des poésies. Mais se trouvant lui-même peu de talent pour l'écriture poétique, il préfère se servir des poèmes des autres, qu'il puise, comme il l'indique dans plusieurs textes liminaires, notamment dans le recueil de Du Bray. On lit ainsi dans « L'instruction au Lecteur de *Parthenice* » (1621) :

> Et quant aux Poësies, j'ay ce mot à te dire, mon Lecteur, qu'elles se peuvent distinguer en quatre classes ; il y en a d'empruntees de ces beaux esprits de ce siecle, dont le Recueil est assez commun, celles-là sans doute sont les meilleures, bien que rares et peu frequentes : il y a des traductions des anciens Poëtes de nostre façon, où le sentiment est fort, mais l'expression, comme nostre, miserable ; il y a des imitations, où pour corriger le sens qui estoit prophane, nous avons esté contraincts d'alterer les paroles ; il y en a de nostre Genie, et sont les pires, car que peut produire que de trouble et d'imparfaict une veine, non seulement inculte, mais negligee, mais mesprisee [8].

Étant donné que Camus paraphrase le titre et le péritexte des *Delices de la poësie françoise ou recueil des plus beaux vers de ce temps* [9], la référence à ce recueil précis est nette. Elle est évidente dans l'« Éloge des histoires dévotes » qui clôt l'*Agathonphile* (Paris, Chappelet, 1623), dans lequel l'auteur revient à nouveau sur la provenance des pièces poétiques insérées :

> Il y a plusieurs autres grandes pieces de Poësies esparses çà et là, selon les occurrences de l'Histoire qu'il m'a esté aysé d'emprunter de cette corne d'abondance le *Recueil des plus beaux vers de ce temps*, où certes j'ay veu les plus belles fleurs qu'oncques mon œil ait apperceuës en aucun parterre. *Un Cardinal, et un Evesque estalent les leurs tout à l'entrée, et y paroissent comme deux grands astres en une claire nuict, sans pourtant offencer la splendeur des autres estoilles.* [...] Ce que j'en puis dire, c'est qu'il y a des pieces tout à faict ravissantes, et telles que si les Muses vouloient parler, aussi bien comme je l'ay faict, elles emprunteroient leurs paroles [10].

L'évêque de Belley va ici jusqu'à citer le titre de la compilation, et souligne de nouveau l'excellence des textes réunis. Dans l'« Avertissement au lecteur » de l'*Iphigène* (1626), deux ans plus tard, il va de plus préciser que le recueil en question est « entre les mains de tout le monde[11] », faisant état de la notoriété qui est la sienne dans les années 1620. Nulle surprise dès lors si c'est justement cet ouvrage-là qui est encore perçu plus tard dans le siècle comme le plus prestigieux de son époque, comme le confirme par exemple Sorel dans *La Bibliothèque françoise* :

> [Malherbe] fit peu de Vers, mais fort polis, et de son temps il y eut beaucoup de Poëtes, comme s'ils se fussent instruits à son exemple. Il y eut Messieurs De Racan, Des Yveteaux, Lingendes, Monfuron, Motin, Méziriac, Maynard, et d'autres dont quelques Œuvres sont dans les Recueils de Poésie de Divers Titres. le principal est les *Délices de la Poésie française*, dont il y a trois différents Volumes, l'un recueilli par le sieur du Rosset, l'autre par Jean Baudouin, et le dernier par M. de l'Estoile[12].

Aussi ces textes du XVIIe siècle nous permettent-ils d'identifier des compilations qui ont été perçues comme des modèles. Certaines d'entre elles sont de fait reconnues, et même sur le moyen terme, comme des anthologies d'excellence : la sélection de textes proposée correspond à ce qui s'est produit de meilleur à leur époque.

Le choix des auteurs : lire le recueil collectif comme un ensemble de monographies ?

Les « plus beaux esprits de notre temps »

11 De nombreuses compilations vantent sur leur page de titre le caractère exceptionnel des textes rassemblés : elles contiennent les « plus beaux vers », composés par les « plus excellents poëtes ». Une telle présentation, hyperbolique, surprend peu, l'appareil liminaire étant un lieu publicitaire. Dans ce contexte, la citation de certains

noms de poètes constitue un renseignement précieux : pour qu'ils puissent attirer l'attention du lecteur, les poètes en question ont dû jouir d'une notoriété certaine. L'évolution des titres des recueils parus à l'aube du XVIIe siècle fait ainsi progressivement ressortir les « stars » de la scène poétique du moment :

- Rouen, Du Petit Val, 1597 : *Recueil de diverses poesies tant du feu sieur de Sponde, que des sieurs Du Perron, de Bertaut, de Porcheres, & autres non encore imprimees.*
- Paris, Bonfons, 1598 : *Recueil de plusieurs diverses poésies tant de M. du Perron, que des Sieurs de Bertaut, de Porcheres, & autres.*
- Paris, Du Bray, 1609 (privilège) : « il est permis à Toussaincts du Bray d'imprimer ou faire imprimer *les vers & œuvres Poëtiques*, tant des sieurs du Perron, Bertaut, que d'autres qu'il pourra recouvrer »

La préséance des auteurs nommés sur la page de titre est confirmée par l'organisation des recueils : tant les recueils de Du Bray que ceux des Bonfons (1598-1601) ou encore l'*Academie des modernes poëtes françois* de Du Brueil (1599) regroupent les poésies, du moins partiellement, par auteur. Dans les trois cas, la première place revient toujours aux mêmes : Du Perron et Bertaut.

12 À l'issue des guerres de Religion, les recueils consacrent ainsi deux, puis trois auteurs : Bertaut, Du Perron et Malherbe (seul le premier est publié en volume de son vivant). Ce sont encore ces trois auteurs – les seuls vivants au moment de la parution en 1610 – que cite Pierre de Deimier dans *L'Académie de l'art poëtique*. À propos de la rime en *-ous/-oups*, illustrée d'abord avec plusieurs exemples tirés des œuvres de Ronsard, le poéticien ajoute :

> Mais pour le contentement des esprits qui se delectent ordinairement de nouveauté : j'avanceray encore quelques exemples des Poëtes d'aujourd'huy qui se sont servis de ceste sorte de rime. Ainsi l'on voit la rime qui est en (*oups et ous*) dans un couplet des Stances que Monsieur de Malherbe a faictes sur les larmes de sainct Pierre, à l'imitation du Tansille […] [13].

La citation d'une strophe des « Larmes » est suivie de références à des vers de Du Perron et de Bertaut. Quand il aborde la construction du verbe *aller* suivi d'un participe présent pour décrire une action en cours, il va même jusqu'à noter que « [t]ous les Poëtes du passé ont

usé de ceste phrase : comme aussi elle est pratiquee aujourd'huy : ce qui se peut voir aisement aux vers des plus beaux ouvrages de ce temps [14] », pour citer à nouveau des vers de Du Perron, Bertaut et Malherbe.

13 Comme nous l'avons vu ci-dessus, ces poètes constituent la principale source des insertions poétiques de Camus [15]. Aussi sont-ce ces trois qui ressortent comme les véritables figures de proue des recueils collectifs poétiques. Quoique leurs œuvres ne soient accessibles qu'en compilation, ils deviennent des modèles poétiques, leur évocation dans *L'Académie de l'art poétique* de Deimier le prouve, du moins jusque dans les années 1620. Partant, leur consécration ne se fait pas, comme le note Camus, par des recueils d'auteur, mais bien par la réunion de leurs pièces dans des recueils collectifs.

14 La donne change quelque peu avec la parution du *Recueil des plus beaux vers de Messieurs de Malherbe, Racan…* Parue en 1626 et rééditée en 1630, cette dernière compilation de Du Bray écarte Du Perron et Bertaut. En affichant dès la page de titre une liste d'auteurs, le libraire de la rue Saint-Jacques va consacrer par la publication tout un groupe de poètes, le recueil se cristallisant autour de « Monsieur de Malherbe, et de ceux qu'il avouë pour ses écoliers [16] ».

Premiers regards rétrospectifs

15 À partir du règne personnel de Louis XIV, des ouvrages proposant un regard diachronique sur l'histoire littéraire nationale se multiplient [17]. Fréquemment, ces textes proposent des listes d'auteurs remarquables du passé. Par exemple, dans le « Songe d'Hésiode », inséré dans *Clélie*, Hésiode énonce cette recommandation :

> Ensuite considère un homme de grande dignité en France, il se nommera *Du Perron*, il apprendra toutes les sciences de lui-même, […] et sera fort considéré. Il aura une grande amour pour la poésie, […] mais ayant tant de choses différentes qui l'occuperont, il n'en fera pas un grand nombre.

> Considère un excellent poète, qui vivra du même temps, il se nommera *Bertaut*, […] ses vers seront pleins d'esprit, et pleins

> d'amour, et il y en aura de si beaux dans ses ouvrages, qu'en tous temps il n'y aura point de poète français si célèbre [...] [18].

Plus loin, le personnage poursuit :

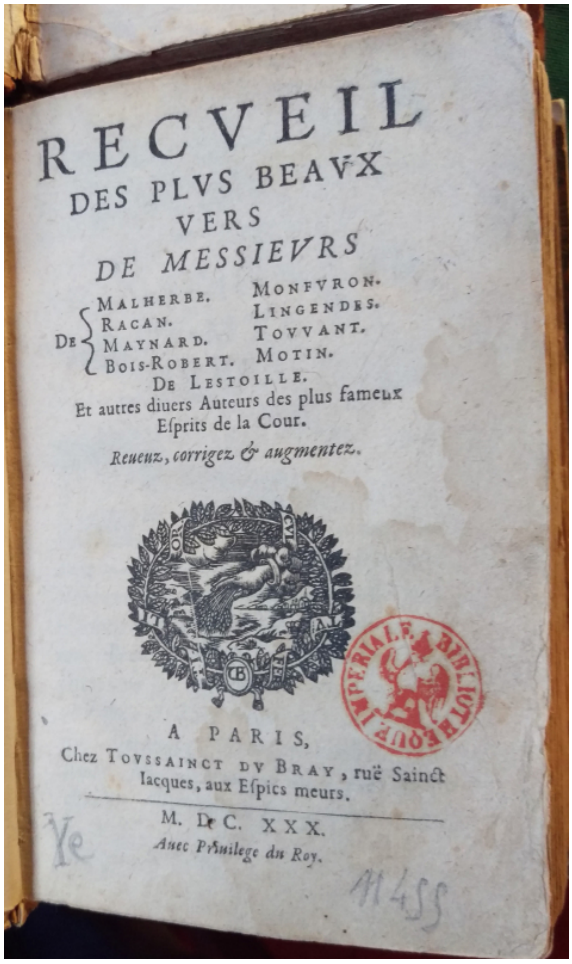
> Après cela, redouble ton attention, et regarde avec plaisir un homme qui aura l'avantage d'avoir changé la langue de son pays, et de telle sorte perfectionné la poésie française, qu'il sera le modèle des plus parfaits qui le suivront, et qu'il servira d'autorité à tous les poètes de sa nation. Il se nommera *Malherbe* [...].

> Regarde ensuite *Montfuron* et *de Lingendes*, deux poètes qui auront du mérite ; le premier aura un tour galant dans ses pensées, et dans ses expressions, et le second un air amoureux et passionné dans ses vers, qui plaira à tous ceux qui auront le cœur tendre [19].

16 De ces cinq auteurs, seuls Bertaut [20] et Montfuron [21] ont publié des recueils poétiques de leur vivant. Les œuvres de Malherbe ont été réunies deux ans après sa mort, comme celles de Du Perron [22]. Les pièces poétiques de Lingendes ne paraissent, elles, qu'au début du XXe siècle [23]. Pour ce dernier au moins, donc, les lecteurs de l'époque n'ont accès à son œuvre que par des éditions collectives.

17 Dans *La Bibliothèque françoise*, Sorel retient les mêmes noms : il nomme d'abord Du Perron et Bertaut, puis Malherbe, ainsi que ceux qui semblent s'être « instruits à son exemple » comme « Messieurs De Racan, Des Yveteaux, Lingendes, Monfuron, Motin, Méziriac, Maynard ». Le lecteur trouvera leurs œuvres « dans les Recueils de Poésie de Divers Titres [24] », Sorel soulignant une fois de plus le rôle des compilations poétiques dans la consécration des poètes. La liste des auteurs qu'il propose présente de plus des points communs frappants avec la page de titre du *Recueil des plus beaux vers de Messieurs de Malherbe, Racan...* de 1630 :

Fig. 2. Frontispice du *Recueil des plus beaux vers de Messieurs Malherbe. Racan…* de 1630. BnF, YE 11455.



18 Publié vingt-cinq ans après *La Bibliothèque françoise*, le *Recueil des plus belles pièces des poëtes françois*, qui se propose, quant à lui, de « donner une Histoire de la Poësie Françoise [25] », présente la même sélection d'auteurs. Le second volume de cette publication, connue aussi sous le nom de « recueil Barbin », réunit notamment Bertaut, Du Perron, Malherbe, Racan et Maynard. Les poésies de Lingendes, de Boisrobert ou encore de Motin se trouvent, parmi d'autres, dans le troisième volume.

19 Les divers ouvrages qui posent un premier regard rétrospectif sur la création poétique française du début du siècle citent donc systématiquement les mêmes poètes. Or, si les poésies des « stars » du premier XVIIe siècle Bertaut et Du Perron constituent les ensembles les plus importants dans les recueils poétiques jusqu'en

1620 et que leur préséance se confirme par la place qui leur est accordée – ils ouvrent les compilations –, leur rôle s'amenuise par la suite. En effet, dans les discours rétrospectifs, Du Perron et Bertaut perdent de l'importance, surtout par rapport à Malherbe. La comparaison du nombre de pièces par auteur entre le recueil Barbin de 1692 et les *Délices* de 1615 l'illustre de manière exemplaire :

Poètes	*Délices*, 1615	« Recueil Barbin », 1692
Du Perron	26	2
Bertaut	48	12
Malherbe	33	16

D'autres poètes, pourtant très prisés au début du siècle à en croire la place qu'ils tiennent dans les compilations, disparaissent même complètement [26]. La deuxième moitié du XVIIe siècle propose une forme de déplacement, déplacement qui, avec le temps, va aller en s'accentuant : si l'accès de certains poètes au canon a partie liée avec leur présence (massive) dans les compilations poétiques du début du XVIIe siècle, il s'avère que certains recueils ont joué un rôle plus important que d'autres. Force est ainsi de constater l'efficacité de l'entreprise de Toussaint Du Bray et tout particulièrement des « recueils malherbiens » de 1626 et 1630 : les auteurs qui sont présentés dans ses compilations comme les plus importants apparaissent encore comme tels à la fin du XVIIe siècle. Les discours rétrospectifs attestent que, pour la postérité, l'éditeur de la rue Saint-Jacques a durablement évincé ses prédécesseurs, pourtant importants. Et cette impression est appelée à durer : selon Frédéric Lachèvre, c'est seulement « avec Toussaint du Bray [que] les recueils collectifs prennent une réelle importance [27] ». Plus récemment, l'étude de Béatrice Brottier consacrée à la poésie d'éloge publiée dans les recueils de ce libraire réitère encore ce constat [28].

« Tubes » et figure de l'auteur

Les pièces les plus représentatives ou les « tubes » du premier XVIIe siècle

20 Le recueil collectif du premier XVIIe siècle compile l'actualité poétique. Le répertoire des publications ne se renouvelle cependant pas complètement d'une publication à l'autre : certaines pièces sont reprises pendant un certain temps, tandis que d'autres ne connaissent qu'une publication unique. L'impression d'un livre étant une entreprise onéreuse sous l'Ancien Régime, la réimpression réitérée d'un même texte est un signe de son succès. Il est possible, dès lors, d'identifier les morceaux les plus lus du premier XVIIe siècle, les « tubes » des années 1600 à 1630.

21 L'approche quantitative permet d'isoler une petite cinquantaine de textes ayant connu au moins huit publications (et jusqu'à 14 !)[29]. Parmi celles-ci, Du Perron, Bertaut et Malherbe tiennent, une fois de plus, la première place. Mais apparaissent aussi des noms d'auteurs et des pièces que les regards rétrospectifs vont entièrement gommer. Une des poésies les plus importantes du premier XVIIe siècle, car présente dans quasiment toutes les compilations poétiques parues entre 1597 et 1630 est par exemple la chanson amoureuse « Auprès des beaux yeux de Philis » de Callier[30]. Cette pièce, de même que le nom de Callier, ne trouvent en revanche plus aucune évocation dans les textes rétrospectifs de la fin du siècle.

22 Notable est aussi le destin de la *Victoire de la constance* de Malherbe. Tantôt présentée comme « stances », tantôt comme « chanson », cette pièce fait partie intégrante du répertoire des compilations du premier XVIIe siècle[31]. À cela s'ajoute la présentation élogieuse qu'en fait Deimier dans *L'Académie de l'art poétique* de 1610. Non seulement il cite le morceau deux fois, mais il le défend contre des critiques contemporaines :

> Quelques uns ont voulu reprendre autrefois ce premier vers des Stances que Monsieur de Malherbe a faictes sur la victoire de la Constance.
>
> *En fin ceste beauté ma la place renduë,*

> *Que d'un siege si long elle avoit deffenduë,*
> Car ils disoyent que c'estoit une rude rencontre des trois (*a*) de (*ma la pla*) Toutefois c'est le vray que ceste reprehension estoit hors de raison : Car ce terme est le commun langage de ceux qui parlent le mieux François. […] Parce que c'est le vray langage du peuple de dire ainsi, *au Louvre. etc. à la place etc.*. Et aussi, *à la trace, et à la nage*. Aussi, outre que l'ame de ceste phrase est le bon et ordinaire langage qui est usité de tous, les paroles n'y sont pas rudes, bien qu'une lettre sy rencontre plusieurs fois. Et davantage la voyelle (*a*) qui s'y treuve trois fois se garantit de la rudesse, à cause qu'elle est poussee par des consonantes differentes [32].

En présentant la pièce de Malherbe comme un modèle, Deimier contribue à sa consécration. Consécration qui, toutefois, ne dépassera guère le seuil de 1630 : la pièce en elle-même ne sera pas incluse dans les recueils à tendance anthologique de la fin du siècle comme le *Recueil de poësies diverses et chrestiennes* (1671) ou le recueil Barbin. Elle ne sera pas non plus citée dans des traités de poésie ultérieurs [33].

« Tube » et modèle poétique

23 Les citations tirées de l'A*cadémie de l'art poétique* montrent que certains auteurs sont considérés comme des modèles dès leur vivant. Dans cette entreprise normative, le choix des pièces citées en exemple est loin d'être anodin : de fait, Deimier cite majoritairement les pièces les plus connues de l'époque. Il se réfère ainsi plusieurs fois à *L'Ombre de Daphnis* de Du Perron (sept publications entre 1596 et 1610 [34]) ou à la chanson « Quand je revis ce que j'ai tant aimé » de Bertaut (neuf publications). De Malherbe, il se sert notamment de la *Victoire de la constance* (quatre publications) et des *Larmes de saint Pierre* (six publications en recueil et plusieurs impressions en plaquette).

24 La mise à contribution des morceaux de choix du public dans la constitution de modèles poétiques est encore plus frappante dans le cas de l'*Introduction à la poësie* (Du Bray, 1620). Le rédacteur anonyme semble non seulement puiser ses exemples poétiques contemporains dans les *Delices de la poësie françoise*, éditées chez le même libraire, mais il privilégie, de plus, les tubes. Se dessine ainsi, à l'instar de

certains arts poétiques de la Renaissance, dont la publication s'accompagnait d'une anthologie, une complémentarité entre les publications [35].

25 L'insertion des pièces dans le texte confirme elle aussi leur rayonnement : tandis que les pièces d'auteurs du XVIe siècle (Saint-Gelais, Du Bellay, Belleau, Ronsard) sont systématiquement attribuées, le nom de l'auteur fait défaut pour les exemples tirés des recueils collectifs contemporains. Tout se passe en effet comme si ces pièces jouissaient, en 1620, d'une notoriété telle que l'évocation des noms des auteurs paraîtrait superfétatoire. À la fin du siècle, une bonne partie de ces auteurs est en revanche complètement oubliée.

Vers le « best of »

26 Quand Marie-Gabrielle Lallemand analyse la figure de Bertaut telle qu'elle ressort de l'histoire de la poésie que propose Madeleine de Scudéry dans ses *Conversations nouvelles sur divers sujets* (Barbin, 1684) et du recueil Barbin (1692), elle observe dans les deux cas une surreprésentation de la poésie amoureuse [36]. Bertaut, sans doute sous l'influence du public, féminin en grande partie, vit une métamorphose galante [37]. Les déplacements qui s'observent à propos de Jean de Lingendes ou de Pierre Motin témoignent eux aussi, et de manière peut-être encore plus marquante, de l'influence du contexte social et esthétique de la fin du siècle.

27 Le poète Jean de Lingendes (1580-1616), alors qu'il apparaît comme un poète important dans les recueils de Toussaint Du Bray [38], n'est représenté dans le recueil Barbin [39] qu'à travers une seule pièce, son *Élégie pour Ovide*. Les compositions (encomiastiques et amoureuses) qui caractérisent le poète dans les compilations de son temps sont ainsi écartées, pour ne retenir que le versant « ovidien » de son œuvre poétique [40], pourtant beaucoup moins important. Ce choix est peut-être, en 1692, dicté par la volonté de mettre le poète au goût du jour, la deuxième moitié du XVIIe siècle voyant un renouveau d'intérêt pour Ovide, dont le destin est parfois assimilé à celui de Fouquet [41].

28 La modernisation la plus frappante s'observe au sujet de Pierre Motin (1566-avant 1615). Dans la mesure où le recueil Barbin écarte « toutes les Pieces trop libres [42] », il est peu surprenant que l'on n'y trouve

aucune des pièces satyriques du poète, veine dans laquelle il s'est abondamment illustré. Or, on n'y trouve pas davantage de ses pièces encomiastiques ou religieuses, alors que celles-ci font partie intégrante du répertoire des recueils collectifs du début du siècle. En 1692 ne sont ainsi reproduites que trois pièces, toutes réunies dans la section « Motin » du *Recueil des plus beaux vers de Messieurs Malherbe, Racan…* de 1630 [43].

29 L'élégie « Je cherche un lieu désert aux mortels incognu… » se distingue par son lyrisme et par le sujet amoureux, et correspond ainsi pleinement à la conception de la forme telle qu'elle se développe au cours du XVIIe siècle [44]. Alors que ce genre poétique est relativement rare au début du siècle [45], il suscite l'engouement dans les années 1660 et au-delà, moment où il devient une forme de contrepoint sérieux au badinage galant [46]. L'élégie de Motin, que ce soit à travers le motif de la retraite amoureuse, la vision cauchemardesque du paysage ou encore l'imaginaire pastoral emprunté pour dire la passion amoureuse présente ainsi de nombreux points communs avec les élégies de La Fontaine ou celles de la comtesse de La Suze. Les stances « Leve bel arbre au Ciel la teste [47]… », composées de quatrains d'octosyllabes, relatent différentes scènes amoureuses qui se passent sous les rameaux de l'arbre auquel le poète s'adresse. De par son orientation narrative (*vs* discursive), cette pièce propose un déplacement du discours amoureux pétrarquisant canonique [48]. Partant, elle présente certains traits caractéristiques des compositions poétiques à la mode dans le dernier tiers du XVIIe siècle. Le troisième et dernier morceau de Motin retenu est *Le Pertuis*. Les douze sizains d'octosyllabes, initialement publiés à la fois dans des recueils satyriques et des recueils généraux [49], se présentent comme un de ces jeux poétiques si chers aux assemblées galantes, vers irréguliers en moins. La pièce s'articule autour de l'équivoque sexuelle du « pertuis ». Or, dans la mesure où, pour utiliser les mots de La Fontaine, « tout y [est] voilé, mais de gaze ; et si bien / […] qu'on n'en perdra rien [50] », la pièce n'est finalement guère plus obscène que ne le sont les *Contes et nouvelles en vers* ou certains dialogues de Molière [51].

30 Le choix des vers isométriques dans les pièces, même légères, leur donne pour la fin du siècle sans doute une petite touche archaïque – les formes privilégiées pour le jeu poétique étant à ce moment-là les

vers mêlés, voire le mélange de vers et prose. Il n'en demeure pas moins que les trois pièces publiées dans le recueil Barbin présentent ainsi le poète en authentique précurseur des poètes galants, dont le répertoire (sérieux et badin) se rapproche de celui de poètes contemporains comme La Fontaine ou Benserade [52]… Dans le cas de Motin, nous sommes alors bien loin de la représentation qui ressortait des compilations du début du siècle : l'imaginaire galant a complètement transformé le poète.

***

31 Quel rôle revient donc aux compilations poétiques du début du siècle dans la consécration de modèles et dans leur canonisation ?

32 Comme le montrent les évocations des diverses publications de T. Du Bray dans des textes d'époque, les recueils collectifs, et particulièrement ceux de la série des *Délices*, constituent une source notable à l'époque. Ils présentent ainsi un ensemble de pièces à lire, à *re*-lire, mais aussi à *ré*-utiliser dans d'autres contextes.

33 La place qui revient à ces publications collectives se voit toutefois réduite par le regard rétrospectif. Si certains recueils demeurent jusqu'au XVIIIe siècle des publications prisées pour la sélection de poésies qu'ils proposent, les histoires de la poésie du temps n'y puisent des textes que par défaut, c'est-à-dire quand le recueil d'auteur est manquant, ou lorsqu'il est difficile d'accès.

34 Il apparaît de plus que les compilations, pour une certaine période du moins, sont bien le lieu de la canonisation des *auteurs*. En effet, pour qu'un poète du temps de Henri IV puisse être retenu à la fin du siècle, il faut qu'il ait été publié, et de manière massive, dans les recueils collectifs du début du siècle en général, et plus particulièrement dans ceux de Toussaint Du Bray. Aussi est-ce, à la fin du XVIIe siècle, moins le choix des morceaux qui est représentatif d'un goût d'époque que celui des poètes.

35 Ces dynamiques s'observent enfin aussi pour les poètes du milieu du siècle recueillis dans les compilations. Si les théoriciens de la fin du XVIIe siècle citent en exemple aussi d'« illustres inconnus [53]» comme Fourcroy, Patrix ou Lalane, c'est qu'ils font partie du répertoire des

recueils collectifs, et tout particulièrement de celui des fameuses *Poësies choisies*.

NOTES

1 Voir Mathilde Bombart et Guillaume Peureux, « Politiques des recueils collectifs dans le premier XVIIe siècle. Émergence et diffusion d'une norme linguistique et sociale », dans Irène Langlet (dir.), *Le Recueil littéraire*, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2003, p. 239-256 ; Henri Lafay, *La Poésie française du premier XVIIe siècle*, Paris, Nizet, 1975, p. 129 ; Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Éditions de Minuit, « Le Sens commun », 1985, p. 124-126.

2 Henri-Jean Martin, *Livre, pouvoirs et société* [1969], Genève, Droz, 1999, p. 283.

3 Voir notamment *Clio au Parnasse. Naissance de l' « histoire littéraire » française aux XVIe et XVIIe siècles*, Paris, Champion, 2006.

4 Voir Jean Vignes, « Les modes de diffusion du texte poétique », dans Jean-Eudes Girot (dir.), *Le Poète et son œuvre*, Genève, Droz, 2004, p. 185. Sur la relation de concurrence entre recueil d'auteur et recueil collectif au XVIIe siècle, voir aussi M. Speyer, *Briller par la diversité. Les recueils collectifs de poésie au XVIIe siècle (1597-1671)*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Lire le XVIIe siècle », série « Voix poétiques », à paraître.

5 Selon l'heureuse expression de Christophe Schuwey, « Aux enseignes de papier : les recueils comme plateformes de publication », dans Linda Gil et Ludivine Rey (dir.), *Genèse des corpus littéraires à l'âge classique*, Université Paris-Sorbonne, 2013, p. 33-39, http://www.cellf.paris-sorbonne.fr/sites/default/files/articles/actes_jejc-juin_2013.pdf.

