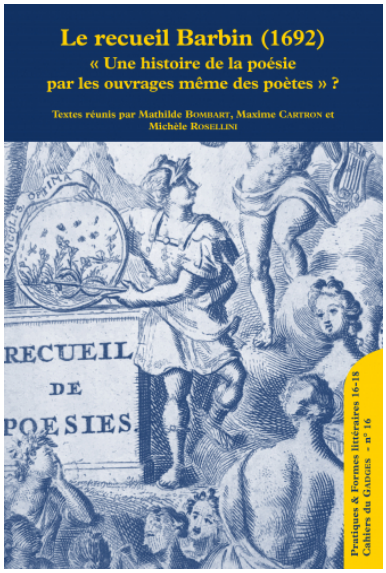


Florence PONCET, IHRIM
UMR 5317 – Service
Édition de Lyon 3

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

16 | 2019
Le recueil Barbin (1692)
Une « histoire de la poésie par les ouvrages même des poètes » ?

Directeur de publication Mathilde BOMBART, Maxime CARTRON et Michèle ROSELLINI

https://publications-prairial.fr/pratiques-et-formes-litteraires/index.php?id=74

Référence électronique
« Le recueil Barbin (1692) », *Pratiques et formes littéraires* [En ligne], mis en ligne le 09 novembre 2019, consulté le 01 mars 2026. URL : https://publications-prairial.fr/pratiques-et-formes-litteraires/index.php?id=74

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

DOI : 10.35562/pfl.74

Prairial
Pôle éditorial
Lyon Saint-Étienne

INTRODUCTION

Le *Recueil des plus belles pièces des Poètes français, tant anciens que modernes, avec l'histoire de leur vie*, dit recueil Barbin, paru en 5 volumes en 1692, et attribué à Fontenelle, est souvent considéré comme la première véritable anthologie de la poésie française. Cette entreprise représente surtout un discours sur la poésie française et son histoire, énoncé dans une forme éditoriale visant à en pérenniser la mémoire. Une mise en ordre du patrimoine littéraire national s'y opère, qui soulève des enjeux sociaux, politiques et idéologiques. Que signalent la sélection des auteurs, des textes, de leurs versions, ainsi que leur organisation dans les différents volumes ? Quelle vision de la pratique de la poésie et de ce qu'est un poète promeuvent ces gestes éditoriaux, ainsi que les notices qui les accompagnent ? Au-delà du rôle de manifeste de la poésie galante ou de bilan du classicisme qu'on a souvent donné au recueil Barbin, les articles rassemblés dans ce volume éclairent ses enjeux sous un nouveau jour en croisant plusieurs approches, telles que l'analyse des principes et des effets des choix anthologiques, celle des conceptions de l'histoire des hommes de lettres, des formes poétiques et de la langue que met en jeu le recueil, ou encore l'étude de la dimension éditoriale, juridique et économique impliquée par ce mode spécifique de publication.

SOMMAIRE

Mathilde Bombart, Maxime Cartron et Michèle Rosellini
Introduction

Edwige Keller-Rahbé et Miriam Speyer
Les privilèges d'impression du recueil Barbin et des recueils de vers polygraphiques au XVII^e^ siècle

Fanny Boutinet
Éditer le recueil Barbin

Christophe Schuwey
Éditer et vendre des poètes démodés à la fin du XVII^e^ siècle

Maxime Cartron
Un corps fragmenté ?

Jean Vignes
Les modestes leçons du cas Baïf

Emmanuel Buron
La poésie du XVI^e^ siècle dans le recueil Barbin

Michèle Rosellini
Les poètes libertins dans le recueil Barbin

Dimitri Albanese
Des « chansons à boire » dans le recueil Barbin

Béatrice Brottier
La représentation du genre de la poésie d'éloge dans le recueil Barbin

Nicholas Dion
Un recueil des plus belles élégies françaises ?