6 Molière, *Les Précieuses ridicules* (1659), dans *Œuvres complètes*, éd. Claude Bourqui, Georges Forestier *et al.*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 2010, t. I, p. 16 (nous soulignons). Voir aussi p. 1221, n. 10. Alors que les auteurs de la note remarquent qu'il s'agirait d'un titre fictif, « évoqu[ant] plusieurs recueils de l'époque, comme le *Recueil de pièces en prose les plus agréables de ce temps* », l'allusion aux *Poésies choisies* nous semble évidente, ce recueil étant le seul des années 1650 à porter l'épithète « choisies » dans son titre.

7 Charles Sorel, *La Bibliothèque française* (1667), éd. Filippo d'Angelo, Mathilde Bombart, Laurence Giavarini, Claudine Nédelec, Dinah Ribard, Michèle Rosellini, Alain Viala, Paris, Champion, 2015, p. 266-267 (nous soulignons).

8 Jean-Pierre Camus, « Instruction au lecteur de Parthenice », dans *Parthenice, ou peinture d'une invincible chasteté. Histoire Napolitaine*, Paris, Claude Chappelet, 1621, p. 903.

9 L'expression « les beaux esprits » est récurrente dans les avis « Au lecteur » qui précèdent les volumes du recueil de T. Du Bray entre 1609 et 1620. Dans les recueils ultérieurs de cet éditeur (1626 et 1630), elle se trouvera même sur la page de titre.

10 J.-P. Camus, « Éloge des histoires dévotes », dans *Agathonphile, ou les Martyrs siciliens, Agathon, Philargyrippe, Tryphine, & leurs associez*, Paris, Claude Chappelet, 1623, p. 881 (nos italiques).

11 J.-P. Camus, « Avertissement au lecteur », dans *L'Iphigene de Mr de Belley. Rigueur sarmatique*, Lyon, Antoine Chard, 1625, t. II, n. p.

12 Ch. Sorel, *La Bibliothèque française* (1667), éd. cit., p. 258-259 (nous soulignons).

13 P. de Deimier, *L'Academie de l'art poetique*, Paris, Jean de Bordeaulx, 1610, p. 201-202 (nous soulignons).

14 *Ibid.* (nous soulignons).

15 « Mes plus grands creanciers sont trois, Bertaut Evesque de Sais, le poli Malherbe, et l'incomparable Cardinal du Perron, et quelques autres beaux Esprits dont les poësies sont ramassées dans ce *Recueil des plus beaux vers de nostre temps* » (J.-P. Camus, « Avertissement au lecteur », dans *Iphigene…*, *op. cit*, t. II, n. p).

16 « Le Libraire au Lecteur », *Recueil des plus beaux vers de Messieurs de Malherbe, Racan…*, Paris, T. Du Bray, 1626, n. p. Voir aussi la référence à « un Cardinal, et un Evesque » dans l'« Éloge des histoires dévotes » de Camus (*op. cit.*, p. 881).

17 Voir à ce sujet l'ouvrage d'E. Mortgat-Longuet, *Clio au Parnasse*, *op. cit.*

18 Madeleine de Scudéry, « *De l'air galant* » *et autres conversations*, éd. D. Denis, Paris, Champion, 1998, p. 237-238 (nos italiques).

19 *Ibid.*, p. 239-240 (nos italiques).

20 Jean Bertaut, *Recueil des oeuvres poetiques*, Paris, Mamert Patisson, 1601 (rééd. 1605) ; *id.*, *Recueil de quelques vers amoureux*, Paris, Vve de M. Patisson, 1602 (rééd. 1606).

21 *Recueil des vers de Monfuron desquelles la plus grande partie n'a pas été imprimée*, Aix, Estienne David, 1632.

22 L'édition *in-folio* des *Diverses Œuvres de l'illustrissime cardinal du Perron…* (Paris, Antoine Estienne, 1622) ne met guère en valeur les poésies, qui n'y occupent qu'une place réduite, écrasées qu'elles sont par l'œuvre en prose de l'éloquent cardinal.

23 Sorel mentionne à cet endroit aussi Du Bartas, Desportes, Régnier et Théophile. Ces auteurs, dont la place dans les recueils collectifs est réduite, ont été publiés en volume de leur vivant.

24 Ch. Sorel, *La Bibliothèque française* (1667), éd. cit., p. 258 (nous soulignons).

25 *Recueil des plus belles pièces des poëtes françois Tant Anciens que Modernes*, Paris, Claude Barbin, 1692, t. I, « Préface », n. p. Sur cet ouvrage, voir *Le recueil Barbin (1692). Une « histoire de la poésie par les ouvrages même des poètes »* ?, Mathide Bombart, Maxime Cartron, Michèle Rosellini (dir.), *Pratiques & Formes littéraires 16-18*, *Cahiers du GADGES*, 16, 2019, [en ligne] https://publications-prairial.fr/pratiques-et-formes-litteraires/index.php?id=74

26 On pense notamment à Laugier de Porchères, mais aussi à Jean de Sponde ou Abraham de Vermeil.

27 Frédéric Lachèvre, *Bibliographie des recueils collectifs de poésies publiés de 1597 à 1700*, t. I, Paris, Henri Leclerc, 1901-1905, p. XI.

28 *« Je n'estime pas moins tes lettres que ses armes ». La poésie d'éloge du premier XVIIe siècle dans les recueils collectifs de Toussaint Du Bray*, Paris, Champion, 2015. Si pour Béatrice Brottier, la « série des recueils de Du Bray se présente comme un corpus préexistant à son étude » (p. 22), elle ne pose guère la question de l'influence et de l'importance des publications qui le précèdent, comme des Bonfons ou de Guillemot.

29 Ces chiffres sont issus de la base de données élaborée dans le cadre de notre thèse *« Briller par la diversité » : les recueils collectifs de poésies au XVIIe siècle (1597-1671)*, sous la dir. de Marie-Gabrielle Lallemand, université de Caen Normandie, avril 2019. Ils sont relatifs et se réfèrent à un corpus composé des vingt-deux recueils les plus représentatifs du temps. Les

réimpressions et les rééditions faiblement augmentées ont par exemple été écartées.

30 La notoriété du texte est confirmée par son insertion dans les *Histoires tragiques* de Rosset, où elle est annoncée comme étant « assez commune par toute la France » (Au Pont, A. Brunet, 1615, p. 141).

31 Selon Antoine Adam, elle aurait été composée autour de 1580 (voir François de Malherbe, *Œuvres* (1630), éd. A. Adam, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1971, p. 775).

32 P. de Deimier, *L'Académie de l'art poétique*, *op. cit.*, p. 350-351.

33 S'il puise plusieurs exemples dans les œuvres de Malherbe, P. Richelet, par exemple, n'allègue jamais, dans la *Versification françoise* (Loyson, 1671), l'exemple de la *Victoire de la constance*.

34 L'incipit de la pièce est « Seul jour de ma pensée… ». Voir P. de Deimier, *L'Académie de l'art poétique*, *op. cit.*, p. 202 et 409.

35 Voir à ce sujet Jean-Charles Monferran, *L'École des muses*, Genève, Droz, 2011, p. 298, ainsi que, du même critique, « De l'anthologie et de l'art poétique français à la Renaissance », dans Grégory Ems, Mathieu Minet (dir.), *Les Arts poétiques du* XIII*e au* XVII*e siècle*, Turnhout, Brepols, 2017, p. 107-117.

36 Marie-Gabrielle Lallemand, « Bertaut dans l'*Histoire de la poésie* de Mlle de Scudéry et dans celle de Fontenelle », dans *ead.*, Chantal Liaroutzos (dir.), *De la Grande Rhétorique à la poésie galante*, Presses universitaires de Caen, 2004, p. 183-184.

37 Sur la question de la « galanterie » dans le recueil Barbin, voir aussi A. Viala, « *Les plus belles. (Quasi-) verbatim* des remarques formulées par Alain Viala en clôture des Journées », *Le recueil Barbin (1692)*, *op. cit.*, p. 285-290, [en ligne] DOI : 10.35562/pfl.102.

38 Du point de vue du nombre des pièces retenues, il occupe la troisième place en 1609 et reste parmi les dix premiers jusqu'en 1630 (voir H. Lafay, *La Poésie française du premier* XVII*e siècle*, *op. cit*, p. 444).

39 À propos du traitement de Jean de Lingendes dans le recueil Barbin, voir aussi Maxime Cartron, « Un corps fragmenté ? Hypothèses sur les extraits insérés dans les notices biographiques du recueil Barbin », *Le recueil Barbin (1692)*, *op. cit.*, p. 99-126, [en ligne] DOI : 10.35562/pfl.86.

40 Lingendes a édité une traduction collective en prose des épîtres d'Ovide qui a connu plusieurs rééditions au début du XVIIe siècle : *Les Epistres*

d'Ovide, traduittes en prose Françoise, par les S^rs^ Du Perron, De La Brosse, De Lingendes, et Hedelin, Paris, T. Du Bray, 1618. L'élégie « Ovide, c'est à tort que tu veux mettre Auguste » ouvre la traduction des *Métamorphoses* d'Ovide de N. Renouard depuis l'édition de 1617, qui sera rééditée jusqu'au milieu du siècle. Colletet érige Lingendes même en modèle pour la paraphrase et la traduction des *Héroïdes*. Dans la *Vie d'Octovien de Sainct Gelais*, il note, après avoir cité le début de l'épître de Pénélope à Ulysse du poète éponyme : « quoy que ces vers sentent fort leur antiquaille, si est ce que l'on peut dire avec verité qu'en les comparant aux vers des Siecles precedens et de leur Siecle mesme, il semble qu'il ait esté *le Lingendes ou le Malherbe de son Temps*. » (Guillaume Colletet, *Vies d'Octovien de Sainct Gelais, Mellin de Sainct Gelais …*, éd. E. G. des Seguins [Paris, 1862], Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 13. Nos italiques).

41 Voir à ce sujet Marie-Claire Chatelain, *Ovide savant, Ovide galant*, Paris, Champion, 2008.

42 *Recueil des plus belles pièces des poëtes françois*, *op. cit.*, t. I, « Préface », n. p. Sur la place de la poésie dite « libertine », voir Michèle Rosellini, « Les poètes libertins dans le recueil Barbin : une invisibilisation stratégique ? », *Le recueil Barbin (1692)*, *op. cit.*, p. 169-189, [en ligne] DOI : 10.35562/pfl.89.

43 Voir p. 768, 815 et 827. Le recueil a été réimprimé par P. Mettayer en 1638, puis remis en circulation par N. de La Vigne en 1642. Sur les liens entre le recueil de Du Bray et le recueil Barbin, voir aussi Laurence Giavarini, « Quelques catégories à l'épreuve de l'anthologie. Histoire, poésie, société dans le recueil Barbin », *Le recueil Barbin (1692)*, *op. cit.*, p. 273-274, [en ligne] DOI : 10.35562/pfl.100.

44 Sur l'élégie française, et tout particulièrement sa définition au XVIIe siècle, voir les travaux de Nicholas Dion, dont notamment « Un recueil des plus belles élégies françaises ? Le recueil Barbin en regard de l'évolution du genre élégiaque aux XVIIe et XVIIIe siècles », *Le recueil Barbin (1692)*, *op. cit.*, p. 229-242, [en ligne] DOI : 10.35562/pfl.94 et le « Liminaire » du numéro thématique *Plaintes, pleurs et plaisirs : la poésie élégiaque aux siècles classiques*, *Tangence*, 109, 2015, p. 5-15.

45 Les recueils collectifs publiés avant 1631 et inventoriés dans notre base de données contiennent une petite centaine d'élégies, alors qu'ils présentent plus d'un millier de stances ou de sonnets. Les travaux d'Henri Lafay confirment cette observation générale (voir *La Poésie française du premier XVIIe siècle*, *op. cit.*, p. 79-87). L'œuvre de Motin en particulier

comprend au total cinq élégies (voir Pierre Motin, *Poésies*, éd. G. Peureux, Paris, STFM, 2006).

46 Jean-Pierre Chauveau, « Les avatars de l'élégie au XVIIe siècle », *Poètes et poésie au XVIIe siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 124.

47 *Recueil des plus belles pièces des poëtes françois*, *op. cit.*, t. III, p. 71.

48 Voir à ce sujet Alain Génetiot, *Poétique du loisir mondain*, Paris, Champion, 1997, notamment chap. III « Les représentations de l'amour et l'esthétique galante ».

49 Voir P. Motin, *Poésies*, éd. cit., p. 560.

50 Jean de La Fontaine, *Nouveaux contes* (1674), dans *Œuvres complètes. Fables et contes*, éd. J.-P. Collinet, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1991, p. 887.

51 Voir à ce sujet Tiphaine Rolland, *L'Atelier du conteur. Les* Contes et nouvelles *de La Fontaine. Ascendances, influences, confluences*, Paris, Champion, 2014 ; Mathieu Bermann, *Les* Contes et nouvelles en vers *de La Fontaine. Licence et mondanité*, Paris, Classiques Garnier, 2016 ; ainsi que Jean-Claude Abramovici et Carine Barbafieri (dir.), *L'Invention du mauvais goût à l'âge classique* (XVIIe-XVIIIe *siècle*), Louvain, Peeters, 2013.

52 À travers le choix des trois pièces transparaissent en effet les deux versants de la pratique du poète mondain : le jeu poétique, d'une part, l'expression d'un sentiment réel et sincère à travers l'élégie, de l'autre.

53 Yves Giraud, « Arts poétiques et histoire littéraire », dans Luc Fraisse (dir.), *L'Histoire littéraire à l'aube du XXIe siècle. Controverses et consensus*, Paris, PUF, 2005, p. 63.

AUTEUR

Miriam Speyer
Université de Caen Normandie – LASLAR EA 4256
IDREF : https://www.idref.fr/237193442
HAL : https://cv.archives-ouvertes.fr/mspeyer

Mémoire, oubli et invention historiographique des recueils collectifs du XVIIe siècle dans l'anthologie poétique française

Maxime Cartron

DOI : 10.35562/pfl.232

Droits d'auteur
CC BY-NC-SA 3.0 FR

PLAN

Oubli
Usages
Fictions de lecture

TEXTE

1 Dans un article de 1949 jugé fondateur par la critique [1], Alan Boase écrivait au sujet de la réception de la poésie du XVIIe siècle :

> Une partie du travail de classement, de dépouillement systématique, de réimpressions complètes ou partielles est encore à faire en France. Le grand mérite des anthologies comme celles de Madame Aury, de Thierry Maulnier et d'autres est plutôt d'avoir révélé la richesse du terrain, d'avoir lancé dans le débat quelques formules qui aident à remettre en question des notions reçues sur l'évolution de la poésie française [2].

La forme anthologique est ainsi au XXe siècle un mode de publication et de diffusion privilégié du baroque et contribue fortement à sa redécouverte [3]. Or, on relève dans cette citation une absence : celle des recueils collectifs de poésies du XVIIe siècle, devanciers des anthologies modernes, qui semblent absorbés par celles-ci. Cependant, il ne faudrait pas en conclure hâtivement qu'ils ne jouent aucun rôle dans le processus de réévaluation, de reconnaissance et de requalification historiographique de la poésie du XVIIe siècle évoqué

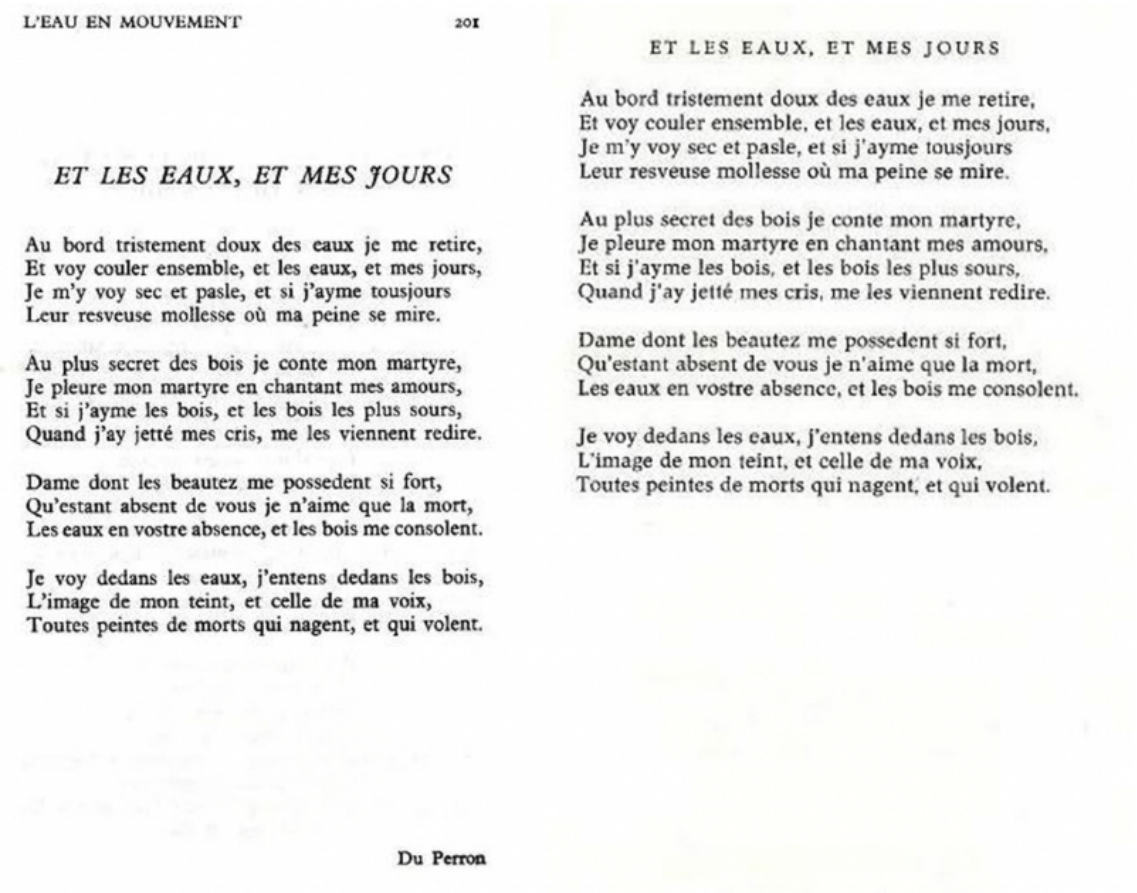
par A. Boase. La question de leur statut dans ce processus se pose en effet : n'inventant pas la poésie baroque *ex nihilo*, les anthologistes ont fatalement rencontré sur leur chemin de tels recueils. L'une des particularités essentielles des anthologies poétiques du XVIIe siècle éditées aux XXe et XXIe siècles est le phénomène d'entre-citation, d'hommage – si l'on est optimiste – ou de pillage – si l'on est pessimiste – réciproques. Les anthologies, tributaires d'un phénomène d'intertextualité, ne cessent de s'entre-citer : elles sont donc au premier chef des réservoirs de textes, dans lesquels chacun peut puiser à sa guise. En première instance, ceci semble encourager un oubli des recueils collectifs. Pour autant, ces derniers apparaissent régulièrement dans les anthologies modernes, qui s'y réfèrent parfois explicitement. Se pose alors la question des modalités de leur usage : y a-t-il en somme, dans l'anthologie moderne, une valeur historique et critique des recueils collectifs, ou ceux-ci ne sont-ils qu'un vernis attractif faisant office d'appât, de produit d'appel pour un lecteur potentiellement séduit par la couleur du passé ? De quoi les recueils collectifs sont-ils le nom ? Ce sont ces questions que j'aimerais tenter de mettre en ordre et d'éclaircir.

Oubli

2 Poète espagnol, Jorge Gimeno fait paraître en 2009 une anthologie de la poésie baroque française intitulée *El amor negro* [4], en référence directe et explicite à Albert-Marie Schmidt, auteur en 1959 de *L'Amour noir. Poèmes baroques* [5]. Ce choix de titre rejoint les orientations bibliographiques du compilateur : J. Gimeno cite systématiquement, quand elles existent [6], les éditions critiques modernes des poètes – même lorsqu'elles datent de près ou plus d'un siècle, comme celle de Vion d'Alibray (1906), des *Plaintes d'Acante* (1909), de Lingendes (1911), de Saint-Pavin (1912), ou encore des *Entretiens solitaires* de Brébeuf (1912) [7] –, ainsi que les anthologies de Maurice Allem (1916), Thierry Maulnier (1945), Jean Rousset (1961), André Blanchard (1969), Gisèle Mathieu-Castellani (1979), Jean-Pierre Chauveau (1987), Jean Serroy (1999) ou encore Alain Niderst (2005) [8], mais aucun recueil collectif. Un premier biais et une première torsion des archives apparaissent : l'anthologie moderne et les éditions critiques intégreraient en quelque sorte les recueils collectifs, ces compilations devenant alors de simples éléments référentiels jugés

superfétatoires. Le retour aux sources originales s'opère en ce cas par un phénomène de citation d'anthologies et d'éditions modernes ou critiques, conçues en conséquence comme des médiateurs, des appareils s'interposant entre le passé et le présent pour assurer la transmission du savoir. Les recueils collectifs se retrouvent fondus au sein des anthologies historiques, et donc oblitérés. Anthologie et édition critique sont en somme autotéliques, dans la mesure où la provenance des textes ne se trouve plus dans un recueil d'époque, mais dans une collection qui a intégré un recueil d'époque, qu'il soit collectif ou autographique. Ceci justifie pleinement l'usage des anthologies, anciennes et modernes, comme bases de données disponibles aisément. L'exemple de Robert Kanters reprenant un texte initialement retenu par Jean Rousset rend sensible cet aspect de leur utilisation (fig. 1).

Fig. 1. À gauche, Jean Rousset, *Anthologie de la poésie baroque française*, Paris, Armand Colin, 1961 ; à droite, Robert Kanters, *Anthologie de la poésie française. Le XVIIe siècle*, t. I, Lausanne, Éditions Rencontre, 1967.



L'EAU EN MOUVEMENT 201

ET LES EAUX, ET MES JOURS

Au bord tristement doux des eaux je me retire,
Et voy couler ensemble, et les eaux, et mes jours,
Je m'y voy sec et pasle, et si j'ayme tousjours
Leur resveuse mollesse où ma peine se mire.

Au plus secret des bois je conte mon martyre,
Je pleure mon martyre en chantant mes amours,
Et si j'ayme les bois, et les bois les plus sours,
Quand j'ay jetté mes cris, me les viennent redire.

Dame dont les beautez me possedent si fort,
Qu'estant absent de vous je n'aime que la mort,
Les eaux en vostre absence, et les bois me consolent.

Je voy dedans les eaux, j'entens dedans les bois,
L'image de mon teint, et celle de ma voix,
Toutes peintes de morts qui nagent, et qui volent.

Du Perron

ET LES EAUX, ET MES JOURS

Au bord tristement doux des eaux je me retire,
Et voy couler ensemble, et les eaux, et mes jours,
Je m'y voy sec et pasle, et si j'ayme tousjours
Leur resveuse mollesse où ma peine se mire.

Au plus secret des bois je conte mon martyre,
Je pleure mon martyre en chantant mes amours,
Et si j'ayme les bois, et les bois les plus sours,
Quand j'ay jetté mes cris, me les viennent redire.

Dame dont les beautez me possedent si fort,
Qu'estant absent de vous je n'aime que la mort,
Les eaux en vostre absence, et les bois me consolent.

Je voy dedans les eaux, j'entens dedans les bois,
L'image de mon teint, et celle de ma voix,
Toutes peintes de morts qui nagent, et qui volent.

Le choix n'a rien pour étonner, « Au bord tristement doux » de Du Perron étant un texte canoniquement baroque [9]. En revanche, on remarque que le titre est strictement identique, italique en moins, qui signale chez J. Rousset que ce dernier est dû au compilateur [10] : pillage ou hommage, les recueils collectifs paraissent ici bien négligés, évacués au profit d'une certaine facilité de l'entre-citation. On peut dès lors avancer la thèse suivante : il n'y a plus aucun rapport entre les anthologies et les recueils collectifs, car la pratique de l'anthologie comme stock de textes à réemployer librement a supplanté le principe philologique recommandant un recours aux recueils collectifs du XVIIe siècle. Mais s'agit-il d'un tropisme individuel et ultra-contemporain, imputable à la multiplication des anthologies et à la situation « en bout de chaîne » de J. Gimeno, ou d'une tendance lourde inhérente au genre même de l'anthologie poétique ?

3 Le cas d'Odette de Mourgues est plus complexe. La compilatrice écrit :

> *The newcomer to seventeenth-century poetry will notice that a number of works are not available in a modern edition, although one may hope for more good critical editions of the minor poets in the near future. What is also very noticeable is that a great many poets'poems works were published in Recueils collectifs, that is, selections of poems by various authors. Some appear only in these kinds of anthologies ; others were eventually collected by the author and published as a whole. The reader interested in pursuing his exploration of poems to be found only in Recueils collectifs will find some guidance in the second part of the bibliography* [11].

Les recueils collectifs sont présentés, dans une orientation pédagogique visant le lecteur contemporain, comme des cabinets secrets [12], comme des trésors contenant raretés et curiosités, O. de Mourgues faisant état de la réalité de l'édition poétique au XVIIe siècle. On s'attend donc à en trouver plusieurs références dans la bibliographie. Il n'en est rien : la section intitulée « Anthologies » ne renvoie qu'à des compilations du XXe siècle. Par ailleurs, dans la citation que je viens de donner, la graphie marquée qu'est l'italique met à distance les recueils collectifs, en essentialisant une pratique éditoriale dont la diversité est le mot d'ordre [13]. Parmi les hypothèses permettant d'expliquer l'effacement qui en découle, on

peut avancer qu'O. de Mourgues renvoie implicitement aux bibliographies des anthologies, qui comportent pour certaines des indications sur la question, mais cela n'est guère satisfaisant, car, dans l'immense majorité des cas, les anthologies qu'elle cite ne mentionnent que peu de recueils collectifs. On retiendra donc plutôt l'idée que l'accès aux recueils collectifs peut avoir lieu, par un phénomène de permutation, *via* les anthologies modernes, ces dernières faisant office d'intermédiaires. Les recueils collectifs sont présents dans les anthologies modernes, ces dernières citant parfois à partir d'eux, devenant en somme des recueils collectifs de seconde main – du moins est-ce l'impression qu'elles veulent donner. On retrouve, posé de manière plus aiguë, le questionnement suscité par la bibliographie de Jorge Gimeno : les recueils collectifs sont-ils encore présents dans les anthologies du XXe siècle, et selon quelles modalités ? J'aimerais essayer de répondre à cette interrogation, en montrant que certaines anthologies utilisent les recueils collectifs dans une optique historique ou esthétique ; je définirai en effet l'anthologie comme l'oscillation entre une visée critique et un projet esthétique, les deux entrant souvent en tension. Un tel *habitus* révèle une utilisation opportuniste des recueils collectifs, l'uniformisation de la dénomination tendant à créer de toutes pièces une catégorie formelle servant d'écran protecteur, derrière lequel les anthologistes s'emploient à développer un discours auto-promotionnel.

Usages

4 Bien évidemment, les anthologies prétendent avant tout utiliser les recueils collectifs comme des outils de référenciation historique, comme des documents de travail aidant à mieux comprendre la période poétique étudiée. C'est le cas chez Jean-Pierre Chauveau :

> La grande éclosion poétique qui se manifeste dans les recueils collectifs au lendemain de la signature de l'Édit de Nantes se produit dans un climat d'intense fermentation religieuse et spirituelle ; au-delà de la confrontation de la Réforme et de la Contre-Réforme, nombreux sont les hommes de foi sincère et ardente qui se retrouvent dans une expression poétique mise au service de l'exaltation de la grandeur de Dieu ou de la quête obstinée par le croyant de la Vérité [14].

Les recueils collectifs s'affichent comme des témoins – ou plutôt des produits – des orientations spirituelles de la poésie du temps ; ils sont supposés permettre à l'anthologiste d'éclairer les conditions de production et les lignes de force de son entreprise, de même que ses enjeux sociaux. Ils revêtent alors une double valeur : historique, en ce qu'ils sont pris comme des signes du contexte de création des poètes ; critique, en ce qu'ils orientent l'organisation thématique de la sélection anthologique – et cela sur un plan quantitatif et qualitatif : il faut, pour rendre compte efficacement, citer suffisamment, et bien citer. Dans un article de 1976 témoignant de sa réflexion sur la constitution de l'anthologie intitulée *Éros baroque* – publiée en 1979 [15] –, G. Mathieu-Castellani note à propos de *L'Académie des poètes françois*, parue chez Du Breuil en 1599 :

> Ce Recueil nous paraît important moins par les pièces qu'il donne ou redonne, que par le classement qu'il propose : Sponde est très largement en tête, suivi de Bouteroue, de Bertaut, de Du Perron. Cet ordre : Sponde, Bertaut, Du Perron, correspond à l'importance respective des trois grands telle qu'elle était sentie à la fin du siècle [16].

Plus qu'un simple document de travail, les recueils collectifs sont pour l'anthologiste des preuves critiques : ils entrent dans le cadre d'une démarche se définissant comme historienne ; ils sont les garants d'un choix anthologique établi en pleine connaissance de cause [17], et plus encore, ils

> permettent en somme de dresser *un bilan*. Ils ne jouent en aucun cas le rôle de revues d'avant-garde : ils ont pour fonction, non d'annoncer, mais de *rappeler* les grands succès, et, leur titre même le dit, de recueillir, de conserver, soit des poèmes bien connus et aimés de leur public, soit des textes inédits, de poètes eux-mêmes célèbres. Ils sont donc des *dépôts*, le lieu où se maintient une tradition [18].

Une telle base de travail et/ou de départ pour l'anthologie, qui entend procéder, en raison de sa visée patrimoniale, du même principe – l'anthologie recueille les textes qu'elle estime dignes d'être conservés – constitue une source offrant l'occasion d'établir un véritable dossier génétique de la poésie du temps : « les Recueils […]

fournissent une mine de renseignements, notamment sur les goûts communs et la mentalité collective ou la psychologie collective, encore trop peu exploités aujourd'hui [19] ». La sous-exploitation alléguée par G. Mathieu-Castellani vise bien entendu la critique, mais aussi les anthologistes, la métaphore de la mine se comprenant comme une image de l'interface à explorer, du trésor quasi inépuisable qu'il convient d'extraire. Ceci explique que le recueil collectif soit considéré comme un « répertoire des thèmes baroques [20] », ou que *L'Académie*, déjà évoquée, soit envisagée comme un « répertoire des thèmes néo-pétrarquistes [21] ». Il est évident que la compilatrice a puisé dans ces recueils collectifs pour concevoir *Éros baroque*, anthologie qui du reste pose la question du rapprochement entre baroque et néo-pétrarquisme [22]. Le recueil collectif procède d'un « travail de modélisation [23] », destiné non seulement à éclairer les péritextes, qui relèvent proprement de la critique, mais aussi à innerver la constitution même de l'anthologie, et donc son esthétique. Le recueil collectif est en somme le stock de l'anthologie moderne, qui lui octroie une valeur marchande et symbolique, une couleur d'époque garantissant la validité de la pratique de compilation.

5 Dans leur anthologie de la poésie spirituelle initialement parue en 1972 et rééditée en 2007 [24], Terence Cave et Michel Jeanneret rejettent l'ordre chronologique de présentation des textes, qu'ils jugent anachronique [25], au profit d'un ordre thématique « capable de mettre au jour des structures conceptuelles profondément ancrées dans le contexte historique où les poèmes ont pris forme [26] ». Or cet « ordre virtuel de lecture [27] » se publie comme fondé sur celui des recueils des XVIe et XVIIe siècles : « les recueils de bon nombre de nos poètes, ainsi que de leurs contemporains, sont déjà structurés selon un ordre en quelque sorte officiel ou orthodoxe [28] ». T. Cave et M. Jeanneret prennent les recueils individuels et collectifs de poésie religieuse de l'époque comme modèles à imiter pour s'approcher au plus près de leur objet :

> Arranger les textes de cette anthologie selon un ordre qui fut valable sur le plan thématique et en même temps sur celui, plus intime, d'un progrès spirituel, ce n'était donc qu'adopter – ou du moins adapter – la solution des poètes de l'époque [29].

La dialectique « adopter/adapter » positionne les recueils du temps en mètre-étalon du classement et de l'ordonnancement des textes, et donc en modèles esthétiques et critiques : imaginer dans une anthologie qu'un parcours de lecture reproduise celui mis en place par les poètes et les compilateurs des XVIe et XVIIe siècles revient à réactiver une mémoire culturelle, à faire surgir dans le présent la mémoire du passé, à situer l'anthologie dans une filiation relevant de la dynamique des formes : « ce sont les dispositifs élaborés par les manuels de dévotion qui fournissent le modèle et le mode d'emploi [30] ». Les manuels de dévotion influencent les recueils, qui déterminent les anthologies : il s'agit là d'un manifeste de filiation relevant de l'histoire des formes. Les anthologistes ne construisent pas un *modèle* au sens d'idéal, mais au sens de prototype : comme chez G. Mathieu-Castellani, la démarche historienne se veut indissociable du projet esthétique. En « imitant » le mode de lecture qui était d'après eux celui des poètes du temps, T. Cave et M. Jeanneret ne se contentent pas de le réitérer, d'en appliquer le « mode d'emploi » ; ils en soulignent et en exacerbent la vitalité, en s'inscrivant dans une dynamique et une herméneutique du genre littéraire.

6 Du reste, la part d'adaptation est peut-être plus conséquente que T. Cave et M. Jeanneret veulent bien l'admettre : passer de « L'homme déchu » à « Dieu sur terre » ne suffit pas à rendre compte de toutes les dimensions offertes par la poésie spirituelle du temps, ce problème de disposition se greffant sur la question du choix des textes : il faut donc ajouter une troisième section, « L'âme ravie », prévue, rappellent T. Cave et M. Jeanneret, par les « manuels de méditation ». Par-là, le but est de concilier la perspective historienne et critique avec la part d'invention esthétique personnelle et propre au genre anthologique. T. Cave et M. Jeanneret inventent un dispositif, un « parcours de lecture » fondé sur ce que j'appellerais volontiers un *hypotexte* : les recueils collectifs sont des œuvres à part entière, des œuvres-sources imitées par les anthologies modernes, et des formes ouvertes et perméables à d'autres genres.

7 On discerne dans ces opérations une fabrique stratégique du recueil collectif, qui sert à l'évidence de caution, comme le montre l'exemple du recueil Barbin. Lors d'un colloque dont les actes furent édités en 1989, soit deux ans après son *Anthologie de la poésie française du*

XVII*e siècle*, J.-P. Chauveau note : « le choix des pièces est intéressant […] ça m'a frappé pour Théophile, j'ai moi-même fait une anthologie récemment, le choix que fait Fontenelle me convient assez bien [31] ». J.-P. Chauveau signale par ailleurs que chez Fontenelle

> le répertoire des poètes que nous appellerions aujourd'hui de l'époque Louis XIII est assez large et varié, englobant tout aussi bien Lingendes, Motin, L'Estoile, Théophile, Saint-Amant, Tristan, Desmarets, Godeau, Brébeuf et Le Moyne que Malherbe, Racan et Voiture [32].

Ces poètes, le critique s'est battu toute sa carrière pour eux, pour les faire reconnaître, tombant parfois, il faut bien le dire, dans l'excès inverse [33] afin d'atteindre son but, notamment en allant jusqu'à juger que la seconde moitié du XVIIe siècle évolue vers une raréfaction de la poésie, raréfaction qui déboucherait, au XVIIIe siècle, sur un désert poétique [34]. Pour J.-P. Chauveau, Fontenelle est un modèle à suivre, mais avec précaution. Le choix opéré par le concepteur du recueil Barbin est jugé « assez satisfaisant » dans la mesure où il gagne à se voir quelque peu amendé : l'auteur de *Poètes et poésie au XVIIe siècle* pense notamment à la dominante galante, incarnée par Benserade, qui commande le choix des compilateurs. Selon lui, il faut par conséquent réécrire l'histoire littéraire, en prenant conscience, pour y parvenir, de la place occupée par le recueil Barbin sur la scène historiographique.

8 En creusant ce sillon, on observe que le recueil Barbin n'est plus vraiment considéré comme un recueil d'éditeur, mais comme un recueil d'auteur : A. Blanchard, J.-P. Chauveau et R. Picard le situent dans la perspective de leurs anthologies rétrospectives, et non dans le corpus des recueils collectifs d'époque. En d'autres termes, considérer le recueil Barbin comme un modèle déporte la problématique de l'édition vers celle de l'auctorialité de l'anthologiste [35]. Si les productions imprimées de Chamhoudry, Du Breuil, Guillemot ou encore Estoc peuvent, en première instance, être utilisées comme des documents d'époque, c'est parce qu'elles ne portent pas une charge historiographique aussi forte que celle du recueil Barbin. L'ambivalence du modèle fontenellien est due à des frictions auctoriales : A. Niderst, en particulier, spécialiste de Fontenelle, veut être auteur au même titre que ce dernier, et être

reconnu comme tel, en se plaçant ostensiblement dans une situation d'héritage vis-à-vis de celui qu'il considère comme une sorte de point de repère. Aussi cite-t-il abondamment Fontenelle pour justifier son propre projet anthologique, et tente-t-il d'analyser comme en anamorphose celui de son « maître » :

> Le *Recueil des plus belles pièces des poètes français* présente au lecteur moderne un miroir du goût et de la création au fil des siècles [...] le compilateur du *Recueil* ramasse les œuvres les plus connues des poètes les plus célèbres, et cette gerbe est finalement une histoire concrète de la poésie française [36].

Fontenelle est l'activateur du système optique opérant cette réversibilité entre l'image de l'anthologie et celle du recueil collectif. A. Niderst cherche à appliquer la « méthode Fontenelle » à son propre travail, à recréer le recueil Barbin. Et pourtant, il décèle chez l'auteur de l'*Histoire des Oracles* un subjectivisme latent :

> Avec ses réticences, ses hésitations, ses apparentes contradictions, ce texte met en évidence toutes les difficultés d'une anthologie. On souhaiterait n'être qu'un scrupuleux compilateur et s'effacer derrière l'histoire. Ainsi le lecteur aurait un document irréfutable qui devrait lui inspirer bien des surprises, bien des conjectures [37].

Naturellement, il conclut que l'on met toujours son propre goût en scène, volontairement ou non. Fontenelle est une inspiration qu'il faut dépasser, voire corriger et améliorer : A. Niderst lecteur de Fontenelle se veut aussi sceptique que son modèle. Cependant, cette rhétorique préfacielle – il est topique, dans le discours anthologique, d'insister sur la nature nécessairement arbitraire du choix – dévoile davantage une fiction de lecture qu'une pratique critique désintéressée.

Fictions de lecture

9 La présentation des recueils collectifs par A. Niderst se fait sur le mode de la liste, comme pour mimer la vitalité poétique qu'ils recèlent :

> De 1597 à 1620 les Rouennais Raphaël et David de Petit-Val, Claude le Villain, Nicolas Cabut, Jean Petit (car Rouen est après Paris la capitale

> de l'édition), les Lyonnais Barthélémy Ancelin et M. Courant, les Parisiens Nicolas et Pierre Bonfons, Mathieu Guillemot, Antoine du Brueil, Jean Fuzy, Toussaint du Bray, Jean Richer, Samuel Thiboust, Pierre Chevallier, Antoine Estoc, Antoine de Sommaville font paraître des recueils, qui d'ordinaire sont réédités, avec des additions et des remaniements, parfois un nouveau titre [38].

L'anthologiste s'efforce de donner à voir l'espace littéraire des recueils collectifs dans l'espace discursif de la préface. De plus, sa bibliographie est la plus étoffée de toutes celles que proposent nos anthologies : elle ne comporte pas moins de quatre-vingt-sept recueils collectifs, en comptant les remaniements et les rééditions. L'objectif de cette recherche d'exhaustivité est de démontrer implicitement au lecteur que la sélection anthologique repose sur le dépouillement systématique de tous les recueils collectifs référencés ici. Ce mode de publication passe avant celui des anthologies modernes et avant même les recueils autographiques de poètes, qui ne sont même pas cités dans la bibliographie. On parlera donc de fiction d'accréditation critique, soit d'une entreprise de légitimation censée exposer, par le vertige de l'érudition et de la liste [39], l'idée que l'anthologie puise aux sources mêmes de la création poétique du temps, les recueils collectifs étant alors la courroie de transmission essentielle à la diffusion des textes. La mise en scène de la circulation de ces derniers jusqu'à l'anthologie suscite une invention historiographique : A. Niderst institue les recueils en fondements du mode de publication des textes et affirme ainsi que son anthologie concorde avec les pratiques du temps. Le compilateur actualise, on l'a vu, le travail de Fontenelle, mais il le fait sur le mode d'une filiation avec d'autres éditions collectives, et développe par là une impression de complétude qui trahit son ambition de ré-énoncer les recueils collectifs pour les intégrer à son *ethos* et créer en quelque sorte l'œuvre complète d'un mode de publication fragmentaire.

10 On notera que M. Jeanneret également, qui cite dans sa bibliographie aussi bien des recueils collectifs que des recueils autographiques, accorde la primauté aux premiers car, comme celle d'A. Niderst, son anthologie se veut le reflet direct d'un « moment », soit, si l'on en croit Didier Alexandre,

> une coupe opérée dans la durée où les mouvements du présent se fixent pour se faire lignes de force qui reconfigurent, en partie, le passé. L'anthologie fabrique des contemporains – des êtres qui partagent un même temps. Elle donne à lire le présent du présent et le présent du passé, sur le mode individuel et collectif [40].

Ce « moment » singulier, c'est la déflagration satyrique du début du XVIIe siècle :

> une nouveauté survient, au tout début du siècle, dans le marché du livre : la multiplication, sans précédent dans l'histoire de l'érotisme, d'anthologies de poèmes licencieux – les "Recueils collectifs" spécialisés dans le registre lascif et scabreux [41].

Si l'anthologie est « présent du passé », elle est surtout un travail critique qui par sa tentation du miroir se veut la reconstruction « moderne », l'adaptation fidèle des recueils collectifs. La bibliographie accomplissant une mise en ordre hiérarchique du savoir, citer ces derniers en premier lieu confirme assez non seulement leur valeur critique, mais surtout le fait que l'anthologie se veut la mémoire des événements littéraires vers lesquels ils font signe. En cela, on peut considérer, avec Roger Chartier, qu'il s'agit de

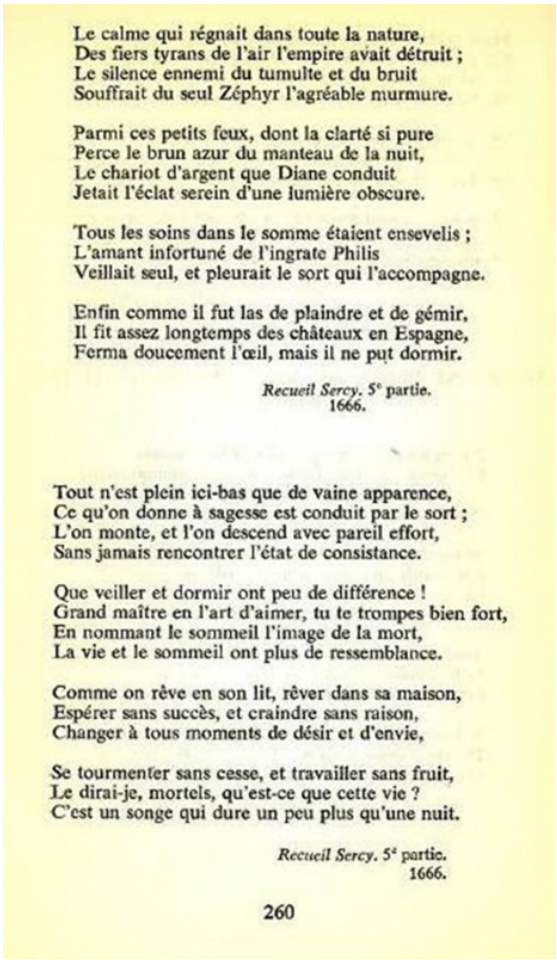
> marquer l'écart entre la mémoire telle que la saisit le regard intérieur et la mémoire comprise comme un processus collectif inscrit dans des cadres sociaux partagés par un groupe ou une société. Donc, d'un côté, une mémoire individuelle, intimement associée à l'intériorité, la conscience ou la connaissance de soi ; de l'autre, la dénonciation de l'attribution illusoire du souvenir au moi singulier et l'attention placée sur les représentations collectives [42].

Ici, la mémoire saisie par le regard intérieur [43] entend s'instaurer en mémoire collective, et l'anthologie se révèle un lieu de mémoire des recueils collectifs [44], au sens où l'entend Pierre Nora : « les lieux de mémoire ne sont pas ce dont on se souvient, mais là où la mémoire travaille ; non la tradition elle-même, mais son laboratoire [45] ». Le recueil collectif est le « laboratoire » à partir duquel l'anthologiste construit une cohérence historiographique, mais aussi le marqueur de la provenance du texte, réinséré visuellement au sein de l'anthologie. Ceci explique ces propos de J.-P. Chauveau :

> Nous nous sommes appuyés, autant que faire se pouvait, sur les éditions originales, recueils collectifs ou recueils propres aux auteurs, dont les références sont indiquées après chaque poème avec la plus grande exactitude possible, et conformément au libellé figurant dans les bibliographies générales ou particulières [46].

11 Citer d'après l'original, et dans ce cas, d'après un recueil collectif, c'est affirmer que le texte donné correspond à l'original, et même certifier que ce texte *est* l'original, qu'il ne subit pas de variations. Dans la mesure où la citation est en fait une appropriation du texte, déplacé dans un autre contexte, on a affaire à une fiction d'exemplarité critique. Chez A. Blanchard, la section qui clôt l'ouvrage (les « Anonymes précieux ») regroupe des pièces qui ont toutes paru dans le recueil Sercy (1660). A. Blanchard cite les parties 1, 3, 4 et 5 de ce recueil, mais dans le désordre, se réappropriant à l'aide de ce réagencement la mémoire collective promue par Sercy [47] : citer d'après un recueil collectif équivaut à donner corps à un projet historien, tout en subordonnant implicitement ce dernier au projet esthétique, qui consiste, par exemple, à terminer l'anthologie par le « Tout n'est plein ici-bas que de vaine apparence » de Des Barreaux, en une sorte d'acmé mettant l'accent sur le thème de la vanité et réconciliant de la sorte préciosité et baroque [48] (fig. 2). Par conséquent, l'anthologie se démarque en fait nettement du recueil : son potentiel de reconfiguration l'incite à évacuer subrepticement la portée historienne pour valoriser librement des notions construites rétrospectivement, comme le baroque, ou la préciosité, ce transfert produisant une fiction d'attribution générique et génésique.

Fig. 2. André Blanchard, *Trésors de la poésie baroque et précieuse (1550-1650)*, Paris, Seghers, 1969.



Le calme qui régnait dans toute la nature,
Des fiers tyrans de l'air l'empire avait détruit ;
Le silence ennemi du tumulte et du bruit
Souffrait du seul Zéphyr l'agréable murmure.

Parmi ces petits feux, dont la clarté si pure
Perce le brun azur du manteau de la nuit,
Le chariot d'argent que Diane conduit
Jetait l'éclat serein d'une lumière obscure.

Tous les soins dans le somme étaient ensevelis ;
L'amant infortuné de l'ingrate Philis
Veillait seul, et pleurait le sort qui l'accompagne.

Enfin comme il fut las de plaindre et de gémir,
Il fit assez longtemps des châteaux en Espagne,
Ferma doucement l'œil, mais il ne put dormir.

Recueil Sercy. 5e partie.
1666.

Tout n'est plein ici-bas que de vaine apparence,
Ce qu'on donne à sagesse est conduit par le sort ;
L'on monte, et l'on descend avec pareil effort,
Sans jamais rencontrer l'état de consistance.

Que veiller et dormir ont peu de différence !
Grand maître en l'art d'aimer, tu te trompes bien fort,
En nommant le sommeil l'image de la mort,
La vie et le sommeil ont plus de ressemblance.

Comme on rêve en son lit, rêver dans sa maison,
Espérer sans succès, et craindre sans raison,
Changer à tous moments de désir et d'envie,

Se tourmenter sans cesse, et travailler sans fruit,
Le dirai-je, mortels, qu'est-ce que cette vie ?
C'est un songe qui dure un peu plus qu'une nuit.

Recueil Sercy. 5e partie.
1666.

260

12 A *contrario*, Raymond Picard entend récuser l'anthologie au profit du recueil, déclarant à plusieurs reprises que son ouvrage appartient à la seconde catégorie, la valeur déictique des tournures employées (« le présent recueil », « ce recueil »[49]) venant renforcer cette dimension assertorique. R. Picard s'ingénie à délivrer au lecteur un texte pur de toute intervention critique : son but avoué est de se contenter de restituer les textes, sans passer par les constructions structurantes de l'anthologie. Il vise en particulier la « méthode Rousset », qui, à ses yeux, parcellarise les textes et les soumet à l'arbitraire de grandes catégories thématiques, mais aussi les commentaires préfaciels de Th. Maulnier, qui téléologisent les œuvres poétiques du XVIIe siècle, en faisant par exemple de Théophile un surréaliste avant l'heure[50]. La mention complète, dans la bibliographie, de la dimension matérielle

du livre [51] redouble ce désir de mimétisme, perceptible également dans la préface :

> Sercy [...] s'efforce [...] de réunir tout ce qui concerne les débats qui se sont émus dans l'Empire de la Poésie. Un des plus significatifs est connu sous le nom de Querelle des Sonnets ; Sercy a collectionné tous les petits vers auxquels il avait donné lieu : sans qu'il faille être aussi complet que l'astucieux éditeur, il a semblé utile de reproduire ici toute une série de ces appréciations, qui, mieux qu'un long discours, définissent un certain goût poétique, et révèlent ce que les contemporains attendaient de la poésie galante [52].

R. Picard souhaite réaliser une reconstruction archéologique en modèle réduit. L'allusion à la pertinence stratégique de l'éditeur met discrètement en cause ses préoccupations économiques afin d'en dédouaner implicitement l'anthologiste, en garantissant de manière implicite le désintéressement de son action de compilation, qui concourt à fournir une copie prétendument conforme à l'original :

> Après l'avertissement de l'éditeur et les Sonnets eux-mêmes, on va lire sur ce sujet une série de pièces de vers, dans l'ordre où elles sont reproduites, avec quelques autres, dès 1653, à la fin du *Recueil des Poésies choisies* de Sercy (Première partie) [53].

L'anthologiste insiste pour nous faire comprendre qu'il ne propose pas une anthologie mais un recueil parce qu'il veut que soit accordée à son ouvrage la même valeur historique et critique qu'aux recueils collectifs du XVIIe siècle, et en particulier à Sercy, puisque son objet est ici la poésie galante. R. Picard veut être le reflet même de Sercy, l'anthologie se muant en calque du recueil collectif.

13 Les fictions de lecture que nous venons d'observer sont contrastées, mais chacune d'entre elles offre la possibilité de revenir sur le statut des textes : oscillant entre affichage historiciste et préoccupations esthétisantes, les anthologistes s'appliquent à justifier au mieux les secondes par le premier.

14 J.-P. Chauveau note au sujet d'un poète délaissé par la postérité :

> protecteur des poètes, surtout des poètes libertins, parmi eux, Théophile de Viau, Cramail était lui-même poète à ses heures, et sa

> *Nuit* obtint un vif succès, comme en témoigne sa présence durable dans les recueils collectifs [54].

Si cette « protection » est aujourd'hui très contestée car fondée sur des conjectures hasardeuses d'A. Adam, il n'en est que plus intéressant que J.-P. Chauveau s'appuie sur ce « biographème » pour établir la poéticité de l'œuvre de Cramail [55]. En effet, le critique cherche ici à faire coïncider son goût personnel – sensible dans le rappel de la protection que Cramail accorda à Théophile de Viau, ce qui le rend sympathique – et le goût de l'époque : de fait, J.-P. Chauveau cite bien *La Nuit*, dans la version donnée en 1618 par *Les Délices de la poésie françoise* (Toussaint du Bray). Il y a là une constante de compilation et de canonisation, dans laquelle passé et présent coïncident pour se féconder mutuellement. Mais naturellement, on repère des décalages de l'un à l'autre. Si l'on prend le cas de Lingendes, on constate que son texte le plus souvent cité par les anthologistes est « Alcidon parle [56] » :

> Fillis, auprès de cet ormeau
> Où paissait son petit troupeau,
> Étant toute triste et pensive,
> De son doigt écrivait un jour
> Sur le sablon de cette rive :
> Alcidon est mon seul amour.

> Je ne devais pas m'assurer
> De voir sa promesse durer
> Parce qu'en chose plus légère
> Ni plus ressemblante à sa foi,
> L'ingrate et parjure bergère
> Ne pouvait se promettre à moi.

> Un petit vent qui s'élevait
> En même instant qu'elle écrivait
> Cette preuve si peu durable
> Effaça sans plus de longueur
> Sa promesse dessus le sable
> Et son amour dedans son cœur [57].

Le baroque est évidemment passé par-là, et on reconnaîtra sans peine ici le motif de la promesse écrite sur le sable, symbole et symptôme d'inconstance blanche dans la pensée de J. Rousset. Par conséquent, le tropisme baroque informe fortement le choix des œuvres, et il conviendrait, pour prolonger l'analyse, de réfléchir plus précisément aux procédés de reprise des textes, que je ne fais qu'effleurer. Une telle réflexion permettrait de mesurer l'influence d'un monstre sacré de l'anthologie baroque : Jean Rousset, modèle ou repoussoir conscient ou inconscient de toutes les anthologies postérieures à 1961, et donc d'interroger avec davantage d'acuité le rapport de force qui s'établit entre recueils collectifs et anthologie. Entre un désir apparent de remonter à l'origine et l'interposition d'ouvrages « passeurs », un réel travail reste à mener sur l'interférence dans la réception, interférence causée par le propagateur de la notion de baroque en France. On observe en effet que l'anthologie moderne tend à réduire l'historiographique à l'esthétique, tout en s'ingéniant à masquer cette opération afin de légitimer son propos critique, le recours aux recueils collectifs procédant à la fois d'une stratégie d'évitement par essentialisation de l'objet d'étude et de la nécessité de trouver une instance légitimante propre à valider le projet de compilation.

15 On conclura donc provisoirement par ces mots d'Éric Méchoulan, qui voit en la mémoire « un appareil d'*immédiation* supposant une présence infatigable du passé, un lien immanent avec ce dont on hérite sans solution de continuité [58] ». Tel est bien, me semble-t-il, l'enjeu : comment construire du sens à partir d'un héritage culturel et, surtout, quelles orientations lui donner dans la perspective, sensible dans le corpus étudié, d'une rhétorique du lecteur visant à institutionnaliser une histoire littéraire entièrement dévolue au devenir esthétique des textes.

NOTES

1 Voir Guy Catusse, « Aux origines du "baroque littéraire" en France : 1935-1950. Aperçus historiographiques », *Les Dossiers du Grihl*, 2012-02, [en ligne] http://journals.openedition.org/dossiersgrihl/5060.

2 Alan Boase, « Poètes anglais et poètes français de l'époque baroque », *Revue des sciences humaines*, Lille, 1949, p. 155-156.

3 Sur ce paradigme, voir Maxime Cartron, *L'Invention du baroque. Les anthologies de poésie française du premier* XVIIe *siècle* (1844-2009), Paris, Classiques Garnier, « Lire le XVIIe siècle », série « Discours critique », à paraître en 2021.

4 Jorge Gimeno, *El Amor Negro. Poesia del Barocco Francès*, Valencia, Pre-Textos, « La Cruz del Sur », 2009 (rééd. sous le titre *Mon âme, il faut partir. Anthologie de la poésie baroque française*, trad. Jean-Hébert Armengaud, Paris, La Table Ronde, « La Petite vermillon », 2011).

5 Albert-Marie Schmidt, *L'Amour noir. Poèmes baroques*, Monaco, Éditions du Rocher, 1959 (rééd. Genève, Slatkine reprints, 1982).

6 « Les textes sont dans leur graphie originelle, c'est-à-dire celle des premières éditions ou des éditions d'époque, ou celle que reproduisent, presque sans intervention, les éditions critiques postérieures » (J. Gimeno, *Mon âme, il faut partir*, *op. cit.*, p. 14). Seules exceptions : les *Poésies diverses* de Brébeuf (Guillaume de Luyne, 1658), les *Poésies* de Gombauld (Augustin Courbé, 1646), la *Theanthropogamie en forme de dialogue par sonnets chrétiens* de Marin Le Saulx (Londres, Thomas Vautrolier, 1577) et les *Œuvres* de Montreuil (Thomas Jolly, 1666), non disponibles dans une édition moderne.