Dinah Ribard
Le premier poète ouvrier

Kim Gladu
L'héritage du recueil Barbin au XVIII^e^ siècle

Laurence Giavarini
Quelques catégories à l'épreuve de l'anthologie

Alain Viala
Les plus belles

Introduction

Mathilde Bombart, Maxime Cartron et Michèle Rosellini

DOI : 10.35562/pfl.75

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

PLAN

Un projet historiographique et patrimonial
L'autorité d'un auteur anonyme : « un seul homme »
Construire le mémorable
Recyclage et bricolage

TEXTE

1 « Une Histoire de la Poësie Françoise, par les Ouvrages mesme des Poëtes » : c'est par ces mots de sa préface que le *Recueil des plus belles pieces des Poëtes françois, tant anciens que modernes, Depuis Villon jusqu'à M. de Benserade* s'affirme comme événement, en rupture avec les manières habituelles de collecter et de publier la poésie. La composition de cette « Histoire » repose en effet sur une méthode dont l'originalité est amplement soulignée : celle d'un choix raisonné qui répond à des critères explicites, dont en premier lieu la « réputation » acquise par les auteurs ; l'ordre chronologique (à quelques exceptions près) ; l'exhaustivité des pièces reproduites et leur accompagnement par des « petites vies des Poëtes » (comme l'indique la préface). Mais l'explication du projet énoncée dans le paratexte du livre n'épuise pas tous les enjeux de l'« Histoire » qui s'y écrit, sous les modalités singulières de l'anthologie. Quelle vision de la poésie et de l'activité de poète s'y donne-t-elle à voir, en particulier au regard de son inscription dans le temps ? Dans cette perspective, l'anthologie historique fait-elle percevoir l'évolution de la langue, des formes poétiques et des pratiques éditoriales ?[1]

2 Ces questions sont cruciales pour un livre qui, souvent considéré comme « la première anthologie historique et raisonnée de la poésie française », serait « fondateur de l'histoire littéraire moderne », pour

reprendre les mots de Jean-Pierre Chauveau, dans l'une des rares études consacrées au *Recueil des plus belles pieces* [2]. Même si des travaux ont depuis éclairé l'histoire plus ancienne qu'a en fait la forme anthologique [3], ce recueil affirme l'autorité de sa nouveauté. Il cherche à imposer des modèles et des usages, que les études réunies ici s'attachent à analyser : le recueil Barbin construit la valeur des écrits qu'il rassemble. L'enjeu étant de constituer un patrimoine collectif, il s'agit aussi d'objectiver ce processus pour le pérenniser et assurer la transmission de ce patrimoine. Le recueil est par là un objet idéal pour analyser la manière dont se fabrique l'institution symbolique de la littérature comme espace de valeurs (et de croyance en ces valeurs) construites comme partageables. La postface écrite par Alain Viala pour ce volume le montre exemplairement [4].

3 La fabrique de l'anthologie implique aussi des enjeux juridiques et commerciaux qui caractérisent le monde de la librairie et l'économie du livre en cette fin du XVII^e siècle. Sur ce plan encore, le *Recueil des plus belles pieces* est un site d'observation exemplaire des possibilités et des contraintes propres aux conditions matérielles de publication et de diffusion de la poésie à cette époque et, plus largement, du littéraire. Celles-ci mettent en jeu un marché dont Christophe Schuwey expose la configuration en plein renouvellement. De multiples acteurs y contribuent et utilisent la valeur qu'elles créent, ou en font le cadre de certaines de leurs actions, par exemple pour en tirer un profit de librairie. Le *Recueil des plus belles pieces* assure une visibilité particulière à ces opérations. En effet, les pratiques de sélection et de composition propres à la forme recueil contribuent à la transformation de la valeur symbolique en profit commercial, dans la mesure où elles s'accordent aux tendances et aux modes esthétiques du moment : c'est ce que montre l'ample panorama des pratiques éditoriales et de la législation encadrant les publications en recueil que dressent en ouverture de ce volume Edwige Keller-Rahbé et Miriam Speyer. L'appellation courante de « recueil Barbin » témoigne, en mettant en avant le rôle de son libraire et éditeur – qui travaille nécessairement avec un atelier –, de la dimension collective et, plus encore, fragmentée en diverses tâches, de la production d'un imprimé.