7 Charles de Vion d'Alibray, *Œuvres poétiques*, éd. Adolphe Van Bever, Paris, E. Sansot et Cie, 1906 ; Tristan L'Hermite, *Les Plaintes d'Acante et autres œuvres*, éd. Jacques Madeleine, Paris, É. Cornély et Cie, 1909 ; Jean de Lingendes, *Stances*, éd. Jacques Madeleine, Paris, Sansot, 1911 ; Denis Sanguin de Saint-Pavin, *Poésies choisies*, éd. G. Michaut, Paris, Sansot, 1912 ; Georges de Brébeuf, *Entretiens solitaires*, éd. René Harmand, Paris, É. Cornély, « STFM », 1912. Dans le cas de Maynard, l'anthologiste cite l'édition Gohin (1927) et l'édition originale de 1646 ; dans celui de *L'Astrée*, seulement l'édition originale de 1633 (Augustin Courbé).

8 Maurice Allem, *Anthologie poétique française.* XVIIe *siècle*, 2 t., Paris, Garnier-Flammarion, 1965-1966 [1916] ; Thierry Maulnier, *Poésie du* XVIIe *siècle*, Paris, La Table Ronde, 1945 ; Jean Rousset, *Anthologie de la poésie baroque française*, 2 t., Paris, Armand Colin, « U », 1961 ; André Blanchard, *Trésor de la poésie baroque et précieuse* (1550-1650), Paris, Seghers, 1969 ; Gisèle Mathieu-Castellani, *Éros baroque. Anthologie thématique de la poésie amoureuse* (1570-1630), Paris, UGE, « 10/18 », 1979 ; Jean-Pierre Chauveau,

Anthologie de la poésie française du XVII*e siècle*, Paris, NRF/Gallimard, « Poésie/Gallimard », 1987 ; Jean Serroy, *Poètes français de l'âge baroque. Anthologie* (1571-1677), Paris, Imprimerie nationale, « La Salamandre », 1999 ; Alain Niderst, *La Poésie à l'âge baroque* (1598-1660), Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2005. De façon surprenante, A.-M. Schmidt est complètement oublié : on peut y voir une concurrence inavouée, J. Gimeno entendant s'imposer sur le « marché » anthologique et réactualiser, soit remplacer *L'Amour noir*.

9 Voir M. Cartron, *L'Invention du baroque*, *op. cit.*

10 « Les titres des poèmes sont tantôt ceux de l'auteur, et ils sont composés en romain ; tantôt ceux du présentateur, et ils sont alors composés soit en italique s'ils sont constitués par un fragment de vers, soit plus rarement en romain, mais placés entre crochets, s'ils sont entièrement dus au présentateur » (J. Rousset, *Anthologie de la poésie baroque française*, *op. cit.*, t. I, p. 28).

11 Odette de Mourgues, *An Anthology of French 17th century lyric poetry*, Oxford University Press, 1966, p. 29 : « Le nouveau venu à la poésie du XVII*e* siècle notera que nombre d'œuvres ne sont pas disponibles dans une édition moderne, bien que l'on puisse espérer disposer de davantage de bonnes éditions critiques des poètes mineurs dans un futur proche. Il est aussi notable que les poèmes de beaucoup de poètes majeurs furent publiés dans les *Recueils collectifs*, soit dans des sélections de poèmes de divers auteurs. Certains n'apparaissent que dans ces sortes d'anthologies ; d'autres étaient éventuellement collectés par l'auteur et publiés dans un ensemble. Le lecteur souhaitant poursuivre son exploration des poèmes que l'on ne peut trouver que dans les *Recueils collectifs* trouvera quelques suggestions dans la seconde partie de la bibliographie. » (Ma traduction)

12 On peut penser au *Cabinet secret du Parnasse* de Louis Perceau, qui joue sur les mêmes effets d'intitulation curieuse, à des fins publicitaires (*Le Cabinet secret du Parnasse, recueil de poésies libres, rares ou peu connues, pour servir de supplément aux œuvres dites complètes des poètes français. Pierre de Ronsard et la Pléiade. Pierre de Ronsard. Estienne Jodelle. Joachim Du Bellay. Rémy Belleau. J.-Antoine de Baïf. Pontus de Tyard, etc. Textes revus sur les éditions anciennes et les manuscrits et publiés avec notes, variantes, bibliographie et glossaire, par Louis Perceau*, Paris, Au Cabinet du livre (Dijon, impr. de Darantière), 3 vol., 1928-1932).

13 Voir la contribution de Miriam Speyer au présent volume, ainsi que, de la même, « *Briller par la diversité* ». *Les recueils collectifs de poésie au*

XVIIe *siècle* (1597-1671), Paris, Classiques Garnier, « Lire le XVIIe siècle », série « Voix poétiques », à paraître en 2021.

14 J.-P. Chauveau, *Anthologie de la poésie française du* XVIIe *siècle*, *op. cit.*, p. 21-22.

15 G. Mathieu-Castellani, *Éros baroque*, *op. cit.* (rééd. Paris, Champion, « Textes de la Renaissance », 2007).

16 G. Mathieu-Castellani, « La poésie amoureuse française à la fin du XVIe siècle d'après les recueils collectifs (1597-1600) », *RHLF*, janvier-février 1976, 1, p. 13.

17 G. Mathieu-Castellani fera du reste de Jean de Sponde et Jacques Davy du Perron deux de ses « vingt poètes baroques et maniéristes » dans sa seconde anthologie (*Anthologie de la poésie amoureuse de l'âge baroque* (1570-1640). *Vingt poètes baroques et maniéristes*, Paris, Le Livre de Poche, « Bibliothèque classique », 1990) mais éliminera Bertaut. On peut en trouver la raison chez Fernand Mazade : « trop sage quant au style. La vérité est que Bertaut se garda autant qu'il le put du diminutif puéril, du néologisme orgueilleux, et essaye de se montrer simple, ouvert, abandonné, ce à quoi il ne réussit pas toujours. Madeleine de Scudéry, qui l'admirait beaucoup, disait qu'il a plus de clarté que Desportes et plus d'esprit que Desportes et Ronsard réunis. Cet esprit est le péché mignon de Bertaut dont les pointes, les jeux de mots fatiguent un peu, irritent parfois. Et néanmoins, dans l'ensemble de son œuvre, ce poète a du goût, de l'élégance et même une certaine élévation. Ce qui lui a manqué, c'est la diversité et la flamme », (*Anthologie des poètes français des origines à nos jours*, Paris, Librairie de France, t. II, 1927, p. 172).

18 G. Mathieu-Castellani, « La poésie amoureuse française à la fin du XVIe siècle… », art. cité, p. 6.

19 *Ibid.*, p. 5.

20 *Ibid.*, p. 9.

21 *Ibid.*

22 « Les Baroques français, si leur œuvre marque une incontestable rupture avec la double tradition magistrale de Ronsard et de Desportes, dont ils subvertissent les schémas, partent pourtant tous, sans exception, d'une vision néo-pétrarquiste de l'amour » (G. Mathieu-Castellani, *Éros baroque*, *op. cit.*, p. 10).

23 Alain Viala, « Qu'est-ce qu'un classique ? », *Bulletin des bibliothèques de France* (*BBF*), 1992, 1, p. 6-15, [en ligne] https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1992-01-0006-001.

24 Terence Cave et Michel Jeanneret, *Métamorphoses spirituelles. Anthologie de la poésie religieuse française* (1570-1630), Paris, José Corti, 1972 ; *La Muse sacrée. Anthologie de la poésie spirituelle française* (1570-1630), Paris, José Corti, 2007.

25 Il « dépend d'une sélection préalable fondée sur des critères étrangers à l'époque en question » (*ibid.*, p. 17).

26 *Ibid.*, p. 17.

27 *Ibid.*, p. 18.

28 *Ibid.*, p. 17-18.

29 *Ibid.*, p. 18.

30 *Ibid.*, p. 23.

31 « Discussion », dans Alain Niderst (dir.), *Fontenelle*, Paris, PUF, 1989, p. 163. Un colloque récent a permis de remettre en question l'attribution du recueil Barbin au seul Fontenelle : Mathilde Bombart, Maxime Cartron et Michèle Rosellini (dir.), *Le recueil Barbin (1692). Une « histoire de la poésie, par les ouvrages mêmes des poètes » ?*, *Formes et pratiques littéraires 16-18. Cahiers du GADGES*, 16, 2019, [en ligne] https://publications-prairial.fr/pratiques-et-formes-litteraires/index.php?id=74.

32 « Discussion », art. cité, p. 163.

33 Voir Delphine Reguig, compte-rendu de « Jean-Pierre Chauveau, *Poètes et poésie au* XVII*e siècle* », XVII*e siècle*, 2015/1, 266, § 37, [en ligne] https://www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2015-1-page-157.htm.

34 Voir M. Cartron, « Comment remotiver un cliché historiographique ? Poésie du XVIIIe siècle et baroque des anthologies », Montréal, *Lumen*, 40, à paraître en 2021.

35 Sur cette question, je me permets de renvoyer à mon article : « Autoportraits de l'anthologiste en Protée », dans Giovanni Berjola, Dominique Brancher et Gaëlle Burg (dir.), *L'Éditeur à l'œuvre : reconsidérer l'auctorialité ?*, actes du colloque de Bâle, Universitätsbibliothek Basel (Open Publishing), 2020, p. 136-143, [en ligne] https://emono.unibas.ch/catalog/book/61.

36 A. Niderst, *La Poésie à l'âge baroque*, *op. cit.*, p. XV-XVI.

37 *Ibid.*

38 *Ibid.*, p. VII.

39 Autre témoin de cette inflexion stratégique, Michel Jeanneret, qui note, après avoir cité plusieurs recueils collectifs d'importance pour la diffusion de la poésie satyrique : « cet inventaire n'est pas complet. Il n'omet pas seulement des titres, mais le détail des réimpressions, qui se comptent par dizaines, et les collections manuscrites, encore mal connues, qui rassemblent les poèmes les plus hardis. Tout cela atteint des proportions industrielles et donne des chiffres impressionnants. *Le Cabinet satyrique* de 1618 totalise 737 pages et 460 poèmes ; *Les Délices satyriques* de 1620 alignent 303 pièces en 472 pages, et ainsi de suite. La somme des poèmes grivois publiés en France entre 1600 et 1625 doit dépasser la barre des 1 500 » (M. Jeanneret, *La Muse lascive. Anthologie de la poésie érotique et pornographique française* (1560-1660), Paris, José Corti, 2007, p. 19). Sur les « effets de masse » de ces recueils, voir Guillaume Peureux, *La Muse satyrique* (1600-1622), Genève, Droz, « Les Seuils de la Modernité », 2014.

40 Didier Alexandre (dir.), *L'Anthologie d'écrivain comme histoire littéraire*, Berne *et alii*, Peter Lang, « Littératures de langue française », 2011, p. 12.

41 M. Jeanneret, *La Muse lascive*, *op. cit.*, p. 18.

42 Roger Chartier, *La Main de l'auteur et l'esprit de l'imprimeur.* XVI*e*-XVIII*e siècle*, Paris, Gallimard, « Folio histoire », 2015, p. 280.

43 A. Niderst affirme : « l'anthologie serait […] une introduction (un peu sournoise et d'autant plus persuasive) à la personnalité de l'anthologiste » (*La Poésie à l'âge baroque*, *op. cit.*, p. XV).

44 Naturellement, M. Jeanneret aborde ces recueils à travers le prisme de Frédéric Lachèvre, ce qui le conduit à opérer par avance une pré-sélection.

45 Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire. I. La République*, Paris, NRF/Gallimard, « Bibliothèque illustrée des Histoires », 1984, p. X.

46 J.-P. Chauveau, *Anthologie de la poésie française du* XVII*e siècle*, *op. cit.*, p. 412.

47 On peut en effet lire dans ce recueil la volonté de constituer des « archives » galantes, au sens donné à ce terme par Delphine Denis, de mémoire d'un groupe social défini (voir *Le Parnasse galant. Institution d'une catégorie littéraire au* XVII*e siècle*, Paris, Champion, « Lumière classique », 2001).

48 A. Blanchard suit en cela le mot de J. Rousset, qu'il cite dans sa préface : « La Préciosité est la pointe mondaine du Baroque » (*Trésor de la poésie baroque et précieuse*, *op. cit.*, p. 18).

49 Raymond Picard, *La Poésie française de 1640 à 1680. Poésie religieuse, épopée, lyrisme officiel*, Paris, SEDES, 1964, p. 5, 6, 8 et 10.

50 « Il y a, nous affirme-t-on, du surréalisme dans Théophile, du Lamartine dans Rampalle, de l'Apollinaire dans Sarasin, du Nerval dans Gombaut [*sic*]. La meilleure anthologie de la poésie de cette époque se définit délibérément comme "un album d'illustrations" classées en fonction de catégories préfabriquées et destinées à vérifier une certaine thèse » (*ibid.*, p. 6). La première phrase vise Th. Maulnier, la seconde égratigne J. Rousset, R. Picard citant ouvertement les deux anthologistes en note. Pour une étude des enjeux esthétiques et idéologiques de cette polémique, je prends la liberté de renvoyer à nouveau à M. Cartron, *L'Invention du baroque*, *op. cit.*

51 « Poésies choisies. Paris, Sercy (recueil Sercy), 1653 *sqq.*, in-12, 5 vol. (rééditions avec des additions) » (R. Picard, *La Poésie française de 1640 à 1680. Satire, épître, burlesque, poésie galante*, Paris, SEDES, 1969, p. 216).

52 *Ibid.*, p. 9.

53 *Ibid.*, p. 198.

54 J.-P. Chauveau, *Anthologie de la poésie française du* XVIIe *siècle*, *op. cit.*, p. 432.

55 Je remercie vivement Michèle Rosellini, à qui je dois cette réflexion.

56 Sur un corpus de trente-sept anthologies, treize le retiennent.

57 J.-P. Chauveau, *Anthologie de la poésie française du* XVIIe *siècle*, *op. cit.*, p. 432.

58 Éric Méchoulan, *La Culture de la mémoire ou comment se débarrasser du passé* ?, Presses universitaires de Montréal, « Champ libre », 2008, p. 236.

AUTEUR

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

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

Nicolas Réquédat

DOI : 10.35562/pfl.230

Droits d'auteur
CC BY-NC-SA 3.0 FR

PLAN

Racine, l'auteur par excellence du « siècle de Louis XIV »
  L'illusion du mouvement
  Un siècle de Louis XIV au prisme du XIXe siècle ?
Psychologie des auteurs ou stratagèmes rhétoriques ?
  L'anthologie en quête du vrai Racine
  Quand l'anthologie prend l'ethos pour l'auteur
Un Racine fantasmé par morceaux
  Racine relit son œuvre par le paratexte : les préfaces des éditions collectives
  Une réécriture totalement investie par l'anthologie
  Impact sur les textes présentés et sur leur découpage

TEXTE

1 « Brusquement son index frappait la brochure : – Comprends pas. – Comment veux-tu comprendre ? Tu lis par dedans [1] ». La réprimande de la grand-mère est claire et sans appel. Dans *Les Mots*, Poulou – futur Jean-Paul Sartre – mettra du temps à comprendre que son grand-père, en ouvrant ainsi en plein milieu les brochures de sa grand-mère ne peut en saisir le sens sans prendre du recul. Le lecteur par extrait serait, de la même façon, voué à l'éternelle méprise. « Lire par dedans ». C'est pourtant ainsi que les élèves s'initient à la lecture, c'est souvent comme cela qu'ils font leurs armes littéraires ; et c'est peut-être la seule chose qu'ils verront de ce champ de bataille tant la lecture effective d'œuvres intégrales devient une exception, parfois pour les professeurs eux-mêmes.

2 Mais ce qui nous intéresse ici n'est pas seulement la lecture d'extraits, mais plus précisément l'inscription de cette pratique dans le cadre d'une anthologie, où les habillages et appareils critiques sont, comme l'écrit Stéphane Zékian, « autant d'alentours où l'usage filtre ses objets pour mieux les réinventer [2] ».

3 *Réinventer* l'œuvre de Racine. La tâche paraît ardue tant l'image de ce classique a été ancrée dans nos esprits à grands coups de parallèles avec Corneille. Et pourtant, cette image de Racine – le classique de l'époque classique, avec Boileau –, après avoir été d'abord patiemment élaborée dans la première partie du XIXe siècle, comme l'a montré S. Zékian dans *L'Invention des classiques*, nous est parvenue grâce à une célèbre anthologie, qui en a cristallisé certains aspects bien précis ; le *Lagarde et Michard* (fig. 1) :

> Au moment où il écrivait ses chefs-d'œuvre, Racine jeune, comblé de gloire, au milieu d'une cour galante, a éprouvé lui-même toute la gamme des sentiments qu'il a su peindre avec une connaissance si riche de l'âme humaine [3].

Fig. 1. Couverture du tome III du Lagarde et Michard, *XVIIe siècle. Les grands auteurs français du programme*, Paris, Bordas, 1970. Les Collections du musée national de l'Éducation (réseau Canopé)



4 La question que nous nous poserons au vu de cette citation éclairante est donc la suivante : en quoi le courant critique sur lequel se fondent les anthologies *Lagarde et Michard* – courant qui attache une grande importance à l'impact qu'ont eu la vie et le caractère de l'auteur sur son œuvre –, en quoi cette façon de penser la littérature a-t-elle eu des conséquences cruciales sur la façon dont est présentée l'œuvre de Racine dans les anthologies en question ? En quoi faire de Racine non plus une personne mais un personnage a-t-il eu une influence sur la transmission de l'œuvre elle-même ? Pourquoi faire de Racine un personnage a-t-il conduit à faire de Racine le parangon du classicisme.

5 La question est d'autant plus importante que cette anthologie a connu un grand succès dans la seconde moitié du XXe siècle et qu'elle reste encore aujourd'hui un repère important dans la conception scolaire de la littérature. De fait, nombre de professeurs actuels dans le secondaire ont été formés avec ce manuel, ou du moins l'ont utilisé comme complément de formation, à la faculté ou en classes préparatoires. Le nombre d'exemplaires publiés au fil des rééditions est difficile à estimer, mais il est certain que le tirage de la totalité des tomes de l'anthologie *Lagarde et Michard* représente un des records de l'édition pédagogique en France. Dans les années 1980, l'éditeur Bordas annonçait déjà avoir franchi le cap des vingt millions d'exemplaires. L'ouvrage n'est plus prescrit en tant que manuel dans le secondaire à partir de 1992 ; il demeure cependant un usuel de référence. Depuis 2003, une nouvelle édition, sous la forme d'un coffret de quatre volumes accompagnés d'un cédérom, fait l'objet de retirages réguliers.

6 En étudiant la notice et les extraits consacrés à Racine dans le volume sur le XVIIe siècle, nous entendons montrer le lien entre approche psychologique de l'auteur et conception téléologique de son œuvre, entre la critique beuvienne et l'adoubement décisif de Racine comme classique suprême. Une première étape de cette étude nous permettra d'observer que Racine est présenté dans le Lagarde et Michard comme l'auteur par excellence du « siècle de Louis XIV », institué par l'école comme siècle classique. Nous verrons ensuite que, dans la scénographie du siècle, la psychologisation des auteurs classiques érigés en personnages produit un effet d'adhésion à leur discours. Nous serons ainsi en mesure de comprendre comment cette parole de l'auteur prise au mot conduit à essentialiser son œuvre.

Racine, l'auteur par excellence du « siècle de Louis XIV »

7 Dès les premières lignes de l'anthologie, le ton est donné, le XVIIe siècle est le « siècle de Louis XIV[4] ». Cette expression qui naît avec Voltaire a fait l'objet de vifs débats au début du XIXe siècle. De fait, elle concentre de nombreuses problématiques, tant politiques qu'esthétiques. Par ailleurs, elle semble oblitérer toute une partie de

la période, en ne mettant en lumière que le règne du Roi Soleil, lequel serait à la fois l'apogée et la nature ultime de ce siècle. Malgré l'ambition affichée des auteurs d'éviter de présenter une époque figée dans une image d'Épinal, on se retrouve *in fine* devant une représentation téléologique du siècle : tout mène au classicisme, apogée nécessaire.

L'illusion du mouvement

8 Dans l'introduction du volume, on peut en effet lire l'engagement à ne pas figer cette époque dans une « immobilité factice [5] », le projet étant d'étudier « le XVIIe siècle dans son évolution [6] ». De même, la section sur Racine invite à distinguer les différentes périodes de l'auteur et semble les replacer dans leur contexte et les expliquer par le prisme de ce qu'il vivait à ce moment précis. Les titres en sont donc : « le séjour à Uzès », « premiers succès, premières luttes », « d'*Andromaque* à *Phèdre* ». De même, les commentateurs ne manquent pas de remarquer dans *La Thébaïde* et *Alexandre* une influence du « romanesque de Corneille » [7]. Il s'agit alors avant tout d'inscrire les œuvres dans une continuité logique, qui se présente de fait comme un destin.

9 Dès l'introduction, malgré cette affirmation d'une approche dynamique de l'époque en question, on se rend compte que c'est l'illusion rétrospective, effet du rapport téléologique à l'œuvre de Racine, qui prévaut. Ainsi, dès la troisième phrase, les auteurs définissent de cette façon le XVIIe siècle : « c'est le siècle de Louis XIV et du *classicisme* [8] ». On sait les biais qu'entraîne la périodisation en siècles [9], et c'est un écueil auquel n'échappe pas cette anthologie qui, pour des raisons principalement pédagogiques, adopte ce découpage. *In fine*, la période louis-quatorzienne se présente comme l'apogée et la ligne de fuite naturelle du siècle.

10 Cette approche téléologique se met en place dans la façon de présenter l'histoire politique du XVIIe siècle : de la Fronde à Louis XIV puis à la vieillesse du Roi Soleil on assiste à une construction narrative topique : au chaos succède l'ordre (« après tant de troubles et d'incertitudes, les éléments les plus éclairés de la nation aspirent à un *ordre rationnel et stable* [10] »), puis la décadence (« bien avant la disparition du Roi Soleil, maints signes révèlent qu'avec l'hégémonie

politique et militaire de la France, le souverain équilibre classique se trouve lui aussi menacé [11] »).

11 La monarchie absolue se trouvait alors préparée par Mazarin et Richelieu : « Richelieu, par la lucidité de son génie politique et l'intransigeance de son caractère, Mazarin, par sa diplomatie insinuante, préparent l'achèvement d'une œuvre séculaire, l'établissement de la *monarchie absolue* [12] ».

12 Cette vision rétrospective triomphe dans la « Conclusion » de l'introduction :

> Au terme de cette étude, c'est à VOLTAIRE, grand admirateur du *siècle de Louis* XIV, que nous emprunterons cet aperçu saisissant sur une époque qui fut peut-être la plus brillante de notre histoire : « C'était un temps digne de l'attention des temps à venir que celui où les héros de Corneille et de Racine, les personnages de Molière, les symphonies de Lulli et (puisque ne s'agit ici que des arts) les voix des Bossuet et Bourdaloue se faisaient entendre à Louis XIV, à Madame, si célèbre pour son goût, à un Condé, à un Turenne, à un Colbert et à cette foule d'hommes supérieurs qui parurent en tout genre » [13].

Au fond, cette citation de Voltaire, empreinte d'une dimension fortement axiologique, dresse le tableau d'un âge d'or esthétique auquel succède une inévitable décadence. Elle se clôt d'ailleurs ainsi : « Ce temps ne se retrouvera plus, où un duc de La Rochefoucauld, l'auteur des *Maximes*, au sortir de la conversation d'un Pascal ou d'un Arnauld, allait au théâtre de Corneille [14] ». S'agit-il d'une référence au salon de Mme de Sablé, fréquenté par Pascal et La Rochefoucauld, ou d'un simple fantasme des anthologistes ? Quoi qu'il en soit, on assiste bien à une mise en scène de ces personnages dans la comédie humaine du siècle de Louis XIV.

13 C'est alors que l'anthologie intègre Racine dans ce processus téléologique : « la doctrine classique, lentement élaborée entre 1620 et 1660, trouve son expression la plus parfaite dans la tragédie racinienne. Racine a le privilège de respecter aisément les règles comme si elles avaient été faites pour lui [15] ». L'esthétique classique de Racine devient alors « un sommet qui ne fut pas atteint sans lutte et sans tâtonnements [16] » : c'est la mise en place d'une téléologie axiologique du siècle, une direction vers le Beau et le Bien. L'œuvre du

dramaturge va alors subir le même sort : elle est soumise à une logique aristotélicienne selon laquelle les premières œuvres portent en elles toutes les potentialités de la suite, nécessairement parfaite et géniale. Le manuel semble s'efforcer d'esquisser, dès les sections sur *La Thébaïde* et *Alexandre*, l'image de Racine telle qu'elle s'est cristallisée par la suite, celle d'un peintre de la tragédie intérieure. On peut ainsi lire juste après l'affirmation d'une influence cornélienne : « *l'amour* occupe déjà une place de choix[17] ».

14 Enfin, les choix iconographiques viennent figer l'auteur dans un imaginaire essentialisant : le portrait en pied de Louis XIV par Hyacinthe Rigaud est choisi comme illustration du chapitre sur Racine. Cette illustration grandiose (fig. 2) participe de l'élaboration d'une image canonique du dramaturge au cœur du « Siècle de Louis XIV » : une époque de grandeur et de fastes, une époque inégalée, inégalable.

Fig. 2. Portrait de Louis XIV choisi pour illustrer le chapitre sur Racine dans le *Lagarde et Michard* de 1970. Les Collections du musée national de l'Éducation (réseau Canopé)



15 Malgré la volonté affichée de restituer un mouvement, c'est bien une essentialisation du siècle et de l'auteur qui se joue ici. Au sein d'un siècle de Louis XIV figé dans une structure narrative topique, Racine occupe une place privilégiée, celle de l'auteur destiné à être « le classique par excellence [18] ».

Un siècle de Louis XIV au prisme du XIXe siècle ?

16 L'image de Racine, classique indétrônable, maître de la règle et de la pureté du verbe, s'est surtout forgée au début du XIXe siècle. La vision romantique de Racine affleure au fil les sections découpées par Lagarde et Michard, tout particulièrement dans celle qui propose une

analyse de sa poésie. Il ne s'agit pas d'une lecture des poèmes de jeunesse, qui n'ont droit qu'à un court paragraphe, mais bien d'une étude transversale prélevant dans les ouvrages dramatiques des passages décrétés poétiques.

17 C'est une citation de Chateaubriand qui ouvre cette section. La notion charnière qui permet de joindre poésie et tragédie est alors – à demi-mot – la *catharsis* : « Les vraies larmes sont celles que fait couler une belle poésie ; il faut qu'il s'y mêle autant d'admiration que de douleur [19] ». L'anthologie est ainsi par moments piégée entre les deux visions des classiques élaborées au début du XIXe siècle et mises au jour par S. Zékian dans *L'Invention des classiques*. D'un côté, on montre la supériorité du *naturel* de Racine, qui, par le moyen du vers, construit une tragédie simple et sans détour : Racine serait par-là supérieur à La Bruyère [20], qui se voit attribuer la dénomination péjorative de « styliste », « plus artificiel » ; mais aussi supérieur à Marivaux, qui s'attarde trop à l'éveil des sentiments [21], et aux romantiques mêmes. De l'autre côté, le dramaturge apparaît comme un auteur qui n'est pas esclave des règles et qui déchaîne les passions de ses personnages quand cela lui semble juste : il « n'a pas la superstition des règles [22] ». Dans cette perspective, l'anthologie reprend la défense de Racine dans sa préface de *Britannicus*.

Psychologie des auteurs ou stratagèmes rhétoriques ?

18 L'essentialisation de la période et la fixation de Racine dans une destinée classique semblent prendre sa source dans une méprise : les auteurs du *Lagarde et Michard* intègrent les considérations de Racine dans ses préfaces comme des éléments de sa psychologie alors que celles-ci s'inscrivent avant tout dans un dessein rhétorique.

L'anthologie en quête du vrai Racine

19 L'enseignement de la littérature et de l'histoire assume clairement, à l'époque de l'élaboration de ces anthologies, une visée morale. C'est pourquoi la psychologie des grands hommes occupe une place de choix dans ces manuels : les personnes tendent à être traitées comme des personnages. La dimension psychologique se dévoile

alors dans l'évocation de leur caractère. Aussi leurs actions sont-elles rarement intégrées dans leur horizon contemporain ; elles sont toujours ramenées à une dimension essentielle. L'ancrage axiologique se trouve, en outre, incessamment rappelé : Racine est « raisonnable », « libre », plein de « bon sens »[23], ses détracteurs sont des « jaloux[24] ». Ces portraits topiques trouvent leur source dans les textes de Racine lui-même. C'est du moins ce que semble nous indiquer l'importance accordée à ses détracteurs réputés jaloux dans le chapitre qui lui est consacré.

Quand l'anthologie prend l'ethos pour l'auteur

20 C'est en effet dans les préfaces autographes que l'on trouve initialement ce motif des jaloux qui s'opposent à l'humble Racine. Cette dimension de l'*ethos* du dramaturge est élaborée tardivement puisque le dramaturge a dû supprimer les envolées trop polémiques des préfaces des premières éditions pour dresser un autoportrait sage et modeste dans les *Œuvres* de 1676. La préface de *Bérénice* est, à ce titre, parlante : le dramaturge, après avoir déconstruit les arguments de ses adversaires, les attaque personnellement en ne questionnant plus les arguments invoqués mais les intentions qui les sous-tendent. Il réinvestit ainsi à des fins rhétoriques la critique moraliste de l'amour-propre :

> Toutes ces Critiques sont le partage de quatre ou cinq petits Auteurs infortunés, qui n'ont jamais pu par eux-mêmes exciter la curiosité du Public. Ils attendent toujours l'occasion de quelque Ouvrage qui réussisse, pour l'attaquer. Non point par jalousie. Car sur quel fondement seraient-ils jaloux ? Mais dans l'espérance qu'on donnera la peine de leur répondre, et qu'on les tirera de leur obscurité où leurs propres Ouvrages les auraient laissés toute leur vie[25].

Mais l'anthologie ne s'arrête pas là dans sa reprise de la rhétorique racinienne. Ce qui est loué dans cet âge d'or, c'est non seulement le créateur, mais aussi le public. Celui-ci rehausse, pour ainsi dire, la valeur de l'œuvre et se fait classique à son tour, digne de devenir un modèle. Initialement, la mention du public par Racine prend place dans une stratégie rhétorique de défense contre les détracteurs et de

légitimation dans le champ culturel. Cet *ethos* du dédicataire qui en fait un argument d'autorité pour Lagarde et Michard était construit par l'artiste lui-même. Autrement dit, quand le manuel évoque le goût raffiné du public, il prend au mot le dramaturge, qui avait tout intérêt à ce que ce public constitue une solide preuve éthique.

21 Le premier public, garant de la qualité de la pièce, c'est le dédicataire : le duc de Chevreuse, Colbert, Madame (c'est-à-dire Henriette d'Angleterre, l'épouse de Monsieur), le roi lui-même. Tous ces personnages sont autant de garants que l'auteur met en scène dans une stratégie rhétorique que l'anthologie, en quête de marques psychologiques, ne manque pas de reprendre à son compte. Ainsi le Lagarde et Michard fait mention d'abondantes larmes versées lors des représentations d'*Andromaque* et *Iphigénie*.

22 En somme, dans l'anthologie, par la prééminence de la psychologie, la stratégie rhétorique devient anecdote historique. L'appétence du Lagarde et Michard pour les caractères des personnages classiques, qu'il s'agisse des auteurs, des hommes politiques ou même parfois du public, l'a conduit à manquer par endroits la dimension éminemment rhétorique des discours tenus. À l'arrivée, l'œuvre de Racine, telle qu'elle est présentée dans cette anthologie, oblitère de nombreuses zones de la création effective de l'auteur.

Un Racine fantasmé par morceaux

23 Au-delà des passages de leçons et de commentaires, les extraits proposés contribuent à transmettre une image figée du classicisme ; et, paradoxalement, le premier instigateur de cette manipulation c'est Racine lui-même. Il ne s'agit pas de dire qu'il a construit son image de classique – ce qui serait évidemment anachronique –, mais plutôt qu'il a savamment travaillé à la consolidation et à la fixation de son image de régulateur du théâtre.

Racine relit son œuvre par le paratexte : les préfaces des éditions collectives

24 Lors de l'édition de ses *Œuvres*, Racine relit son texte dans ses préfaces et impose la vision d'une élaboration téléologique de son œuvre, qui sera d'abord transmise par son fils puis s'imposera définitivement dans l'imaginaire collectif *via* les anthologies.

25 La réédition des tragédies dans le cadre d'éditions collectives en 1676, 1687 et 1697 est l'occasion pour Racine de supprimer certains passages et d'en réécrire d'autres dans une perspective d'unification de son œuvre. Les préfaces jouent alors un rôle décisif dans cette théorisation et cette autocélébration de sa production : le projet racinien de régulation du théâtre est, selon l'auteur, présent depuis ses premières pièces. On assiste ainsi à une minimisation de sa comédie, *Les Plaideurs*, qui est rejetée à la fin du volume, de sorte que *Britannicus* suit directement *Andromaque*. C'est alors un mythe qui se constitue au fil de ces rééditions : celui d'un travail d'écriture visant dès l'origine la pureté et la simplicité dramatiques. Ce mythe est celui que reprennent à leur compte les auteurs du Lagarde et Michard.

26 Racine remanie ainsi son texte à l'occasion de cette réédition, et parfois de façon importante : c'est notamment le cas pour *La Thébaïde* (sa première tragédie publiée), mais surtout pour *Alexandre* et pour *Andromaque*. Dans ce travail de redéfinition de son œuvre, son attention se porte tout spécialement sur les préfaces : le texte est donc à la fois modifié et sa lecture est réorientée. Il en compose une pour sa première pièce (*La Thébaïde*), qui en était dépourvue. Le dramaturge en écrit de nouvelles pour *Alexandre*, *Andromaque*, *Britannicus* et *Bajazet* ; celles des autres pièces sont conservées mais revues.

27 Dans la préface de *La Thébaïde* Racine va jusqu'à retourner en sa faveur le problème de la violence de la pièce :

> La Catastrophe de ma Pièce est peut-être un peu trop sanglante. En effet il n'y paraît presque pas un acteur qui ne meure à la fin. Mais

> aussi c'est la Thébaïde. C'est-à-dire le sujet le plus tragique de l'Antiquité. L'amour qui a d'ordinaire tant de part dans les Tragédies n'en a presque point ici. Et je doute que je lui en donnasse davantage si c'était à recommencer. Car il faudrait ou que l'un des deux Frères fût amoureux, ou tous les deux ensemble. Et quelle apparence de leur donner d'autres intérêts que ceux de cette fameuse haine qui les occupait tout entiers ? Ou bien il faut jeter l'amour sur un des seconds personnages comme je l'ai fait. Et alors cette passion qui devient étrangère au sujet ne peut produire que de médiocres effets. En un mot je suis persuadé que les tendresses et les jalousies des amants ne sauraient trouver que fort peu de place parmi les incestes, les parricides et toutes les autres horreurs qui composent l'Histoire d'Œdipe et de sa malheureuse Famille [26].

Cette argumentation permet *in fine* de rejeter la responsabilité du défaut principal de la pièce sur le sujet lui-même et d'inscrire en même temps cette tragédie dans l'œuvre générale. L'imperfection de *La Thébaïde*, son caractère sanglant, vient du fait qu'elle annonçait déjà en partie les autres pièces de Racine en privilégiant la simplicité de l'action. La violence de l'action devient un double argument en faveur de la pièce : à la fois signe que Racine à ses débuts privilégiait déjà la simplicité de l'action et qu'il respectait les Anciens.

28 L'anthologie va alors, dans son appareil critique, reprendre le propos de Racine sans en reconduire l'argument principal : *La Thébaïde* ne porte pas en germes le Racine à venir par la simplicité de son action, elle est en effet pour le Lagarde et Michard influencée par « le romanesque de Corneille ». Mais sa qualité toute racinienne vient du fait que l'amour y tient une place privilégiée. C'est un des rares endroits où l'anthologie ne reprend pas à la lettre les arguments de l'auteur : elle en conserve tout de même l'esprit.

29 Cette analyse se confirme encore avec l'étude des préfaces d'*Andromaque*. Celle qui précède la pièce dans les *Œuvres* de 1675 et 1697 ne porte pas plus que la première le titre « préface » et commence de la même façon par une longue citation de Virgile. Elle se poursuit avec un court commentaire soulignant la simplicité d'un sujet pouvant être résumé en quelques vers et puisant dans une source reconnue. Mais le second texte diffère à partir du paragraphe qui suit. Dans la première préface, Racine exaltait la renommée des personnages convoqués sur scène, soulignait leurs caractères

inchangés et se défendait sur la question du vraisemblable en alléguant le respect des anciens. La préface des *Œuvres*, en revanche, exhibe la distance prise vis-à-vis d'Euripide pour respecter la vraisemblance, qui est replacée en haut de la hiérarchie esthétique, dans la perspective du *decet*.

> Mais ici il ne s'agit point de Molossus. Andromaque ne connaît point d'autre Mari qu'Hector ni d'autre Fils qu'Astyanax. J'ai cru en cela me conformer à l'idée que nous avons maintenant de cette Princesse. La plupart de ceux qui ont entendu parler d'Andromaque ne la connaissent guère que pour la veuve d'Hector et pour la Mère d'Astyanax. On ne croit point qu'elle doive aimer ni un autre Mari, ni un autre Fils. Et je doute que les larmes d'Andromaque eussent fait sur l'esprit de mes Spectateurs l'impression qu'elles y ont faite, si elles avaient coulé pour un autre Fils que celui qu'elle avait d'Hector [27].

Pour paraphraser, Racine ne dit plus seulement qu'il est respectueux du texte antique, mais que les éléments des textes des Anciens qu'il a choisi de suivre lui permettent de produire un texte vraisemblable – dans la mesure où l'*aptum* est observé –, qui dès lors est capable d'avoir un effet cathartique lors de sa mise en scène. Ainsi la préface des *Œuvres* devient le lieu d'une architecture esthétique, si l'on peut dire, réagencée et optimisée. La seconde préface pousse plus loin la mise en relation entre le respect des hypotextes, la nature du texte actuel et son effet sur les spectateurs : elle donne à voir une esthétique que l'on peut dire classique, en germe dans la première préface. C'est sans doute pourquoi Racine ne reprend pas comme exemple la question du caractère de Pyrrhus, problématique dans la mesure où il exhibe un paradoxe : les anciens le décrivent comme violent. Il convient donc, il est vraisemblable qu'il le soit ; pourtant, puisqu'il est noble, la violence de sa part envers une femme n'est pas convenable. Prendre pour exemple le cas d'Astyanax paraît dès lors plus approprié pour éclairer la logique de la réécriture. Et c'est cette *persona* d'un Racine plus respectueux des règles tragiques que les Anciens eux-mêmes que l'anthologie convoque lorsqu'elle développe dans un long paragraphe l'idée de « vérité artistique » propre à la dramaturgie racinienne :

> La vérité de la tragédie racinienne ne réside donc pas dans une fidélité étroite aux moindres détails de l'histoire ; c'est une vérité artistique. Le poète se préoccupe avant tout de respecter le *tempérament* d'un personnage, les *mœurs* d'un peuple, la *couleur* d'une époque [28].

L'imprécision historique, qui pour plusieurs pièces, comme *Andromaque*, se traduit tout bonnement par une modification de la trame des auteurs antiques, devient une qualité esthétique. La promotion d'un auteur qui incarne la droiture classique jusque dans ce qui pourrait sembler s'en écarter s'inscrit alors parfaitement dans la défense que fait Racine de sa propre œuvre dans ses préfaces.

Une réécriture totalement investie par l'anthologie

30 L'anthologie Lagarde et Michard fonde visiblement sa présentation de Racine et de ses textes sur la relecture que l'auteur fait de son œuvre dans les éditions collectives. La comédie des *Plaideurs* n'est ainsi évoquée que très rapidement, à la page 285, non comme une pièce en tant que telle mais avant tout comme un moyen de riposter aux attaques des partisans de Corneille. De même, l'approche téléologique, évoquée plus haut, qui voit dans le style du jeune dramaturge les prémices de la régulation et de la pureté à venir, se poursuit. L'anthologie va alors mettre en place un effet de lissage des contradictions de l'auteur, en reprenant toujours ses propres justifications.

31 L'explication épouse complètement les contradictions dans les stratégies de défenses de l'auteur (défense d'un texte qui à l'époque subissait de violentes attaques) pour lui donner une unité. Certes, l'anthologie note que les règles classiques ont été comme élaborées pour Racine. Cependant, dès que les problématiques relatives, notamment, à la bienséance sont évoquées, les auteurs affirment : « mais Racine n'a pas la superstition des règles, et s'il se heurte aux "subtilités" de la critique, il est prêt à en appeler au "cœur" de ses spectateurs » (Dédicace d'*Andromaque*). S'avise-t-on de lui dire que sa pièce devrait se terminer à la mort de *Britannicus* et que « l'on ne devrait point écouter le reste », il réplique, avec une ironie

narquoise : « on l'écoute pourtant, et même avec autant d'attention qu'aucune fin de tragédie » (première préface de *Britannicus*). Citant le célèbre passage de la préface de *Bérénice* (« la principale règle est de plaire et de toucher »), les auteurs oublient de mentionner que Racine ajuste ce qu'il nomme « le public » en fonction de ses besoins, et qu'il ne le place d'ailleurs pas partout au sommet de sa hiérarchie des preuves de qualité.

32 Dès lors, cette lecture des préfaces – que l'on pourrait qualifier d'empathique – par les auteurs de l'anthologie a non seulement un impact sur l'appareil critique, mais sur les extraits eux-mêmes.

Impact sur les textes présentés et sur leur découpage

33 L'anthologie ici analysée reprend les textes choisis par Racine ; aussi valide-t-elle le portrait de Racine maître naturel de la régulation du théâtre et de la langue.

34 Ainsi dans les textes étudiés on ne trouve pas trace de *La Thébaïde*, d'*Alexandre* – tragédies jugées trop cornéliennes –, d'*Esther* ou des *Plaideurs* – qui n'ont pas le statut de tragédie. Pourtant les auteurs affirmaient ceci dans l'avant-propos :

> Nous avons volontairement centré nos *études littéraires* sur ces œuvres maîtresses pour aider les candidats à les mieux comprendre et leur remettre en mémoire, à la veille de l'examen, les pièces étudiées au cours de leur scolarité. Au contraire, nous avons choisi nos *extraits* dans des œuvres moins familières aux élèves afin d'élargir leur connaissance du théâtre classique.

L'impératif institutionnel est prétendument dépassé par une volonté d'élargir la connaissance du théâtre classique, mais ce choix ne fait que renforcer la fixité de l'imaginaire classique. Les extraits qui font l'objet de questions sont les suivants :

- *Phèdre* II, 5 : « Aveux à Hippolyte » ; IV, 6 : « La jalousie de Phèdre » ;
- *Mithridate* III, 5 : « La ruse de Mithridate » ;
- *Bajazet*, V, 4 : « La "dernière chance" de Bajazet » ;
- *Bérénice*, IV, 5 : « Bérénice renoncera-t-elle à Titus ? ».

35 On remarque la prédominance de *Phèdre*, qui se confirme immédiatement lorsqu'on regarde les citations que l'anthologie intègre à son appareil critique : sur dix-neuf courts extraits, un tiers est tiré de *Phèdre* et près de la moitié provient d'*Andromaque*. Polarisée par les textes décrétés les plus conformes au dessein de l'auteur, l'anthologie dirige la lecture. Plus encore, par moments, elle la contraint. On note par exemple que, parmi ces extraits, celui de *Mithridate* est centré autour de thèmes raciniens alors même que, selon les auteurs de l'anthologie, il s'agit de « la plus "cornélienne" de ses tragédies [29] ». Le lecteur est ainsi invité à voir en quoi l'ouvrage correspond bien au schéma de la tragédie racinienne, qui elle-même correspond bien à l'idée que l'on doit se faire de l'auteur classique. Pour s'en convaincre, il suffit de lire les questions posées pour éclairer le texte : « Étudier les sentiments successifs de Monime jusqu'à l'aveu de son amour [30] » ; « à quoi reconnaît-on la torture morale de Mithridate ? [31] ». Tout est fait pour que l'élève voie dans cette pièce une manifestation du Racine qu'on lui présente. L'extrait est présenté de façon à correspondre parfaitement au titre de la section : « La fureur jalouse ».

36 Et c'est justement à ces sections, dans lesquelles sont répartis les extraits, que nous pouvons réfléchir à présent : « la passion racinienne [32] », illustrée par l'aveu de Phèdre, « l'égoïsme de la passion », illustré par la jalousie de Phèdre, « la fureur jalouse [33] », illustrée par *Mithridate*, « le conflit racinien [34] », illustré par un texte intitulé « la dernière chance de *Bajazet* », la tendresse racinienne illustrée par le dilemme de Bérénice. Tout se passe comme si l'anthologie, à travers ces différents extraits qui se veulent typiques, tâchait de reconstruire la pièce racinienne par excellence. Comme l'Hélène de Zeuxis, le Racine idéal du *Lagarde et Michard* est un Racine en patchwork. Dans ces anthologies pédagogiques, la lecture du texte est si dirigée qu'il semble que le paratexte devienne le texte et le texte le paratexte : les extraits de l'œuvre deviennent l'illustration et le commentaire du roman du siècle de Louis XIV et du classicisme.

37 Dès lors, l'anthologie, dans sa visée pédagogique joue parfaitement son rôle d'instance de patrimonialisation : on retrouve d'ailleurs très souvent ces textes à l'oral du baccalauréat de français. Des efforts de diversification du corpus semblent cependant avoir été accomplis

afin de redécouvrir d'autres facettes de Racine : sur les huit sujets consacrés à Racine au baccalauréat depuis 2002, deux seulement concernaient des extraits communs à l'anthologie Lagarde et Michard.

***

38 Certes, l'attrait pour la psychologie des grands écrivains dans le *Lagarde et Michard* s'inscrit dans une école de pensée que l'on pourrait qualifier de beuvienne : l'homme *est* l'œuvre. Mais plus profondément, il s'agit aussi d'une posture pédagogique : écrire le roman du XVIIe siècle, c'est fournir au critique débutant qu'est l'élève des clefs pour plus rapidement embrasser l'état d'esprit de cette époque et lui donner des exemples de grandeur morale. En somme, la métamorphose de la personne réelle en personnage, en héros moral, est utile à la mémorisation et à l'implication de l'élève. Mais ce principe s'est finalement révélé un écueil, puisqu'en voulant être au plus près des auteurs classiques, Lagarde et Michard sont surtout restés prisonniers de leur propre discours dans la confusion du rhétorique et du psychologique : cette approche que l'on pourrait qualifier de romantique fait finalement manquer à l'élève la contingence de la condition classique en le plongeant dans le roman du siècle de Louis XIV.

39 « Comment veux-tu comprendre ? Tu lis par dedans ! » La remontrance de la grand-mère de Poulou nous touche plus que jamais alors que les réformes de ces dernières années invitent les professeurs du secondaire à proposer davantage de groupements de textes à leurs élèves : comment retrouver dans l'extrait la vitalité et la contingence de l'œuvre tout en leur tenant un propos intéressant et mémorisable ?

NOTES

1 Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, Paris, Gallimard, « Folio », 1972, p. 37.

2 Stéphane Zékian, *L'Invention des classiques. Le « siècle de Louis* XIV *» existe-t-il* ?, Paris, CNRS Éditions, 2012, p. 13.

3 André Lagarde et Laurent Michard, *Les Grands auteurs français du programme*, XVII*e* *siècle*, t. III, Paris, Bordas, 1970, « Textes et littérature », p. 285.

4 *Ibid.* p. 6.

5 *Ibid.*, p. 7.

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*, p. 284.

8 *Ibid.*, p. 6.

9 Voir Jacques Le Goff, *Faut-il vraiment découper l'Histoire en tranches* ?, Paris, Seuil, 2014.

10 A. Lagarde et L. Michard, *op. cit.*, p. 7.

11 *Ibid.*

12 *Ibid.*

13 *Ibid.*, p. 10.

14 *Ibid.*

15 *Ibid.*, p. 286.

16 *Ibid.*, p. 8.

17 *Ibid.*, p. 284.

18 Voir P. Fontanier, préface des *Études de la langue française sur Racine*, Paris, Belin-Le Prieur, 1818.

19 Cité par A. Lagarde et L. Michard, *op. cit.*, p. 295.

20 *Ibid.*, p. 13.

21 *Ibid.*, p. 289.

22 *Ibid.*, p. 286.

23 *Ibid.*, p. 283.

24 *Ibid.*, p. 285.

25 Jean Racine, *Œuvres complètes I. Théâtre-poésie*, éd. Georges Forestier, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1999, p. 453.

26 *Ibid.*, p. 119-120.

27 *Ibid.*, p. 298.

28 Cité par A. Lagarde et L. Michard, *op. cit.*, p. 288.

29 *Ibid.*, p. 299.

30 *Ibid.*, p. 300.

31 *Ibid.*

32 *Ibid.*, p. 298.

33 *Ibid.*, p. 300

34 *Ibid.*, p. 297.

AUTEUR

Nicolas Réquédat
Université Jean Moulin Lyon 3, IHRIM UMR 5317
IDREF : https://www.idref.fr/282383026

L'esprit Moderne mis en recueil : Houdar de La Motte (XVIIIe–XIXe siècle)

Christelle Bahier-Porte

DOI : 10.35562/pfl.233

Droits d'auteur
CC BY-NC-SA 3.0 FR

PLAN

L'Esprit des Poésies de M. de La Motte (1767)
Les Paradoxes littéraires de La Motte, par Bernard Jullien (1859)

TEXTE

1 La problématique du recueil et de la mise en recueil est particulièrement opératoire pour aborder l'œuvre d'Antoine Houdar de La Motte (fig. 1). Ce dernier, célèbre pour son engagement dans la querelle des Anciens et des Modernes et sa réécriture en vers de l'*Iliade* (1714), est aussi poète – auteur d'odes, de fables et de poésies mondaines –, et auteur dramatique. Dès 1707, alors qu'il a acquis une certaine notoriété pour ses livrets d'opéra, il publie un recueil d'*Odes* qui remet le plus grand genre lyrique à la mode [1]. Le recueil entend faire la démonstration des talents du poète, qui rêve alors d'entrer à l'Académie française. Il se présente comme un manifeste moderne en faveur de l'invention, théorisé dans le *Discours sur la poésie en général et sur l'ode en particulier* et mis en pratique dans les poèmes. Il sera régulièrement réédité et augmenté jusqu'en 1714. En 1719, La Motte publie un recueil de cent fables, intitulé *Fables nouvelles*, dédié au roi Louis XV et précédé d'un *Discours sur la fable* [2]. En 1730, il réunit ses cinq tragédies et les fait précéder chacune d'un *Discours* théorique : l'ensemble constitue une véritable poétique moderne de la tragédie [3]. On le voit, La Motte, par la constitution même de ses recueils, entend s'affirmer comme poète et théoricien, novateur et rénovateur des genres anciens. L'histoire littéraire a surtout retenu, outre le sursaut de la Querelle autour de l'*Iliade*, les propositions du théoricien ; le poète, et même l'auteur

dramatique, est rapidement tombé en discrédit. L'articulation entre théorie et pratique poétique, pensée et mise en scène dans les recueils, est devenue partition. Ainsi, la thèse de Paul Dupont intitulée *Un Poète-philosophe au commencement du dix-huitième siècle. Houdar de La Motte* (1672-1731), publiée en 1898, consacre le livre I au poète (80 pages) et le livre II au philosophe (200 pages). Cette partition s'explique pour Paul Dupont par le fait que La Motte est un « poète médiocre » et, néanmoins, un théoricien qui, « dans les choses littéraires », eut « quelque originalité » [4]. Plus récemment, les textes théoriques ont bénéficié de l'attention des critiques et ont été reconnus à leur juste valeur [5].

Fig. 1. Portrait de Antoine Houdar de La Motte, par Nicolas-Étienne Edelinck (graveur) et Ranc (peintre du modèle), estampe, *Fables nouvelles dédiées au roi*, Paris, Dupuis. 1719. BnF/Gallica



2 Dans l'histoire de cette partition, trois entreprises éditoriales ont joué un rôle important. L'édition des *Œuvres de M. Houdar de La Motte* publiée en dix volumes en 1754 [6] non seulement ne tient pas compte de la chronologie des publications originales mais décompose les recueils d'odes et de fables en en modifiant la structure et en ajoutant des poèmes non publiés ou publiés dans les périodiques. Commode parce qu'elle réunit toutes les œuvres de La Motte, l'édition en donne toutefois une image faussée : elle repose sur une logique étrange, ni chronologique, ni générique, qui ne respecte pas la structure des éditions originales. Elle n'est pas toutefois un « recueil » à proprement parler. En 1767, paraît une anthologie, *L'Esprit des poésies de M. de La Motte* [7], éditée par Louis-Théodore Hérissant, s'inscrivant dans la vogue des « Esprits » de la deuxième moitié moitié du XVIIIe siècle. En 1859, un professeur de Lettres, Bernard Jullien, publie un recueil des textes théoriques de l'auteur intitulé *Les Paradoxes littéraires de La Motte* [8]. La pratique du recueil, parce qu'elle repose sur un geste anthologique de sélection d'une part et de recomposition d'autre part, confère indéniablement un sens nouveau à l'œuvre originale de l'écrivain, dont elle contribue à donner une image, qui, pour La Motte, s'inscrira durablement dans la critique. Les deux recueils se fondent d'ailleurs sur l'édition posthume des *Œuvres* parue en 1754, elle-même fort recomposée. La pratique des deux éditeurs n'est toutefois pas la même : le premier veut donner une « idée » de la poésie de La Motte par une opération drastique de sélection, le second rassemble l'intégralité des discours théoriques, mais selon un plan qui lui est propre et avec une abondante annotation qui constitue tout à la fois un discours d'escorte et un guide de lecture. Et si les deux éditeurs se rejoignent dans la volonté de « former le goût de la jeunesse [9] », la poésie et la prose de La Motte ne sont manifestement pas à mettre entre toutes les mains.

L'Esprit des Poésies de M. de La Motte (1767)

3 Ce premier recueil relève du genre des *Esprits* [10], anthologies d'œuvres choisies d'un même écrivain à la mode dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle où paraissent par exemple *L'Esprit de Fontenelle* (1744), *L'Esprit de Voltaire* (1759), *L'Esprit de La Mothe*

le Vayer (1763) ou encore *L'Esprit de Marivaux* (1769). L'auteur du recueil, Louis-Théodore Hérissant (1743-1811), est un ancien avocat au Parlement de Paris, éditeur d'ouvrages historiques, auteur de discours, d'éloges et de plusieurs recueils [11]. *L'Esprit des poésies de M. de La Motte* s'ouvre sur une épigraphe empruntée à Voltaire : « soyons justes… mais n'oublions pas un mot des belles odes et des pièces heureuses que M. de La Motte a faites [12] ». De fait, un bref « Avertissement » précise le double objectif de l'ouvrage, composé sur le conseil de « gens de lettres ». Il s'agit de « rapprocher sous un même point de vue et dans un volume portatif, ce qu'il y a de plus piquant dans les Poésies de M. de la Motte » – c'est une des raisons du succès des *Esprits* –, mais aussi de « contribuer à former le goût de la Jeunesse » [13]. Pour cela, la sélection opérée pour l'anthologie se révèle particulièrement radicale. L'éditeur prévient ainsi que des « strophes entières » ont été supprimées car :

> souvent dans la plus belle Ode de M. de la Motte, vous trouvez une Strophe, plusieurs même quelquefois, dont la faiblesse dépare les autres et qui rebuteraient le Lecteur le plus courageux.

Et, plus radical encore :

> sans cette suppression, on n'aurait pu donner aucun morceau des XL Cantates de M. de la Motte, presqu'ignorées aujourd'hui, point de Psaumes, et très peu d'Odes [14].