Un projet historiographique et patrimonial

4 Le choix de l'anthologie – s'entendant comme collection organisée de textes d'auteurs différents, régie par une vision d'ensemble [5] – pour promouvoir une certaine conception de la poésie française n'est pas anodin, d'autant que sous cette forme, il s'agit d'une nouveauté dans le champ éditorial de l'histoire littéraire de la France alors en formation : s'il existe depuis le XVI^e^ siècle de nombreux recueils collectifs, ceux-ci présentent souvent un ordre aléatoire, et ne manifestent ni le choix de l'ordre chronologique, ni le souci de représentativité qui caractérise le recueil Barbin [6] – souci, sinon réalisation effective, car la représentativité des choix effectués, revendiquée dans la préface du volume, prêterait largement à discussion. Laurence Giavarini démontre à cet égard que celui-ci procède à une « désignation du geste anthologique comme geste historiographique ». Le dispositif anthologique, par les gestes de sélection, de classement et d'organisation qu'il implique, mais aussi *via* son discours explicite (préface et notices), modalise les œuvres et les auteurs qu'il rassemble (principes de choix et de catégorisation, chapitrage, insertion biographique), ce que Nicholas Dion expose à propos de l'élégie et Béatrice Brottier au sujet de l'éloge.

5 Si l'on prend en compte le projet tel qu'il est revendiqué par la préface du premier volume du recueil Barbin, c'est là que se trouverait la « vision » en faisant clairement une anthologie caractérisée par un choix orienté et raisonné lui permettant de revendiquer sa nouveauté. À la différence des recueils qui l'ont précédé et qui ne présenteraient qu'un « assemblage fortuit de pieces [7] » guidé par la vanité ou le hasard, le texte préfaciel affirme que les volumes suivent, quant à eux, un dessein « regulier » : celui de se laisser guider dans le choix des auteurs et des poèmes retenus pour leur « reputation ». L'anthologie ne promet ni le meilleur, ni le plus plaisant à ses lecteurs, mais ce que chaque époque a cru être le meilleur, et dont la réputation porte la trace. Elle se veut donc une histoire de ce qui a été « bon en son temps ». L'objet de la connaissance historique ne serait plus seulement la poésie elle-même, mais les critères qui ont fait que tel ou tel poète a eu à un moment du succès, et donc « un

nom ». Aussi le lecteur est-il appelé à aller au-delà de son propre « goust » pour apprécier ce qui a plu en d'autres temps et se former à « juger » en s'extrayant de son point de vue particulier, comme le compilateur affirme l'avoir fait : « celuy qui a travaillé à ce Recüeil, a tâché de se dépoüiller de son goust particulier, & de prendre, en faisant le choix des Pieces, tous les différens gousts qu'il a pû croire raisonnables ». Le plaisir du lecteur, la satisfaction du « goût » présent, ne sont pas tant visés, affirme la préface, que l'expérience d'une traversée historique des goûts :

> [ce Recüeil] n'est pas fait pour ne donner que des choses qui soient precisément de nostre goust ; il est fait pour donner une Histoire de la Poësie Françoise, par les Ouvrages mesme des Poëtes.

Un dépaysement historique est revendiqué, qui fait apparaître le goût comme une catégorie relative et historicisable. Le jugement que le lecteur est invité à exercer sur les pièces qui lui sont présentées se double ainsi d'un appel à la relativisation de ce même jugement, ou du moins à la prise de conscience de son inscription dans un moment historique aussi passager que le sont les époques poétiques représentées dans le recueil. Il s'agit d'une différence supplémentaire entre le recueil Barbin et d'autres recueils poétiques polygraphiques du temps : ce n'est manifestement pas à de futurs auteurs qu'il s'adresse prioritairement. Même si cette lecture n'est pas à exclure, le recueil ne se présente pas comme trésor de modèles à imiter, comme les anthologies renaissantes par exemple, ou encore, à la même époque, le *Recueil de poësies chrestiennes et diverses* mis au jour en 1671, selon toute vraisemblance, par une équipe constituée autour de La Fontaine, qui se destine explicitement à former par l'exemple des aspirants poètes [8]. Le recueil Barbin ne propose pas au lecteur d'imiter, mais de connaître. Quelle histoire écrit-on toutefois quand on fait celle de la poésie et des goûts ? L'insistance sur la « réputation » en préface, comme l'écriture des « petites vies » qui ouvrent chaque section le montrent : une histoire de la poésie n'est pas seulement « une » histoire de la poésie, mais elle parle aussi des poètes, de leur condition sociale, de leurs emplois, de leurs positionnements vis-à-vis des pouvoirs et dans la société de leur temps. Laurence Giavarini l'analyse : une histoire politique et sociale des auteurs de poésie se dessine d'une section à l'autre.