La sélection fait certes partie du genre de l'*Esprit* : l'auteur de l'*Esprit de Montaigne* supprime les « digressions » des *Essais* et réduit certains chapitres [15]. Toutefois, les auteurs ont tout de même à cœur de défendre leur écrivain et conçoivent l'*Esprit* comme une invitation à lire le reste de l'œuvre. On lit ainsi pour Fontenelle :

> c'est sans doute ici *L'Esprit de Fontenelle*, mais ce ne l'est point, à beaucoup près, tout entier ; […] Pour en bien juger, il faut remonter jusqu'aux ouvrages même d'où l'on a pu tirer tant de richesses [16].

L'Avertissement de *L'Esprit de Marivaux* est très bref mais élogieux et le recueil a également une dimension apologétique, même si l'auteur reste parfois circonspect face au « style » de l'auteur, qu'il corrige

parfois : « peu d'auteurs ont écrit avec autant de finesse, de naturel et de grâce que M. de Marivaux […]. Tout devenait intéressant sous sa plume élégante [17] ». Pour La Motte en revanche, la lecture de l'*Esprit* dispense de la lecture intégrale :

> on sera bien aise d'avoir de suite une trentaine de Fables choisies qui se trouvaient éparses dans un Recueil dont peu de personnes, à cause du stile, auraient osé entreprendre la lecture [18].

L'éloge est indissociable de la distance critique, et si la lecture de l'*Esprit*, anthologie très sélective, peut constituer une « école de poésie » pour la jeunesse, c'est par le contre-exemple.

4 Le recueil propose un parcours des divers genres pratiqués par La Motte : des odes réorganisées en deux livres, un choix de cantates, psaumes, hymnes ; des fables réorganisées en deux livres et une section consacrée aux « Poésies diverses ». La section des « Odes » est représentative du travail opéré par l'éditeur et de l'idée qu'il entend donner de la poésie de La Motte. Sur les vingt-trois poèmes retenus, auxquels s'ajoutent trois fragments, les odes « nouvelles » sont privilégiées. Seules deux odes imitées de Pindare sont reprises, sans être explicitement présentées comme des imitations [19], aucune des odes imitées d'Horace ou d'Anacréon, lesquelles ont eu un certain succès, n'est retenue alors qu'elles représentent la moitié des recueils originaux. La composition en deux livres ne reprend ni l'ordre des recueils originaux ni celui de l'édition des *Œuvres* de 1754. Le choix proposé met l'accent sur les fonctions traditionnelles de l'ode, grand genre lyrique, lié à l'éloge et à l'allégorie. Le livre I propose ainsi quatre odes dédiées au roi, deux au duc de Bourgogne, puis une ode sur la mort de Louis le Grand. Ces poèmes ont été composés à des dates différentes : le premier, « La gloire et le Bonheur du Roi », se trouvait dans le recueil de 1707, comme « Le Devoir » (ode III) et « La Descente aux enfers » (ode V), dédié au duc de Bourgogne. En revanche, « Le Souverain », dédié au même duc de Bourgogne (ode II), est issu du recueil de 1713, tout comme « Le Deuil de la France » (ode VII) ; tandis que l'ode sur la mort de Louis le Grand (ode VIII), prononcée après la mort du roi, avait été publiée seule, puis dans un recueil hollandais en 1719. Le livre II s'ouvre également sur un ensemble thématique, consacré aux instances d'institutionnalisation des lettres et de la culture. L'ode dédiée aux

« Messieurs de l'Académie française » (ode I) est l'ode liminaire de tous les recueils parus du vivant de La Motte. Suivent des odes consacrées à l'Académie des sciences puis à l'Académie des médailles (Académie des inscriptions et belles-lettres). « La Peinture » (ode IV) et « Le Parnasse » (ode V) relèvent dans une certaine mesure de l'éloge de ces lieux, sous une forme plus allégorique, que revêtent également les poèmes suivants : « Astrée », « Thémis » ou « La Fortune ».

5 La section des odes fait alors figure de recueil dans le recueil, Hérissant recomposant les recueils de La Motte selon un projet qui se dessine assez clairement. La prégnance des odes politiques et allégoriques (morales ou mythologiques) s'inscrit dans une pratique ancienne de ce genre de poésie lyrique, dont la fonction encomiastique avait été encore renforcée par la pratique malherbienne. Hérissant essaye, autant que possible, de « classiciser » La Motte en choisissant les odes les plus conformes au modèle du genre lyrique. Toutefois, pour qui connaît les recueils originaux, la sélection proposée en minore l'originalité. D'une part, on n'y trouve aucune ode imitée car, pour Hérissant, La Motte est le poète de la « nouveauté [20] ». D'autre part, l'engagement moderne du poète, clairement affirmé dans l'ode dédiée aux « Messieurs de l'Académie française », est considérablement atténué. Certes, on trouve l'ode manifeste « L'émulation », dédiée à Fontenelle (liv. I, ode XI), invitant à « surpasser l'Antiquité ». Mais les odes qui proposent un programme poétique moderne ne sont pas présentes : « La Nouveauté », « La Variété », « L'Enthousiasme » ou encore « Le Goût » dédié à la duchesse du Maine par exemple. En outre, les odes de La Motte sont souvent métapoétiques et le poète met volontiers en scène sa propre activité de poète, avec un certain sens de la dramatisation, bien éloigné de la pratique malherbienne de l'ode [21]. Significativement, l'éditeur choisit seulement deux odes métapoétiques qui expriment les doutes du poète sur son activité et mettent en scène une certaine forme de renoncement à la poésie : « L'orgueil poétique » (I, XIII) et « L'abus de la poésie » (I, XIX). Que ces omissions relèvent d'un véritable projet est confirmé par les strophes supprimées dans certaines odes. L'argument avancé dans l'avertissement était celui d'une moindre qualité poétique : il n'est pas certain que ce soit la seule raison. Par exemple, dix strophes de l'ode

« Aux messieurs de l'Académie française » sont supprimées, dont celles qui sont consacrées à l'éloge des genres et poètes modernes : la comédie, l'opéra, les pastorales de Fontenelle, les lettres de Balzac et de Voiture, les traducteurs « rivaux » des anciens qu'ils traduisent [22]. L'ode d'inspiration virgilienne, « La Descente aux enfers » (1707), comporte une strophe satirique dirigée contre les « imitateurs grossiers », elle est supprimée par Hérissant :

> Voici la foule téméraire
> De ces imitateurs grossiers,
> Dont jadis le front plagiaire
> Se paroit d'injustes lauriers ;
> Digne prix de leur imposture,
> Ils ont à jamais pour torture,
> L'art même qu'ils ont avili ;
> Livrés à la fureur d'écrire
> Des vers que le mépris déchire,
> Ou qu'efface aussitôt l'oubli [23].

6 La sélection est également importante pour la section des « Fables ». Le recueil comporte trente fables organisées en deux livres et un « fragment » sur les cent-vingt-et-une fables présentes dans les *Œuvres* de 1754 [24]. Les fables choisies sont en revanche données dans le même ordre que dans l'édition de 1754. La section « Poésies diverses » est logiquement la plus disparate. La Motte, à la différence de Fontenelle, n'a jamais publié de son vivant les poèmes galants ou circonstanciels qu'il a pu écrire dans le cadre des salons ou de la cour de Sceaux. Quelques-uns ont paru, souvent de manière anonyme, dans le *Mercure*. L'édition des *Œuvres* de 1754 consacre toutefois un volume à cette poésie mondaine, dans lequel puise Hérissant pour cette section : étrennes, épigrammes, énigmes relèvent de cette poésie fugitive qui contribue à façonner l'image de La Motte en poète de salon mondain. Dans cette section, Hérissant donne en outre des prologues des fables, dotés de titres de son invention. Le prologue de la fable « La rose et le papillon » est intitulé « Regrets sur l'âge d'or ». Le poème « De la variété dans la poésie » est à l'origine le prologue de la fable « Les deux songes » ; « Leçons aux rois » celui de la fable « Le conquérant et la pauvre femme » ; « Aux écrivains inutiles » celui de « La chenille et la fourmi ». Or, l'usage de prologues métapoétiques, entrant dans une relation souvent ludique avec la fable elle-même

caractérise la pratique de la fable de La Motte. En séparant ainsi, sans le dire, les prologues des fables, pour en faire des poèmes autonomes, et réciproquement, en supprimant la majorité des prologues dans la section des fables, Hérissant transforme la pratique de la fable de La Motte, en la rendant peut-être plus conforme au modèle attendu, mais en niant son originalité.

7 En outre, si la poésie de La Motte peut être une « école » pour « former le goût de la jeunesse », c'est une école de ce qu'il ne faut pas faire. L'éditeur attire ainsi l'attention sur les faiblesses de cette singulière poésie :

> nous avons de plus marqué en *Italique* les mots qui nous ont paru faibles, prosaïques, ou inutiles. Ces Apostilles, lorsqu'elles sont judicieuses, peuvent beaucoup contribuer à former le goût de la Jeunesse. Nous les avons mis en Italique seulement, sans autre explication : pour peu qu'un jeune-homme aime la Poésie, il suffit de l'aider à confirmer son propre jugement [25].

Cependant, les italiques sont quelquefois accompagnés de commentaires. Ainsi, à propos du vers « J'en crois ton *exacte** justice » on lit « * Prosaïque [26] » ; pour « Toi qui *démens** cette maxime / Huet, tu peux la censurer », « * Mot impropre [27] » ; à propos du vers : « *Mais non, pour mieux* servir sa gloire », l'éditeur commente : « l'Auteur a le défaut d'entasser souvent des monosyllabes les uns sur les autres [28] ». Les subordinations qui créent des allitérations peu harmonieuses sont également soulignées : « *Que ces* Princes *qu'en un* autre âge » (liv. I, ode I), « *Qu'*on ne craint *que* de voir finir » (I, VIII), « Sous sa faulx je te vois le même / *Que quand* orné du diadème » (I, IX) ; « *C'est pour* souffrir, *qu'il sent*, *qu'il pense* ». Les rimes impures : inconstantes / différentes (II, IV), souvent/vivant (II, IX), ordinaire /Cerbère (II, IX) sont aussi signalées. En revanche, le vocabulaire employé est peu brocardé, ce qui peut paraître surprenant car l'usage de « galimatias » ou « jargon recherché » était un reproche récurrent fait à La Motte, notamment par Anne Dacier et Desfontaines [29]. Pour ces derniers, le « trop d'esprit » nuit à la poésie et est le symptôme de la corruption du goût. Dans les « Notes sur quelques ouvrages de Monsieur de La Motte » qui précèdent le recueil, Hérissant reprend ce grief en citant une critique de Nivelle de La Chaussée :

> contre les Fables de M. de La Motte où l'on trouve en effet des expressions obscures, forcées et affectées. Tout le monde sait, par exemple, qu'un Cadran y est appelé un *Greffier solaire* ; une grosse rave, un *Phénomène potager* [30].

Dans le recueil de 1767, ce sont surtout le prosaïsme et la lourdeur syntaxique de certaines expressions qui sont mises en cause, plus que leur « affectation ». On remarque en outre que les expressions incriminées sont beaucoup plus nombreuses dans les odes, grand genre lyrique pour lequel l'exigence est plus importante que pour les autres poèmes. Ainsi, seules trois odes sont données sans retranchement, alors que les fables sont majoritairement reproduites dans leur intégralité, mais sans leur prologue.

8 *L'Esprit des poésies de M. de La Motte* met en avant la diversité de la production de La Motte, ce qui n'est pas si fréquent. Le mot « Esprit », s'il désigne certes une certaine forme de recueil à la mode, n'est pas tout à fait neutre appliqué à La Motte, ou même à Marivaux, ou encore à Fontenelle. Les auteurs des « Esprits » de ces derniers écrivains ont à cœur précisément de défendre cet « esprit » qui caractérise leurs auteurs et qui a valu à ces derniers bien des critiques, l'esprit tendant au « trop d'esprit ». Aucune apologie en revanche pour La Motte, dont le recueil contribue, certes avec quelques nuances, à forger l'image d'un « mauvais » poète *via* une sorte de démonstration par l'exemple… qui ne doit pas être suivi. Par ce recueil, Hérissant se donne un objectif pédagogique qui caractérisera quelques années plus tard la publication des *Principes de style ou Observations sur l'art d'écrire recueillies des meilleurs auteurs* (1779), invitant à méditer l'*Art poétique* de Boileau [31]. On ne sera pas surpris d'y voir opposer le style de La Motte à ceux de Racine et de La Fontaine lorsqu'il s'agit de se former le goût [32].

Les Paradoxes littéraires de La Motte, par Bernard Jullien (1859)

9 C'est précisément par des notations sur l'« esprit » que commence la préface du recueil intitulé *Les Paradoxes littéraires de La Motte*, paru

en 1859. La Motte est présenté, dès les premières lignes, comme « un des esprits les plus fins et les plus ingénieux de son temps [33] ». L'expression « de son temps » est importante puisque, plus d'un siècle après sa mort,

> il est donc vrai qu'*aujourd'hui* le nom de Lamotte éveille plutôt l'idée d'un esprit poli, mais bizarre et presque renversé, que celui d'un homme vraiment distingué, qui *dans son temps* fit honneur au corps où il avait été admis, obtint même une célébrité très réelle, et dut la mériter puisqu'elle lui demeura quoique toujours contestée et débattue [34].

Célèbre et reconnu *dans son temps*, notamment pour son engagement à l'Académie française, l'esprit fin et ingénieux de La Motte évoque désormais la bizarrerie : « d'où vient ce résultat singulier et inattendu ? Si je ne me trompe, il s'explique et par le genre d'esprit de notre auteur et par la direction qu'il donna à ses travaux [35] ». « Le genre d'esprit » de l'écrivain et « la direction » donnée aux travaux constituent de fait les deux lignes directrices du recueil : La Motte y est présenté comme un audacieux critique mais un piètre poète, incapable de « sentir » et donc d'exprimer les beautés de la poésie. Il offre toutefois, à condition d'être averti de la « singularité » de cet esprit « ingénieux », un « modèle de critique juste et délicate » [36].

10 Comme pour les *Esprits* de la fin du siècle précédent, il s'agit de sortir de l'oubli les textes de La Motte et de les extraire de l'ensemble de ses œuvres, l'édition de 1754 restant la référence :

> ce sont ces traités qui, perdus dans les œuvres complètes de Lamotte, ou plutôt noyés sous cette multitude de vers que personne ne se soucie plus de lire, ont été malheureusement oubliés lorsqu'ils devraient être étudiés et médités par tous les littérateurs de profession [37].

Les destinataires premiers sont donc les « littérateurs de profession » qui peuvent tirer profit des propositions théoriques du critique. En revanche la « multitude de vers » est d'emblée discréditée. La Motte est considéré dans la préface comme un critique pionnier qui mérite de trouver une place dans l'histoire littéraire française, et même

l'histoire de la critique, alors en voie de constitution au mitan du XIXe siècle : il a le « mérite d'avoir, plus de cent ans à l'avance, remué les questions qu'on nous a réchauffées à la fin du premier quart de ce siècle ». Bernard Jullien promeut alors l'histoire littéraire française par rapport aux propositions venues d'Allemagne :

> rien ne s'y trouvait de fondamental que notre académicien n'eût dit le premier. Ainsi là, comme en presque toutes les carrières, la France ouvrit la marche […], il ne saurait être indifférent à qui revoit cette partie de notre histoire littéraire, d'apprécier le rôle que nos compatriotes y ont joué, les tentatives qu'ils ont faites et la portion de vérités que contenaient leurs propositions [38].

Outre cet aspect historique et « patriote », le « recueil de ces discours » doit, comme celui de Hérissant, être « utile à l'instruction des jeunes gens », il a d'ailleurs été composé sous l'impulsion de la « Société des méthodes d'enseignement ». Bernard Jullien (1798-1881), grammairien, professeur de Lettres, travaille en effet pour la librairie Hachette. Il est l'auteur d'une *Histoire de la poésie française à l'époque impériale* (Paris, Paulin, 1844), d'une histoire abrégée de la grammaire (*Coup d'œil sur l'histoire de la grammaire*, Panckoucke, 1849), l'éditeur des *Dialogues des morts [de Fénelon] suivis de quelques dialogues de Boileau, Fontenelle, D'Alembert* (1847) ou encore d'un ouvrage sur la prononciation de la prose et des vers, *L'Harmonie du langage chez les Grecs et les Romains, ou Étude sur la prononciation de la prose élevée et des vers dans les langues classiques* (1867).

11 C'est précisément cette vocation didactique qui a dicté la (re)composition du recueil. L'auteur constate le « désordre » dans lequel se trouvent les discours disséminés dans divers tomes des *Œuvres* de 1754 :

> il fallait, au contraire, les réunir et les disposer suivant les divisions admises dans les traités ordinaires, notamment dans le *Petit traité de rhétorique et de littérature*, extrait des ouvrages de Batteux et Domairon, et publié en 1852 pour l'usage des collèges et des institutions secondaires des deux sexes [39].

Les quatorze discours sont ainsi organisés en cinq sections : la versification, la poésie lyrique, la poésie bucolique et didactique

(églogues et fables), la poésie épique (avec le *Discours sur Homère* et les *Réflexions sur la critique*) et enfin la poésie dramatique (les discours sur la tragédie). Chaque section réunit des textes publiés à des périodes différentes, et détachés des recueils qui en étaient la mise en pratique. Par exemple, dans la partie « Versification », on trouve quatre textes de statut assez différents et tous postérieurs à 1730, à la toute fin de la carrière de La Motte, qui meurt en 1731 : un discours sur la tragédie d'*Œdipe*, un discours à l'occasion de la première scène de *Mithridate* mise en prose, un discours sur l'ode de M. de La Faye et un discours en réponse à Voltaire [40]. Or, pour avoir une idée vraiment complète et juste de la réflexion de La Motte sur les vers, il aurait fallu y ajouter le *Discours sur la poésie* de 1707 (qui se trouve dans la partie « poésie lyrique ») ou même des extraits du *Discours sur Homère* (1714) et des *Réflexions sur la critique* (1715), qui proposent des développements sur les vers et sur l'harmonie. Le recueil propose donc une vision très partielle des théories de La Motte sur le vers, la plus « paradoxale » en fait, puisque les textes réunis dans la section « Versification » critiquent les vers au profit de la prose.

12 Toutefois, et c'est une différence importante avec le recueil de 1767, les textes sont donnés en intégralité, non sans avertissement quant au style « ingénieux » de l'écrivain :

> ce style est loin d'être pur : il est élégant, ingénieux, poli mais souvent incorrect, en ce sens surtout que les rapports exprimés entre les mots sont ceux que la langue française écarte ordinairement comme obscurcissant la pensée [41].

Le lecteur n'avancera donc pas dans cette lecture périlleuse sans un guide de lecture très ferme, puisque les textes sont abondamment annotés : chaque discours est précédé d'une brève notice et doté de nombreuses notes de bas de page [42]. Ainsi si le *Discours sur la poésie* est « semé d'excellentes remarques » :

> Ces remarques sont sans doute mêlées de faussetés et de vérités mal comprises ou mal définies. *C'est à la critique actuelle de débrouiller tout cela*, et en séparant ce qu'il y a de vrai, en signalant le faux, en distinguant ce qui n'est juste que dans une certaine limite, comme nous l'essayerons dans les notes au bas des pages, de faire que cet

> ouvrage puisse être mis dans les mains des jeunes gens, *sans aucun danger pour leur goût*[43].

La lecture de La Motte est bel et bien périlleuse car – c'était déjà un argument d'Anne Dacier puis de Voltaire –, elle risque de corrompre le goût. Et de fait, c'est bien en professeur que Jullien commente les discours de La Motte, approuvant, désapprouvant, corrigeant, commentant. Je donne quelques exemples relevés au fil de la lecture : « objection plus que puérile[44] » ; « Toute cette discussion est un chef d'œuvre[45] » (p. 89) ; « phrase d'une modestie charmante et d'une tournure naturelle et sans prétention » (p. 112), « Excellente critique, excellente analyse de nos jugements littéraires » (p. 116) ; « On dit ordinairement et plus simplement que l'églogue est en dialogue, ou en récit, ou mêlée de ces deux formes » (p. 128) ; « Tout cela est juste et bien pensé mais exprimé en un style trop abstrait et concentré dans des généralités bien vagues » (p. 129).

13 De cet ensemble de remarques, se dégagent deux lignes de force, qui confortent les jugements des contemporains de La Motte (Jullien cite notamment Voltaire et Desfontaines) et entérinent l'image de l'écrivain, homme à « paradoxes ». La première, qui sera reprise par Paul Dupont dans sa thèse, est la distinction entre le philosophe et le poète. Jullien ne donne que les textes théoriques parce qu'ils sont « novateurs », voire pionniers, mais aussi parce que la poésie de La Motte est illisible, et cela durablement :

> On sait que Lamotte a fait des odes : il en a même fait beaucoup ; et toutes sont aujourd'hui justement oubliées, tant il était loin d'avoir aucune des qualités qui font le poète lyrique. […] et l'on peut être certain que l'avenir ne modifiera pas cet arrêt d'un siècle entier (p. 78)

ou encore : « Homère est poète, l'autre ne l'est pas ; et ses raisonnements ne rendront pas son poème meilleur » (p. 380). Il dessine toutefois une hiérarchie, déjà implicite dans le recueil de Hérissant : moins le genre poétique est élevé, plus la poésie de La Motte est acceptable :

> Ses odes, ses cantates, ses tragédies, son *Iliade*, sont, on peut le dire, pitoyables ; ses églogues, qui sont d'un ton plus tranquille et moins

> élevé, valent déjà mieux ; ses comédies de ton moyen, *Le Magnifique* et surtout *L'Amante difficile*, sont fort agréables ; ses fables le placent immédiatement après La Fontaine et Florian ; et pour les chansons, les énigmes, les bouts-rimés on ne peut guère lui assigner de supérieur [46].

C'est un des fondements essentiels du « paradoxe » : La Motte qui s'est prétendu poète et critique est pourtant incapable de sentir et d'exprimer la poésie. Pour Jullien, c'est une véritable infirmité : « c'était une intelligence incomplète. Il lui manquait un sens [47] ». Et c'est un défaut caractéristique de « l'école » qu'il représente, cette école étant celle des Modernes, rationalistes et « philosophes » :

> il a dit naïvement ce qu'il pensait, et s'est placé dans cette école de sceptiques ou de dissidents qui, ne voulant rien admettre que ce que la raison leur démontre, jugent les beaux-arts d'une façon tout à fait incomplète. Cette école avait eu pour représentants avant Lamotte, Perrault et Fontenelle ; elle devait avoir après lui d'autres hommes plus célèbres encore tels que Montesquieu, Condillac et Buffon », tous « esprits si distingués incapables d'apprécier et d'aimer la poésie [48].

Aussi La Motte est-il régulièrement qualifié de « métaphysicien », de « philosophe » qui raisonne dans son cabinet, parfois en bonne part, à propos par exemple de l'équivoque des sens : « il s'agit ici de l'analyse purement philosophique de notre langage. Lamotte y est irréprochable » (p. 421). Mais le plus souvent, cette approche analytique et « métaphysicienne » conduit à des « sophismes » et à des « paradoxes » que le professeur blâme sévèrement : « voilà Lamotte qui, pour soutenir un de ses paradoxes, n'a pas honte d'écrire que les vers sont plus faciles à comprendre et à réciter que la prose ! » (p. 11). Ou encore, sur l'estime excessive que nous porterions aux vers : « Lamotte leur dit là une énorme sottise. […] Ce jugement peut être philosophique : mais il fera hausser les épaules aux vrais littérateurs » (p. 17).

14 Pourquoi donc prendre la peine de recueillir ces textes et de les donner à lire, certes avec un autoritaire discours d'escorte, pour l'instruction et à la formation du goût ? C'est que, outre la nouveauté pionnière de certaines propositions (notamment sur la différence

entre régime épique, lyrique et dramatique), ces discours offrent un « modèle de critique juste et délicate » (p. 149). C'est la seconde ligne de force du recueil qui loue la liberté d'examen et l'indépendance d'esprit du critique : « j'approuve de tout mon cœur cette indépendance de jugement qui porte Lamotte à examiner par lui-même les questions littéraires » (p. 118). Il oppose cette liberté de jugement au respect timide des autorités qui caractérise Anne Dacier dans la Querelle et souligne par exemple un « raisonnement très ingénieux, où, du reste, il était bien facile d'avoir raison contre la prétention impertinente de Mme Dacier d'interdire à notre intelligence un nouvel examen de ce qui est une fois reçu [49] ». En outre, comme les contemporains de La Motte, il loue la courtoisie et la politesse de l'écrivain, par opposition à l'agressivité et à l'acrimonie de A. Dacier. Béatrice Guion a montré que cette « critique honnête » pouvait définir une nouvelle pratique de la critique [50]. Ainsi, la *Réponse à la* XIe *Réflexion* de Boileau (1714) sur le récit de Théramène est une pièce célèbre « par l'urbanité exquise de la discussion » : « […] cette lettre est justement citée comme un modèle, et mérite d'être étudiée sous ce rapport par tous ceux qui tiennent à conserver intact le dépôt de la vraie politesse française [51] ». Ces éloges participent toutefois de la construction d'une image, elle aussi durable, du critique moderne : on loue sa politesse, son « urbanité exquise », mais le fond même de la critique est oublié voire discrédité.

15 Le modèle offert à la jeunesse par le recueil est ainsi lui-même éminemment paradoxal et rejoint ce que nous avons pu voir pour l'*Esprit* de Hérissant : les écrits de La Motte méritent d'être lus, peuvent s'inscrire dans l'histoire littéraire nationale en train de se constituer, et même constituer une « école » pour la formation du goût de la jeunesse. Il faut pourtant se prémunir de leur « singularité » et autre « métaphysique obscure », et ne pas être dupe de leur « ingéniosité », expression qui revient dans les deux recueils. Là se manifeste l'efficacité du genre du recueil, qui repose sur un geste de sélection et autorise un discours d'escorte qui donnera un sens (une direction et une signification) nouveau à l'œuvre décriée. La mise en regard des deux recueils, malgré le siècle qui les sépare, matérialise en outre la partition durable de la critique à propos de

La Motte : le poète, dont on se complaît à souligner les faiblesses, le théoricien qui peut être audacieux et novateur. L'œuvre de Fontenelle, lui aussi poète philosophe, a subi une partition similaire [52]. L'un des enjeux de la critique actuelle est de rendre à ces écrivains modernes (Perrault, La Motte, Fontenelle, Marivaux…) ce que Paul Dupont appelait leur « double nature » : de poète *et* de critique/théoricien/philosophe, et de montrer combien l'articulation entre pratique littéraire et réflexion théorique est essentielle pour comprendre leur démarche, et leur « singularité » si dérangeante.

NOTES

1 *Odes de M. D***, avec un Discours sur la poésie en général et sur l'ode en particulier*, Paris, Grégoire Dupuis, 1707.

2 *Fables nouvelles dédiées au roi. Par M. de La Motte, de l'Académie Françoise. Avec un Discours sur la fable*, Paris, Grégoire Dupuis, 1719.

3 *Les Œuvres de théâtre de M. de La Motte de l'Académie françoise. Avec plusieurs Discours sur la Tragédie*, Paris, Grégoire Dupuis, 1730.

4 Paul Dupont, *Un Poète-philosophe au commencement du dix-huitième siècle. Houdar de La Motte (1672-1731)*, Librairie Hachette et Cie, 1898 [réed. Genève, Slatkine, 1971], p. 19 et « Avant-Propos », n. p.

5 Pol-Pierre Gossiaux, « Aspects de la critique littéraire des nouveaux Modernes », *Revue des langues vivantes*, 1966/3, p. 278-308 et p. 349-364 ; Jean Dagen, *L'Histoire de l'esprit humain dans la pensée française de Fontenelle à Condorcet*, Paris, Klincksieck, 1977 ; Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne 1680-1814*, Paris, Albin Michel, 1984 ; Houdar de La Motte, *Textes critiques. Les Raisons du sentiment*, éd. Françoise Gevrey et Béatrice Guion, Paris, Champion, « Sources classiques », 2002.

6 *Œuvres de monsieur Houdar de La Motte, L'un des Quarante de l'Académie Françoise*, Paris, Prault l'aîné, 1754, 10 vol. ; *Lettres de Monsieur de La Motte, suivies d'un recueil de vers du même auteur pour servir de supplément à ses œuvres*, Paris, Prault, 1754.

7 *L'Esprit des poésies de M. de La Motte de l'Académie françoise ; avec Quelques Notes, la Vie de l'Auteur, & des Remarques historiques sur quelques-uns de ses Ouvrages*, Genève-Paris, Lottin le Jeune, 1767.

8 *Les Paradoxes littéraires de Lamotte ou Discours écrits par cet académicien sur les principaux genres de poèmes*, réunis et annotés par B. Jullien, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1859.

9 « Avertissement », *L'Esprit des poésies*, *op. cit.*, p. I.

10 Voir Françoise Gevrey, « Les *esprits* : une mode anthologique au siècle des Lumières », dans Céline Bonhert et Françoise Gevrey (dir.), *L'Anthologie. Histoire et enjeux d'une forme éditoriale du Moyen Âge au XXIe siècle*, Reims, EPURE, 2014, p. 175-192.

11 Voir la *Notice sur la vie et les ouvrages de M. L. T Hérissant* par Antoine Alexandre Barbier, Paris, Imprimerie de J.B. Sajou, 1812.

12 La citation est extraite de l'*Essai sur la poésie épique*.

13 « Avertissement », dans *L'Esprit des poésies*, *op. cit.*, p. I.

14 *Ibid.*, p. III.

15 Voir Fr. Gevrey, « Les *esprits*… », art. cité, p. 184.

16 « Discours sur le dessein de cet ouvrage », *L'Esprit de Fontenelle ou recueil de pensées tirées de ses ouvrages*, La Haye, Pierre Gosse, 1744, p. LVII.

17 Cité par Fr. Gevrey, « L'*Esprit de Marivaux* (1769) : analectes et marivaudage », dans Catherine Gallouët (dir.), *Marivaudage. Théories et pratiques d'un discours*, Oxford University Studies in the Enlightenment, Voltaire Foundation, 2014, p. 71-83.

18 « Avertissement », *L'Esprit des poésies*, *op. cit.*, p. III-IV.

19 Il s'agit de « La Fortune » et de « Pindare aux enfers ».

20 On lit ainsi dans l'« Éloge historique de M. de La Motte » qui précède l'anthologie : « il publia en 1707 un recueil d'Odes, qui furent très bien reçues, quoiqu'en général elles soient trop raisonnées. Mais ce genre, négligé depuis Malherbe, parut alors comme nouveau. Il mérita au jeune Poète une réputation que les Odes de Rousseau ont beaucoup diminuée » (« Avertissement », *L'Esprit des poésies*, *op. cit.*, p. VII). Hérissant met également en avant la nouveauté des fables : « Ce n'est pas qu'elles ne fassent beaucoup d'honneur à M. de la Motte, presque toutes étant à lui. Ses Fables ont le mérite peu commun de l'invention, et ne sont dues qu'à son génie créateur. » (*ibid.*, p. IV)

21 Voici par exemple une strophe de l'ode « Le Souverain », que ne manque pas de supprimer Hérissant : « Sous mes pas, s'étend ma carrière ; / Quel espace m'en reste encore ? / Faut-il retourner en arrière ? / Non, prenons

un nouvel essor. / Soutiens-moi, sage Enthousiasme ; / Écarte l'oisif Pléonasme ; / Rien n'est long que le superflu. / Dicte-moi ce que je dois / Et ne me laisse rien écrire, / Qui ne soit digne d'être lu. » (*Odes de M. de La Motte de l'Académie française, avec un Discours sur la poésie en général et sur l'ode en particulier*, Paris, Grégoire Dupuis, 1713, t. I, p. 198)

22 « Longtemps l'Antiquité savante / Nous recela mille Écrivains / Mais des beautés qu'elle nous vante, / Nous avons lieu d'être aussi vains. / Les Plines et les Demosthènes, / Les travaux de Rome et d'Athènes, / Deviennent nos propres travaux ; / Et ceux qui nous les interprètent, / Sont moins par l'éclat qu'ils leur prêtent, / Leurs Traducteurs que leurs Rivaux. » (*Odes de M. D****, *op. cit.*, 1707, p. 9)

23 *Ibid.*, p. 12.

24 Le recueil original, *Fables nouvelles*, paru en 1719 comportait cent fables en cinq livres. L'éditeur des *Œuvres* de 1754 a ajouté un sixième livre composé de fables circonstancielles, inédites ou publiées sporadiquement dans les périodiques.

25 « Avertissement », *L'Esprit des poésies*, *op. cit.*, p. I-II.

26 « La gloire et le bonheur du roi », *ibid.*, p. 5.

27 « L'orgueil poétique », *ibid.*, p. 54.

28 « A Messieurs de l'Académie Française », *ibid.*, p. 63. De fait, ces monosyllabes sont souvent soulignés par l'auteur du recueil : « *C'est là qu'est* ta gloire suprême » (ode IV, « La sagesse du Roi », p. 19), « *Et qui si* près du rang suprême » (ode V, « La descente aux enfers », p. 25), « *C'est là le* savoir le plus rare » (ode XIII, « L'Orgueil poétique », p. 54).

29 Voir sur ce point Ch. Bahier-Porte, « "Quel jargon recherché !". Antoine Houdar de La Motte corrupteur du goût ? », dans Carine Barbafieri et Jean-Yves Vialleton (dir.), *Vices de style et défauts esthétiques* (XVIe-XVIIIe *siècle*), Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 317-330.

30 *L'Esprit des poésies*, p. XXX. Les deux fables évoquées, « La Montre et le cadran solaire » et « La Rave » ne se trouvent pas dans la sélection opérée. Hérissant publiera une douzaine de fables de La Motte dans *Le Fablier français, ou Élite des meilleures Fables, depuis La Fontaine*, Paris, Lottin le Jeune, 1771.

31 « On doit surtout méditer l'*Art poétique* de Boileau, qu'on a nommé avec tant de raison le législateur de notre Parnasse » (*Principes de style ou*

Observations sur l'art d'écrire recueillies des meilleurs auteurs, Paris, Frères Étienne, 1779, p. 255).

32 « Le Public n'a donc point été injuste, quand il a blâmé dans La Motte, des naïvetés qu'il aime tant dans La Fontaine. Ces naïvetés ne sont point les mêmes ; et c'est en les comparant qu'on se forme le goût » (*ibid.*, p. 185-186).

33 « Préface », dans *Les Paradoxes littéraires*, *op. cit.*, p. v.

34 *Ibid.* Je souligne.

35 *Ibid.* Le titre du recueil met en effet davantage en avant la manière d'écrire de La Motte, un certain esprit iconoclaste à l'excès (les « paradoxes »), plus que le sujet des discours qui arrive en deuxième sous-titre : *Les Paradoxes littéraires de La Motte ou Discours écrits par cet Académicien sur les principaux genres de poèmes*.

36 *Ibid.*, p. 149.

37 *Ibid.*, « Préface », p. vi.

38 *Ibid.*, p. vii-viii.

39 *Ibid.*, p. vii.

40 Il s'agit de la *Suite des Réflexions sur la tragédie où l'on répond à M. de Voltaire*, Paris, Grégoire Dupuis, 1730. Voltaire avait lui-même répondu aux *Discours sur la tragédie* de La Motte dans une nouvelle édition de son *Œdipe*. Voir H. de La Motte, *Textes critiques*, éd. cit., p. 727-752.

41 « Préface », *Les Paradoxes littéraires*, *op. cit.*, p. viii.

42 « Il est bien entendu que Lamotte se trompe quelquefois et que les notes placées au bas des pages auront souvent pour objet d'indiquer ou de corriger ses erreurs » (*ibid.*, p. vi).

43 « Poésie lyrique », *ibid.*, p. 78. Je souligne.

44 *Les Paradoxes littéraires*, *op. cit.*, p. 80. Les numéros de page des citations suivantes des *Paradoxes littéraires* seront indiqués entre parenthèses dans le texte.

45 La discussion en question porte sur les différences entre poète lyrique, poète dramatique et poète épique.

46 « Préface », *Les Paradoxes littéraires*, *op. cit.*, p. vi. Il le souligne de nouveau dans la notice du *Discours sur la fable* : « Personne ne lit plus les odes de Lamotte, mais ses fables sont regardées comme ce qu'il a fait de mieux en vers » (*op. cit.*, p. 152).

47 *Ibid.*, p. v. Voir également ce commentaire en note, à propos de l'expressivité relative des vers : « Cette objection vient d'un homme qui ne sent pas et, par conséquent, ne comprend pas ce qu'est le beau dans les arts » (*ibid.*, p. 34).

48 *Ibid.*, p. vi.

49 Jullien commente la remarque suivante des *Réflexions sur la critique* : « Qu'on nous marque donc au juste combien il faut de siècles pour ôter aux hommes la liberté de juger d'un ouvrage d'esprit ? » (*Les Paradoxes littéraires*, *op. cit.*, p. 309)

50 Béatrice Guion, « Une "dispute honnête" : la polémique selon les Modernes », *Littératures classiques*, 59, 2006, p. 156-172.

51 *Les Paradoxes littéraires*, *op. cit.*, p. 111.

52 Voir sur ce point l'introduction de l'édition de la *Digression sur les Anciens et les Modernes et autres textes philosophiques*, dirigée par Sophie Audidière, Paris, Classiques Garnier, 2015.

AUTEUR

Christelle Bahier-Porte
Université Jean Monnet Saint-Étienne – IHRIM UMR 5317
IDREF : https://www.idref.fr/06980902X
ORCID : http://orcid.org/0000-0003-1775-0142
HAL : https://cv.archives-ouvertes.fr/christelle-bahier-porte
ISNI : http://www.isni.org/0000000110694120
BNF : https://data.bnf.fr/fr/15095075

Sur quelques fonctions des recueils de sermons (XVIIe–XVIIIe siècle). L'exemple de la *Bibliothèque des prédicateurs* de Vincent Houdry

Arnaud Wydler

DOI : 10.35562/pfl.237

Droits d'auteur
CC BY-NC-SA 3.0 FR

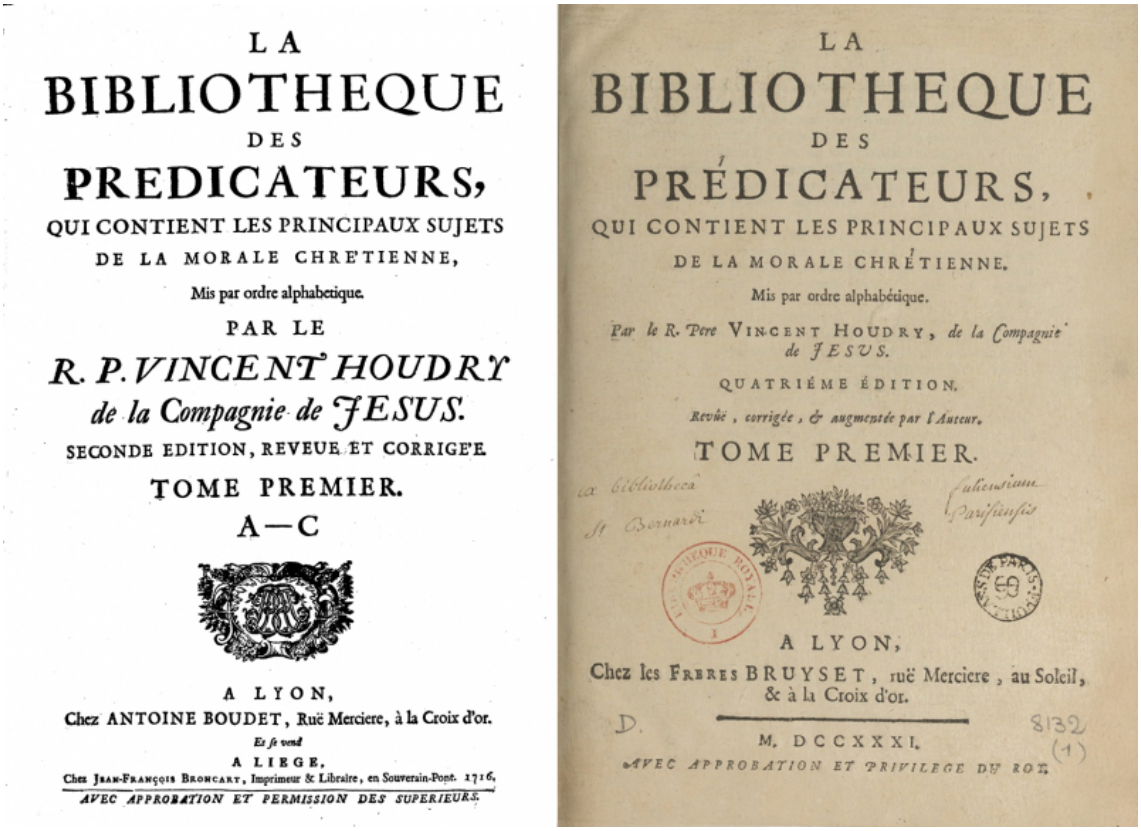
PLAN

Ergonomie de l'ouvrage
Choisir les prédicateurs, distinguer les « styles » : la fonction critique du recueil de sermons
Imiter pour bien prêcher : la fonction pédagogique de la *Bibliothèque*

TEXTE

1 Dans le sillage des travaux menés ces dernières années sur les manuels d'éloquence sacrée à l'âge classique [1], les pages qui suivent s'intéresseront à une forme particulière d'*ars predicandi*, l'anthologie de sermons, en prenant pour terrain d'investigation la *Bibliothèque des prédicateurs* du père jésuite Vincent Houdry. Publié pour la première fois à Lyon entre 1711 et 1725 (A. Boudet) puis réédité à maintes reprises jusqu'au XIXe siècle [2] (fig. 1), l'ouvrage témoigne de l'essor des recueils sermonnaires depuis la fin du XVIIe siècle, édités dans des volumes indépendants ou en complément à des enseignements techniques sur les usages de la rhétorique. Outre la modernité de sa structure, qui substitue des extraits « prêts à l'emploi » aux preuves traditionnelles de la *dispositio* et de l'*elocutio*, le manuel de V. Houdry repose sur des critères de sélection novateurs – le « style », le « génie », le « goût » –, absents des manuels théoriques ou des sermonnaires plus anciens, et dont l'emploi fait écho à la progressive assimilation, au tournant du siècle, des genres prédicatifs au domaine des belles-lettres [3].

Fig. 1. Pages de titre du tome Ier de *La Bibliothèque des prédicateurs* : à gauche l'édition de 1716, Lyon, Antoine Boude/Liège, Jean-François Broncart. GoogleBook ; à droite l'édition de 1731, Lyon, Les frères Bruyset (et Vve A. Boudet). BnF/Gallica



LA
BIBLIOTHEQUE
DES
PREDICATEURS,
QUI CONTIENT LES PRINCIPAUX SUJETS
DE LA MORALE CHRETIENNE,
Mis par ordre alphabetique.
PAR LE
R. P. VINCENT HOUDRY
de la Compagnie de JESUS.
SECONDE EDITION, REVEUE ET CORRIGE'E
TOME PREMIER.
A—C
A LYON,
Chez ANTOINE BOUDET, Ruë Mercière, à la Croix d'or.
Et se vend
A LIEGE,
Chez JEAN-FRANÇOIS BRONCART, Imprimeur & Libraire, en Souverain-Pont. 1716.
AVEC APPROBATION ET PERMISSION DES SUPERIEURS.

LA
BIBLIOTHEQUE
DES
PRÉDICATEURS,
QUI CONTIENT LES PRINCIPAUX SUJETS
DE LA MORALE CHRÉTIENNE.
Mis par ordre alphabétique.
Par le R. Pere VINCENT HOUDRY, de la Compagnie de JESUS.
QUATRIÉME ÉDITION.
Revûë, corrigée, & augmentée par l'Auteur.
TOME PREMIER.
A LYON,
Chez les FRERES BRUYSET, ruë Mercière, au Soleil, & à la Croix d'or.
M. DCCXXXI.
AVEC APPROBATION ET PRIVILEGE DU ROY.

Ergonomie de l'ouvrage

2 Observons tout d'abord la structure de l'ouvrage. Ce dernier propose à ses utilisateurs une vaste collection d'extraits de sermons et de textes religieux, répartis dans des rubriques thématiques – « affliction », « ambition », « baptême », « béatitude », etc. – classées par ordre alphabétique et articulées à chaque fois en six paragraphes. L'entrée « amour-propre », par exemple, se décline comme suit :

- Un « Avertissement » définit brièvement les ressorts de l'amour-propre, en le distinguant d'autres vertus ou vices comme la concupiscence ou la convoitise.
- Un premier paragraphe présente des « desseins et plans de discours » sur le sujet. L'auteur y propose des modèles de plans et des divisions

pour traiter des causes ou des conséquences de l'amour-propre.

- Un second paragraphe rappelle quelques « sources où l'on peut trouver de quoi remplir les desseins » du sermon. Il contient une bibliographie succincte de pères de l'Église et de théologiens modernes.
- Un troisième paragraphe fournit des « passages, exemples et applications de l'Écriture sainte sur le sujet ». Il s'agit de versets propices à illustrer ou à amorcer un sermon. La colonne de gauche reprend le verset en latin – par exemple : *Non nobis Domine, non nobis, sed nomini tuo da gloriam* « Non pour nous Seigneur, non pour nous, mais pour la gloire de ton nom » – tandis que la colonne de droite donne la traduction latine.
- Une quatrième partie recense des « Pensées, et passages des Saints Pères sur ce sujet », preuves d'autorité par excellence, auxquelles le prédicateur doit recourir en priorité.
- Une cinquième partie présente une explication du sujet. Elle s'apparente, dans ce cas précis, à un abrégé théologique sur l'amour-propre, définissant le concept et ses origines – la corruption de l'homme, elle-même tributaire du péché originel –, évaluant les risques de ce vice dans la perspective du salut et réfléchissant aux moyens de s'en détourner, tels que la charité ou la mortification.
- Enfin, un dernier paragraphe, le plus intéressant dans la perspective de cet article, compile des extraits de sermons, accompagnés le plus souvent d'autres types d'écrits religieux ou profanes. Aux côtés de Bourdaloue ou de Massillon, par exemple, il n'est pas rare de rencontrer des passages des *Essais de morale* de Nicole, des maximes de La Rochefoucauld, voire des passages d'auteurs profanes comme De Sacy – on rencontre plusieurs occurrences tirées de son *Traité de l'amitié*.

3 La méthode de compilation de matières et d'extraits à réemployer dans l'exercice de la chaire n'est pas nouvelle, on l'a dit : dès la fin du XVIIe siècle, on trouve dans la masse de littérature sermonnaire un dictionnaire [4] de lieux et de dessins propres à la composition des sermons, ainsi que des recueils de sermons entièrement rédigés, à l'instar des *Essais de sermons pour tous les jours de Carême* (1685-1689) de l'abbé de Bretteville, des *Essais de sermons pour l'Avent* (1696-1698) de l'abbé Du Jarry, ou encore de la *Bibliothèque évangélique contenant plusieurs sermons, sur les sujets les plus importants de la morale chrétienne* (1691) de Gervais de Paris, qui inspirera à Houdry le titre de son ouvrage [5]. En revanche, l'ampleur de l'entreprise – vingt-trois volumes de plus de cinq cents pages

chacun – est inédite : à notre connaissance, aucun sermonnaire avant la *Bibliothèque* ne réunit un aussi grand nombre d'extraits de discours prédicatifs qui, par ailleurs, sont presque tous attribués – nous reviendrons sur cette innovation essentielle.

4 Revendiquant l'originalité de son recueil, qu'il a pourtant bien conscience d'inscrire dans une tradition [6], Houdry réitère à diverses reprises l'exigence d'efficacité à laquelle son ouvrage entend répondre : il s'agit pour lui d'« abréger le temps et la peine de la préparation » des sermons au moyen de « ce seul Livre » [7]. Aussi l'interface de l'ouvrage se veut-elle claire et ergonomique : les sujets, dûment indexés à la fin de chaque volume, sont systématiquement accompagnés d'un abrégé théologique et d'une liste de lectures d'approfondissement. En outre, les brèves notes situées en marge de l'ouvrage résument les citations compilées, facilitant le repérage et les choix du lecteur-utilisateur au sein des milliers de pages que compte la *Bibliothèque*. Le manuel couvre ainsi toutes les étapes de l'écriture d'un sermon, de l'*inventio* à l'*elocutio*, allégeant la phase de préparation du discours – impliquant des lectures [8], la recherche de citations, l'élaboration d'un plan, etc. – tout en suppléant aux défauts les plus fréquents chez les novices [9].

5 Bien sûr, Houdry a conscience des réserves que cette méthode simplifiée pourrait susciter chez les spécialistes de l'éloquence sacrée. Il formule dans sa préface les objections qu'on pourrait opposer à son projet :

> À quoi bon, m'ont dit quelques-uns, et même fort sérieusement. À quoi bon rendre la prédication si commune, en la rendant plus facile ? Combien de jeunes gens, sans science, sans acquis, sans autres talents qu'un peu de mémoire et beaucoup de hardiesse, avec ce secours monteront en chaire, et s'ingéreront dans un ministère qui demande tant de capacité, et qui coûte aux autres tant de préparation ? […] Après tout, n'est-ce pas fomenter la paresse de bien des gens, qui dans l'impatience de se produire, et de vouloir enseigner les autres, avant que d'avoir appris, s'érigeront tout d'un coup en Docteurs, en Théologiens, et en Maîtres d'une science où ils ne sont qu'à peine Disciples [10] ?

On reconnaît, dans ces propos, des critiques communément dirigées contre les ouvrages dont la vocation serait de simplifier la pratique

sermonnaire et d'encourager par conséquent les orateurs mal intentionnés à monter en chaire [11]. Houdry, d'une certaine manière, retourne l'argument : bien loin de servir aux « chatouilleurs d'oreilles » et aux « bateleurs », son ouvrage doit permettre aux prédicateurs de se consacrer à d'autres « emplois », tels que l'étude, la charité ou les bonnes œuvres. Le jésuite légitime ainsi sa méthode sur un plan moral : simplifiant la production du sermon, la *Bibliothèque* veut épargner aux prédicateurs le temps et l'énergie qu'ils pourraient investir dans d'autres tâches [12]. En ce sens, l'ouvrage se destine aussi bien aux novices qu'aux curés de province, dont la pastorale n'occupe qu'une partie des fonctions.

Choisir les prédicateurs, distinguer les « styles » : la fonction critique du recueil de sermons

6 Au lieu d'enseigner les préceptes traditionnels de la rhétorique, la *Bibliothèque* fournit une collection de « points » ou d'unités discursives directement prêtes à l'emploi [13]. Cet ensemble de « lieux » et d'extraits n'est cependant pas choisi au hasard : il présuppose au contraire une sélection qui découle elle-même d'un exercice critique. En effet, Houdry ne retient que des extraits qui ont « quelque chose de singulier, soit pour la pensée, soit pour l'expression, soit pour quelque caractère bien touché [14] ». Comme le recueil épistolaire ou le recueil poétique, l'anthologie sermonnaire, dans le cas présent, endosse pleinement son rôle central qui consiste, par l'action de « réunir », à « élaborer et diffuser des normes [15] ». En effet, autant que pour leur propension à édifier, les exemples sont choisis en fonction du « style » ou du « génie » de leur « auteur ». Ces catégories, qu'Houdry utilise à maintes reprises dans les péritextes de son ouvrage, sont intéressantes dans la mesure où elles illustrent une conception moderne du sermon, perçu comme un texte dans lequel l'originalité, la surprise, la beauté valent autant que la morale. Houdry est d'ailleurs le premier, on l'a dit, à nommer les prédicateurs cités, leur reconnaissant du même coup une identité, une écriture singulière et, plus largement, une *auctorialité* – au sens où M. Foucault la définit, à savoir comme un ensemble de traits, de

signes et de valeurs qui distinguent une œuvre dans un ensemble de « formations discursives[16] ».

7 Le style d'un auteur, qui démarque ses sermons de la masse des discours, varie en outre en fonction des règles et des normes de la prédication, qui évoluent d'une époque à l'autre ; évolution qu'Houdry contribue à constituer en histoire littéraire. Proposant, dans ses discours liminaires, une histoire de la prédication catholique depuis ses origines, l'auteur établit d'abord une comparaison entre les pères grecs et les prédicateurs latins – les seconds ont prêché avec « beaucoup moins d'art et de politesse[17] » que les premiers –, avant de s'arrêter plus longuement sur la prédication moderne, depuis le début du XVIIe siècle :

> Car il ne faut qu'ouvrir les sermonnaires du siècle passé, et du commencement de celui-ci, pour y voir une multitude de traits d'histoires, de citations d'auteurs profanes, de lois et de coutumes des peuples, d'observations et de remarques sur les choses naturelles […]. À cette vaine ostentation de science, a succédé une autre manière de prêcher, d'un aussi mauvais caractère, qui n'a pas moins gâté et corrompu la Chaire : c'est lorsqu'on a substitué en la place de la parole de Dieu, ces pensées fausses, qui nous sont venues des pays étrangers, et qui ont eu cours en France assez longtemps. J'entends par ces fausses pensées, ces applications qu'on faisait des paroles du Saint Esprit, sans autorité ; ces passages de l'Écriture pris dans un sens détourné, et ces expressions pleines d'emphase, tirées des auteurs, que la barbarie de leur siècle a fait parler autrement que les autres : car on tâchait de développer leurs pensées, et de trouver quelque finesse dans cette chute de mots mystérieux, qui le plus souvent ne signifient rien. On s'est enfin aperçu de ce faux brillant depuis que le bon goût nous est venu ; je veux dire depuis que l'on a cherché le solide dans les sermons […]. Ce fut par ce partage naturel qu'on commença d'abord à réformer l'ancienne manière de prêcher ; mais il arriva que pour vouloir être trop méthodique, et mettre plus d'ordre et de suite dans les sermons, on y mit de la confusion, en les coupant en tant de parties, et faisant tant de divisions et de subdivisions, qu'il eût presque autant valu qu'il n'y en eût point eu du tout. On a abandonné cette méthode prise de l'École, comme trop contrainte et trop embarrassée, qui ne donne pas lieu à l'éloquence, ni à la juste étendue que doit avoir chaque preuve en particulier, à moins de faire un discours d'une excessive longueur […][18].

L'auteur rappelle ici différents jalons de l'histoire de la prédication moderne, marquée par des tendances stylistiques changeantes [19] : aux sermons humanistes pétris de citations philosophiques succède la prédication du premier tiers du XVIIe siècle, avec ses énigmes, ses images surprenantes et ses traits empruntés aux traditions étrangères, qu'Houdry dénonce dans la foulée. Derrière ces « pensées fausses » et « sans autorité », il faut voir une allusion nette à l'idéal oratoire des rhétoriques borroméennes [20] – faisant valoir le zèle et la véhémence de l'orateur contre la citation et la régularité du sermon rhétorique –, tandis que les « expressions pleines d'emphase » et « barbares » renvoient de manière assez évidente au conceptisme espagnol, importé dans les arts de la chaire français depuis les traductions de Gracián, et largement critiqué par les écrivains et rhéteurs français de la seconde moitié du XVIIe siècle [21]. Houdry évoque enfin le sermon « classique [22] », dont les valeurs esthétiques devaient réformer l'ancienne manière de prêcher, non sans apporter à l'art de la chaire quelques dérives – l'excès de division – déjà condamnées par La Bruyère [23].

8 Pour le jésuite, l'évolution des styles prédicatifs suivrait ainsi un mouvement d'épuration, dont l'aboutissement correspondrait au style « évangélique », expression simple et dépouillée de la Parole de Dieu, dont l'histoire de la rhétorique fixe l'apogée entre la fin du XVIIe et le début du XVIIIe siècle [24]. Plus largement, Houdry fait correspondre cette évolution des styles prédicatifs à l'histoire littéraire en cours de constitution, au sein de laquelle la période louisquatorzienne représente un sommet de la littérature et des arts [25] :

> Pour peu de réflexion que l'on fasse sur la manière de prêcher d'aujourd'hui, on s'apercevra aisément qu'elle est différente presque en toutes choses, de celle qui était en usage au commencement du siècle passé, et qui n'est plus reconnaissable depuis environ cinquante ans. Ce qui me fait dire que si la parole de Dieu a toujours été la même, pour ce qui regarde les vérités qu'elle enseigne, et pour la fin qu'elle se propose, qui est l'instruction des peuples, et la conversion des âmes ; elle est toujours changée, quant à sa forme, et à la manière de la débiter, et qu'elle a passé par divers âges, avant que d'être venue à la perfection que nous la voyons, et où nous devons tâcher de la maintenir [26].

Si Houdry mentionne des prédicateurs anciens dans son recueil, il privilégie largement les modernes, qui sont selon lui les modèles les plus propices à satisfaire les goûts du temps : « il est vrai que dans tout le reste, la prévention est toujours en faveur de l'Antiquité », mais

> il en doit sans doute aller tout autrement en matière d'éloquence ; puisque nous avons une infinité de vieux sermonnaires, gens même qui ont eu la vogue, et fait du bruit en leur temps, qu'à peine daignerait-on lire maintenant [...] [27].

D'une certaine façon, Houdry concilie le point de vue des Anciens avec celui des Modernes, au sein d'une « querelle » ravivée au début du XVIIIe siècle : alors que les premiers « autorisent » le *dit* et le *dire* du discours [28], les seconds doivent inspirer des formules stylistiques. Du côté de l'expression, Houdry défend notamment la supériorité des Modernes, en s'appuyant sur le traditionnel argument linguistique :

> Mais à raison des sujets qui font la matière des sermons, je ne craindrai point de dire que les excellents prédicateurs de notre temps, sont encore plus propres à en former d'autres que les anciens orateurs, dont nous avons les écrits dans une langue si différente de la nôtre, et qui perdent la moitié de leur grâce et de leur force, dans la traduction que nous en faisons [29].

> J'ai même appris que la manière de prêcher en France ne déplaît pas aux étrangers, et que plusieurs commencent à s'en accommoder, et apprennent notre langue pour ce dessein [30].

Reprenant les principaux arguments du débat sur la « supériorité » des langues, Houdry oppose les traductions fades des sermons latins ou grecs à l'authenticité et à la « force » de la prédication française, qui se caractérise par une diversité stylistique inégalée :

> Qui pourrait donc empêcher de faire de même à l'égard des plus éloquents Prédicateurs de notre temps ? Car sans parler de ceux qui vivent encore, et qui ne cèdent en rien à ceux dont nous avons les Ouvrages ; on se souvient avec quelle force et quelle véhémence prêchait le Père Delingendes ; quelle était la douceur insinuante du

> Père Castillon ; la majesté de Monsieur Delingendes, Évêque de Sarlat, et depuis de Mâcon ; la fluidité éloquente de Monsieur le Boux, évêque de Périgueux ; les mouvements pathétiques de Monsieur Joly, évêque d'Agen ; la solidité de Monsieur Biroat, et du Père Giroust ; la politesse, et la dévotion du Père Cheminais, et les rares talents d'autres plus anciens ou contemporains de ceux-ci. Je suis persuadé que ceux qui se destinent à ce saint ministère ; trouveront dans les écrits de ces grands hommes, de quoi imiter chacun selon son goût, son génie, et son talent [31].

Houdry distingue tout aussi nettement les différentes caractéristiques d'écriture des prédicateurs modernes, soulignant la « véhémence » de l'un, la « majesté » de l'autre, la « fluidité éloquente » du troisième, etc. ; autant de « styles » que les pages de la *Bibliothèque* viennent illustrer plus loin. Par exemple, les passages d'un Claude Lingendes ou d'un Du Jarry [32], partisans de la grande éloquence, relèvent d'une rhétorique fleurie, forte d'analogies surprenantes ou poétiques, tandis que les extraits de Bourdaloue, par contraste, évoquent une prose logique, dont la force dépend de la précision de l'argumentation, de l'agencement ordonné de la période [33]. Un auteur comme Massillon donne quant à lui un aperçu de la prédication « évangélique », écrite dans un style simple, faisant l'économie des ornements et des citations bibliques.

9 Remarquons au passage qu'Houdry établit un lien étroit entre les styles et les sensibilités des prédicateurs : à en lire ses propos, un beau prêche découlerait moins d'une adéquation aux règles générales de la rhétorique qu'à l'inscription fidèle, dans le discours, d'une subjectivité. Cette revalorisation du génie, du talent et, en fin de compte, d'une singularité dans l'expression, amène d'une certaine manière l'auteur à déplacer les prédicateurs de la sphère des théologiens « déclamateurs », habitués à prononcer des discours selon des règles plus ou moins strictes, à celle du Parnasse, lieu d'émulation où règnent l'esprit, la finesse et la distinction par la lettre. Superposant la sphère savante à celle des belles-lettres, Houdry transforme plus largement la représentation du prédicateur – rhéteur engagé au service de l'Église – pour en donner l'image d'un écrivain raffiné, apprécié pour la qualité et l'originalité de son discours [34]. La fréquence d'apparition des auteurs dans le recueil dit d'ailleurs peut-être quelque chose des « goûts du temps » en matière de sermons :

alors que des grandes *stars* de la chaire comme Bourdaloue, Massillon ou Fléchier reviennent sans cesse, certains noms, à l'instar de Mascaron, considéré à la fin du XVIIe siècle comme l'archétype du prédicateur précieux et démodé, n'apparaissent que rarement. La sélection proposée par Houdry enregistre ainsi les styles prédicatifs dans leur diversité, prise dans une perspective historique, et institutionnalise les prédicateurs exemplaires, répondant du même coup aux fonctions les plus évidentes du recueil : l'élaboration et la diffusion d'un canon [35]. On notera d'ailleurs, parmi les extraits cités, la récurrence d'auteurs déjà considérés de leur vivant comme des écrivains. Aux côtés des Giroust, Biroat ou Bourdaloue, on rencontre ainsi de part et d'autre des figures éminentes telles que Nicole ou La Rochefoucauld, moralistes chrétiens dont la réputation d'écrivain n'est plus à faire quand paraît la *Bibliothèque*. En outre, il n'est pas rare de croiser, entre deux prédicateurs, un « profane » tel que Louis-Silvestre de Sacy, auteur mondain par excellence, proche de Mme de Lambert et membre de l'Académie française [36].

10 À l'issue de ces remarques, force est de constater que le talent et la notoriété des personnalités citées dans la *Bibliothèque* importent autant voire davantage que leur engagement religieux : Houdry n'hésite d'ailleurs pas à recenser des auteurs jansénistes, des mondains, voire des « sceptiques » comme La Mothe Le Vayer, même si la majorité des noms référencés sont des membres de la Compagnie de Jésus, pour la plupart oubliés aujourd'hui mais célèbres à l'époque, comme Le Boux ou Jean de Lingendes [37]. Bien qu'Houdry déclare faire preuve d'impartialité, estimant qu'on trouve de bons auteurs dans tous les ordres religieux et toutes les professions [38], il a la ferme intention de promouvoir en priorité la prédication jésuite, à une époque où elle est souvent associée à une « rhétorique des images » dépassée [39]. Plus largement, on s'autorise à penser que l'ouvrage pouvait chercher à renforcer la légitimité d'une institution confrontée, au début du XVIIIe siècle, aux graves difficultés que l'on connaît [40]. Il faudrait étudier cette hypothèse dans le détail, mais il n'est pas exclu que la publication d'Houdry, sous couvert de « pédagogie de la chaire » et de « critique sermonnaire », ait valeur de geste institutionnel ou d'action politique.

Imiter pour bien prêcher : la fonction pédagogique de la *Bibliothèque*

11 Le travail de sélection opéré par Houdry prend tout son sens à la lumière de sa méthode pédagogique, qui accorde une place centrale à l'imitation. On l'a dit, un certain nombre d'auteurs et de théoriciens de la chaire avaient déjà publié, avant la *Bibliothèque*, des modèles de sermons tout faits. Cependant, là où l'exemple est chez la plupart des prédécesseurs l'illustration d'un savoir technique, il est, dans la *Bibliothèque*, à la base même de la méthode de composition préconisée par Houdry :

> L'exercice y fait beaucoup, on n'en peut disconvenir, et l'on dit communément qu'un apprenti devient maître avec le temps : mais ce qui y contribue le plus sans contredit, c'est l'imitation ; puisque c'est ce qui rectifie nos idées, ce qui élève notre esprit, réforme ce qu'il y a en nous de défectueux, supplée bientôt à tout ce qui nous manque ; et enfin, ce qui nous fait faire de grands progrès en peu de temps. De manière que je suis persuadé qu'une personne avec un esprit médiocre, et beaucoup de talent, ne laisserait pas de devenir bon Orateur, s'il ne travaillait jamais que d'après d'excellents modèles [41].

L'art de la chaire s'acquiert moins par les exercices d'assemblage de preuves qu'en vertu d'une lecture assidue des « sources sacrées », tels que les Pères de l'Église et les sermons des grands prédicateurs, sortes d'intermédiaires entre la Parole de Dieu et le discours de l'orateur. Citant Boileau pour définir sa vision de l'inspiration, communication géniale entre esprits éclairés [42], Houdry évoque la supériorité d'une production inscrite dans l'héritage des modèles et des autorités vis-à-vis de la pure invention, opposant l'image classique des abeilles « qui volent de fleur en fleur » pour en recueillir « la cire et le miel » à celle des « araignées, qui s'épuisent pour tirer leur toile de leur propre substance, mais qui ne prennent que des mouches » [43]. Loin de s'en tenir à des images topiques, Houdry, dans ses discours préliminaires, applique sans ambages la théorie de l'imitation à la chaire, rapprochant, jusqu'à les confondre, production sermonnaire et création littéraire [44]. Pour écrire un texte de

littérature ou de prédication, la marche à suivre, et surtout les écueils à éviter, sont les mêmes :

> Le premier défaut se commet par excès, c'est-à-dire, en imitant si exactement le discours d'un autre, qu'on se l'approprie, en le prenant tout entier, ou la plus grande partie ; ce qui s'appelle plutôt un larcin qu'une imitation. Il y a bien des gens qui ne font nul scrupule de cette espèce de larcin, lequel pour n'être défendu, ni puni par les lois de la justice, ne laisse pas d'être honteux et condamné par les gens habiles ; et c'est assez d'en avoir été convaincu, pour être tellement décrié, qu'on ait bien de la peine à en revenir [45].

12 S'il fera plus loin preuve d'indulgence vis-à-vis des copistes qui, « accablés d'une multitude d'autres occupations, n'ont pas le loisir de composer des sermons [46] », Houdry condamne fermement le plagiat [47]. En copiant mot à mot ce que les autres ont dit, le prédicateur non seulement usurperait sa fonction et ses mérites – un bon sermon suppose de l'étude et du travail – mais il risquerait de produire en outre un sermon « irrégulier » ou « monstrueux », car « ce qui est naturel aux uns est forcé dans ceux qui les imitent, par une affectation qui a toujours quelque chose de ridicule [48] ». Le plagiat, « larcin » teinté de maladresse, est ainsi rapproché de la « mauvaise copie » :

> J'en ai connu quelques-uns, à qui une imitation forcée a fait perdre entièrement ce qu'ils avaient de bon, et qui eussent réussi s'ils l'eussent cultivé ; et d'autres qui, pour avoir voulu être pathétiques et tonnants en Chaire, ont fait comme la grenouille de la fable, qui crève à force de s'enfler, pour imiter le mugissement du taureau ; et d'autres enfin, qui pour avoir voulu imiter quelques prédicateurs qui avaient la vogue, ont dégénéré en une affectation ridicule, laquelle a tout gâté [49].

13 Pour ne pas « s'enfler de toutes les sources », à la manière de la grenouille qui veut égaler le bœuf, il revient au prédicateur de connaître sa sensibilité et de choisir le prédicateur qui lui conviendra le mieux, « pour l'étudier, et pour faire son premier soin de l'imiter, et de le suivre, pour ainsi dire, pas à pas » [50]. Ainsi, une plume sèche et vive ne s'inspirera pas du même modèle que le prédicateur qui affectionne les longues phrases ampoulées du style périodique. La

fécondité de l'imitation tient à la connivence entre l'*ingenium* de l'imitateur et l'esprit du modèle. C'est en vertu de cette connivence, de cette réciprocité, que le prédicateur débutant pourra aiguiser son style et, un jour, dépasser le maître. Houdry, sans surprise, associe étroitement l'imitation à l'émulation, qui suppose reprise et réinterprétation ; récupération et création d'un sens nouveau [51]. Ce principe de sublimation des modèles est d'ailleurs, selon Houdry, ce qui fait la marque des bons prédicateurs, capables d'allier pensées d'autrui et « génie personnel » :

> Je dirai que la meilleure, ou plutôt la véritable manière d'imiter, est celle que les plus excellents orateurs ont mise en pratique, qui est de s'efforcer d'égaler, et même de surpasser ceux qu'on fait gloire d'imiter, du moins dans les endroits où cette imitation est plus visible, en mettant la pensée d'un autre dans un plus beau jour, et lui donnant un nouveau degré de perfection qu'elle n'a pas dans l'ouvrage de celui qui en est le premier auteur [52].

> Car enfin les Prédicateurs habiles et consommés dans cet exercice, s'y distinguent toujours assez, et s'ils se servent de quelque trait, ou de quelques pensées qu'ils empruntent des ouvrages d'autrui, l'application qu'ils en font, le tour qu'ils leur donnent, et le lieu où ils les placent, marquent assez qu'un excellent Ouvrier donne toujours de la perfection à la matière sur laquelle il travaille. Ajoutez que, quoi que ce Recueil puisse être utile à tous les Prédicateurs ; il est néanmoins particulièrement fait pour ceux qui n'ont pas assez d'étude, ni d'acquis pour se passer de secours [53].

En un sens, l'imitation est reprise et affranchissement, ressemblance et dissemblance vis-à-vis du texte-source. Comme la littérature, la composition des sermons procède d'une actualisation ou d'une « transposition [54] » des modèles… Dans le prisme de l'imitation, la *Bibliothèque* valorise ainsi une nouvelle fois la subjectivité et la « créativité » du prédicateur : pour Houdry, l'*ingenium* de l'orateur et sa capacité à bien écrire comptent tout autant que la profondeur morale de son discours. À l'inverse, les traités d'éloquence sacrée plus anciens n'accordent généralement à l'art d'écrire qu'une importance secondaire, coulant l'originalité ou le style individuel dans les « styles » communs de la rhétorique.

14 Estompant la hiérarchie entre morale et écriture ; entre persuasion et fonction poétique, la *Bibliothèque des prédicateurs* illustre ainsi le progressif basculement du sermon dans un régime de littérarité. Le matériel rhétorique à réinvestir ou à imiter – citations, passages, arguments –, s'intègre dans une véritable histoire littéraire de la prédication, qui tient compte de l'évolution historique des styles prédicatifs et des spécificités de chaque auteur. L'ouvrage d'Houdry prend acte, en son temps, de l'*hybridation* du sermon, dont la production emprunte aussi bien aux règles de la rhétorique qu'à des critères littéraires. S'il concerne exclusivement la production du discours et non sa réception – les jugements qu'auraient pu émettre les auditeurs sur tel ou tel prédicateur n'étant pas rapportés –, il participe néanmoins pleinement à la constitution d'une « littérature prédicative », que C. Meli définit comme « le lieu et la tentative d'une autonomisation de l'écrit vis-à-vis de l'événement, [situé] en-deçà de l'effet esthétique qu'il pourrait produire sur son lecteur » [55].

15 De fait, la *Bibliothèque des prédicateurs* légitime, à l'aube du XVIIIe siècle, une herméneutique proprement littéraire du sermon, dont se réclameront nombre de lecteurs et spécialistes modernes, moins attentifs à la dimension idéologique du discours qu'à sa résonance poétique ou stylistique.

NOTES

1 Voir notamment Isabelle Brian, *Prêcher à Paris sous l'Ancien Régime. XVIIe-XVIIIe siècle*, Paris, Classiques Garnier, « Lire le XVIIe siècle », 2014 et Cinthia Meli, *Le Livre et la chaire. Les pratiques d'écriture et de publication de Bossuet*, Paris, Champion, 2014.

2 L'ouvrage connaît un succès important en France et à l'étranger. Il est notamment traduit en italien et en allemand. Marie-Christine Varachaud donne le détail des éditions de la *Bibliothèque des prédicateurs* aux p. 64-67 de son ouvrage, *Le Père Houdry S. J. (1631-1729). Prédication et pénitence*, Paris, Bauchesne, « Théologie historique », 1993. Au cours de ce travail, nous nous référerons à l'édition suivante : Vincent Houdry, *La Bibliothèque des prédicateurs, qui contient les principaux sujets de la morale chrétienne*, Lyon, Antoine Boudet, 22 vol., 1733 (abrégée dorénavant *BP*). Toutes les références renvoient au tome Ier sauf mention contraire.

3 Dans ses écrits sur l'éloquence sacrée (1689-1726), dont les premiers titres paraissent avant la *Bibliothèque*, l'abbé Du Jarry proposait déjà une approche littéraire de la prédication, recourant à des étiquettes telles que le « style » ou le « génie ». Mais cette approche est réservée aux oraisons funèbres, dont les indices de littérarité – dimension encomiastique, recherche d'un style élevé, publication systématique après la déclamation –, apparaissent de façon plus évidente que dans le sermon. Sur les discours de Du Jarry, on consultera l'édition critique de C. Meli : Laurent Juillard, abbé Du Jarry, *Cinq écrits sur la prédication*, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque du XVIIe siècle », 2018. Sur les rapports entre éloquence sacrée et littérature, on se référera à Gabriel Aubert, Amy Heneveld et C. Meli (dir.), *L'Éloquence de la chaire entre écriture et oralité (XIIIe-XVIIIe siècle)*. Actes du colloque international de Genève, 11-12 septembre 2014, Paris, Champion, « Colloques congrès conf. Le classicisme », 2018. Voir en particulier le chapitre liminaire de C. Meli, « Introduction. Pour une théorie de la littérature prédicative », p. 7-22.

4 Voir par exemple le *Dictionnaire apostolique plein de dessins pour les mystères, panégyriques, oraisons funèbres, prônes, sermons, exhortations aux personnes ecclésiastiques et religieuses*, Lyon, J. Certe, 1679. Le nom de l'auteur n'est pas connu.

5 Nous tenons à remercier Cinthia Meli de nous avoir communiqué cette dernière référence.

6 Houdry a conscience du tribut qu'il paie à ses prédécesseurs, tout en soulignant le caractère novateur de la *Bibliothèque*, dans ses contenus comme dans ses formes : « Cet ouvrage doit être d'autant mieux reçu des prédicateurs, que jusqu'à présent, il n'en a point paru […]. Ainsi, je ne crois pas avoir donné un titre trop spécieux à cet ouvrage, en l'appelant la *Bibliothèque des Prédicateurs*. Je dois plutôt craindre qu'on ne m'accuse de l'avoir emprunté de plusieurs autres qui s'en sont servis avant moi, et même dans un pareil dessein ; mais la route différente que j'ai tenue dans l'exécution, l'ordre et la méthode toute particulière d'arranger les matériaux, me sera toujours propre, et paraîtra assez singulière. » (V. Houdry, « Préface », *BP*, n. p.)

7 *Ibid.*

8 Cette étape est cruciale dans la préparation du sermon. C'est sans doute aussi celle qui demande le plus de temps et d'attention. Sur ce point, voir le chapitre de Stefano Simiz, « Lire pour prêcher », dans son *Prédication et*

prédicateurs des villes. XVIe-XVIIIe siècle, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2015, p. 234-242.

9 À savoir le manque de connaissances bibliques et les problèmes liés au style, souvent trop scolaire et impropre à la pratique du sermon, qui doit garder quelque chose de la clarté et du sublime des Écritures.

10 V. Houdry, « Préface », *BP*, n. p.

11 S. Simiz, « Promesses, imperfections et risques du discours », dans *Prédication et prédicateurs…*, *op. cit.*, p. 228-234.

12 Houdry appuie cet argument dans sa « Préface », rappelant à divers endroits « l'utilité qu'on peut en retirer ».

13 Sur la composition du sermon comme assemblage de « points » ou d'unités minimales, on consultera l'article de Christine Noille, « Le montage d'un sermon », *Poétique*, 179, 2016, p. 15-37.

14 V. Houdry, « Préface », *BP*, n. p.

15 Mathilde Bombart et Guillaume Peureux, « Politique des recueils collectifs dans le premier XVIIe siècle : Émergence et diffusion d'une norme linguistique et sociale », dans Irène Langlet (dir.), *Le Recueil littéraire. Pratiques et théorie d'une forme*, Presses universitaires de Rennes, 2003, « Interférences », p. 239-256.

16 Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » [1969], proposé dans l'anthologie d'Alain Brunn, *L'Auteur*, Paris, GF-Corpus, 2001, p. 76-82.

17 V. Houdry, « Second discours préliminaire. Sur la manière d'imiter les bons prédicateurs », *BP*, p. VII.

18 *Ibid.*, p. I.

19 L'évolution stylistique que décrit Houdry correspond aux analyses modernes menées par les historiens de la prédication, et notamment P. Bailey, dans *French Pulpit Oratory (1598-1650). A study in themes and styles, with a Descriptive Catalogue of printed texts*, Cambridge University Press, 1980. Voir en particulier p. 72 *sq*.

20 Marc Fumaroli, « Christus Orator : les rhétoriques borroméennes (1575-1595) », *L'Âge de l'éloquence. Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique* [1980], Paris, Albin Michel, 1994, p. 135-152.

21 Florence Vuilleumier, « Les conceptismes », dans M. Fumaroli (dir.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne (1450-1950)*, Paris, PUF, 1999,

p. 517-537. Sur le rejet du conceptisme en France, voir plus largement les p. 528-531.

22 Le choix d'une telle étiquette est évidemment discutable. Cependant, les valeurs qu'on attribue généralement au classicisme – le naturel, la sobriété, la clarté – rendent bien compte de la spécificité de la prédication des années 1670-1690 en France, et à Paris surtout. Les sermons de Bourdaloue, par exemple, se caractérisent par une certaine symétrie dans la composition, un recours mesuré aux images et une proximité frappante avec les Écritures qu'ils commentent.

23 Jean de La Bruyère, « De la Chaire », V, *Les Caractères*, éd. Patrice Soler, dans Jean Lafond (dir.), *Moralistes du* XVII*e siècle*, Paris, Robert Laffont, 1992, « Bouquins », p. 933-934.

24 Volker Kapp, « L'apogée de l'atticisme français ou l'éloquence qui se moque de la rhétorique », dans M. Fumaroli (dir.), *Histoire de la rhétorique…*, *op. cit.*, p. 707-786. Voir en particulier les p. 737-747.

25 On peut relever, dans la manière de décrire les étapes de l'histoire de la prédication, de nombreux points communs entre la *Bibliothèque des prédicateurs* et le chapitre « Des Beaux-Arts » du *Siècle de Louis* XIV de Voltaire. On constatera en outre que les critères sur lesquels s'appuie Houdry – l'emphase, la finesse, la méthode, le bon goût, le naturel, etc. – correspondent à des catégories que l'histoire littéraire et les manuels scolaires emploient encore aujourd'hui.

26 V. Houdry, « Premier discours préliminaire. Sur la manière de prêcher de ce temps », *BP*, p. IV.

27 V. Houdry, « Second discours préliminaire. Sur la manière d'imiter les bons prédicateurs », *BP*, p. VII.

28 A. Compagnon, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

29 V. Houdry, « Second discours… », *BP*, p. VIII.

30 V. Houdry, « Préface », *BP*, n. p.

31 V. Houdry, « Second discours… », *BP*, p. VII.

32 « Notre exil est la punition d'une volonté contraire à la loi de Dieu ; notre retour est la récompense d'une patience soumise à ses ordres. Ah ! que cette voie large qui conduit à la mort est facile à distinguer de cette route étroite qui mène à la vie ! L'une est toute parfumée de fleurs, l'autre est toute fermée d'épines. Dans celle-là, nous voyons la foule des impies

heureux et florissants, qui tiennent à la main la coupe empoisonnée des plaisirs que Babylone leur présente ; dans celle-ci, nous découvrons la troupe bienheureuse des Justes, qui trempent leur langue dans le calice de Jésus-Christ, par la participation à ses souffrances. » (« Affliction », *BP*, p. 43)

33 Voir par exemple les extraits des p. 94-96 sur l'« Ambition » (t. 1), ou encore, sur la « Prédestination » (t. 7), *BP*, p. 435.

34 Les réflexions qui précèdent à propos de cette tension entre rhétorique sacrée et littérature, sur laquelle la prédication tend à se greffer, prennent appui sur l'ouvrage d'Alain Viala, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1985. Voir en particulier le chapitre « Images d'un champ clos », p. 153-162.

35 M. Bombart et G. Peureux, « Politique des recueils collectif… », art. cité, p. 256.

36 Houdry cite plusieurs longs passages de son *Traité de l'amitié*. Voir p. ex. la p. 178.

37 Ce dernier (1595-1665), évêque de Sarlat puis de Mâcon, ne doit pas être confondu avec son homonyme, le poète Jean de Lingendes (1580-1615), auteur des *Changements de la bergère Iris* (Paris, Toussaint du Bray, 1605).

38 « Je me suis abstenu de faire connaître les Auteurs par leur professions, sans les désigner autrement que par leur nom et par leurs écrits, de peur qu'en répétant souvent de tel Ordre, ou de telle profession, on n'en fit comparaison, et qu'on ne s'imaginât que j'aurais voulu marquer par là qu'en matière de Sermons, il y aurait eu plus d'habiles écrivains en un ordre, que dans les autres ; au lieu que ne les indiquant que par leur nom, ou par le titre de leurs ouvrages, j'ai cru que j'éloignerais toute pensée de partialité, dont je n'ai jamais été capable. » (« Préface », *BP*, n. p.)

39 Voir Ralph Dekoninck, *Ad imaginem. Statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du* XVII*e siècle*, Genève, Droz, « Travaux du Grand Siècle », 2005.

40 À cette époque, la Compagnie de Jésus est notamment prise dans différents conflits, qui l'opposent non seulement aux jansénistes, mais aussi à d'autres ordres religieux, à propos de certains accommodements et syncrétismes religieux qu'autorisent les missionnaires envoyés en Asie ou en Amérique du Nord.

41 V. Houdry, « Second discours… », *BP*, p. VI.

42 Houdry cite mot pour mot des lignes du chapitre « De l'imitation » dans le *Traité du Sublime*, Amsterdam, David Mortier, 1718, p. 29 : « De même, ces grandes beautés, que nous remarquons dans les ouvrages des Anciens, sont comme autant de sources sacrées, d'où il s'élève des vapeurs heureuses, qui se répandent dans l'âme des imitateurs, et animent les esprits même naturellement les moins échauffés, si bien que dans ce moment, ils sont comme ravis et emportés par l'enthousiasme d'autrui. »

43 V. Houdry, « Second discours… », *BP*, p. VI.

44 L'auteur reprend pour bonne part la préface qui accompagnait une publication plus ancienne, le *Traité de la maniere d'imiter les bons predicateurs, avec les tables pour les différens usages qu'on peut faire des sermons sur tous les sujets de la morale chrétienne*, Paris, Jean Boudot, Louis Coignard et Guillaume Vandive, 1702.

45 V. Houdry, « Second discours… », *BP*, p. VIII.

46 *Ibid.*

47 La pratique est courante dans les milieux de la prédication. Il n'est pas rare que les orateurs, en particulier les prédicateurs débutants, reprennent intégralement des séquences de discours prêchés par des tiers. De plus, certains tachygraphes ont l'habitude de vendre des copies de sermons prises à l'audition. Échappant au contrôle de leurs auteurs, ces documents pouvaient dès lors servir à des usages illicites. Sur ce point, on lira C. Meli, « Imitation et plagiat », dans *Le Livre et la Chaire*, *op. cit.*, p. 361-369.

48 V. Houdry, « Second discours… », *BP*, p. VIII.

49 *Ibid.*, p. VI.

50 *Ibid.*

51 L'imitation suppose une exigence de nouveauté. Sur ce point, voir Roger Zuber, « L'idée d'imitation », dans *Les Émerveillements de la raison. Classicismes littéraires du* XVIIe *siècle français*, Paris, Klincksieck, 1997, p. 163-179.

52 V. Houdry, « Second discours… », *BP*, p. IX.

53 V. Houdry, « Préface », *BP*, n. p.

54 Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.

55 C. Meli, « Introduction. Pour une théorie de la littérature prédicative », dans G. Aubert, A.Heneveld et *id.* (dir.), *L'Éloquence de la chaire…*, *op. cit.*, p. 21.

AUTEUR

Arnaud Wydler
Université de Fribourg / Université Sorbonne Nouvelle Paris 3
IDREF : https://www.idref.fr/243939809