6 Mais le projet d'institutionnalisation à l'œuvre dans les cinq volumes a des conséquences sur la représentation des pratiques de l'écrit qu'il prétend saisir. Le cas du « Menuisier de Nevers », Adam Billaut, analysé par Dinah Ribard est en cela frappant, puisque son inscription dans le recueil reconfigure complètement le sens de sa production poétique et de ses gestes de poète. Si le recueil entend bien réaliser un travail de conservation visant à rendre disponible des œuvres que le passage du temps menace, cette entreprise n'est pas neutre pour autant : elle grève les écrits et les pratiques du poids de la modélisation littéraire, de leur configuration en œuvres *bonnes à transmettre*.

L'autorité d'un auteur anonyme : « un seul homme »

7 De ce point de vue justement, l'attribution du recueil Barbin pose question : à qui en attribuer le propos et la réalisation ? Le recueil joue de l'autorité paradoxale de l'anonymat, qui sert l'idée d'un effacement de toute énonciation propre, au profit d'une pure apparition des données de l'histoire, les « ouvrages même », les « noms », surgissant en quelque sorte d'eux-mêmes du passé. La préface insiste sur le rôle de « celuy qui a travaillé à ce Recüeil », mais en soulignant sa capacité à s'extraire de son « goust particulier ». L'attribution à ce particulier déparicularisé (« un seul homme »), sans nom, permet le déploiement de la posture universalisante qu'appelle une histoire par l'anthologie. L'anonymat est mis au service du discours rationnalisé et objectivant constitutif de la posture d'autorité que construit le recueil.

8 Le *Recueil des plus belles pieces* a pourtant fait l'objet d'une attribution (quasiment unanime aujourd'hui) à Fontenelle. Ainsi, dans les notices de tous les exemplaires conservés à la BnF, celui-ci en est systématiquement donné pour l'auteur. Comme l'appellation de « recueil Barbin » y invite, on lit parfois une tentative de partage entre le travail de choix et d'agencement et celui de la rédaction des biographies, reversé du côté des imprimeurs. Cette notice du catalogue de la BnF le montre :

> Pièces choisies par Fontenelle, d'après Barbier. – Les notices biographiques contenues dans ce Recueil, connu également sous le titre de « Recueil Barbin », ont été attribuées à Fr. Barbin, fils du libraire, d'après Barbier, et aussi à Claude Barbin. [9]

En dépit de cette hypothèse de lecture qui, il est vrai, accorde comme souvent au philosophe la part jugée la plus essentielle du travail, Fontenelle est considéré comme l'unique auteur du recueil, dont le paratexte (la préface et les vies de poète) a, d'ailleurs, été intégré à l'édition des œuvres complètes procurée par Alain Niderst [10]. La première trace de cette attribution (et la source de tous ceux qui ont par la suite évoqué la question) se trouve dans un des articles de l'abbé Trublet sur Fontenelle qui paraissent dans le *Mercure galant* entre 1757 et 1759. Elle se présente dans une série de « Quelques additions à ce que j'ai dit des Ouvrages de Mr. de *Fontenelle*, qui ne se trouvent point dans le Recueil de ses Œuvres, & de ceux qu'on lui a attribués [11] ». L'attribution du recueil en suit deux autres, celle du « premier Tome de l'Histoire de l'A*cadémie des Sciences* » (p. 58), et celle de l'éloge de la marquise de Lambert qui se trouve en tête des œuvres de celle-ci (p. 68). Elle vise alors principalement à rectifier l'attribution à Marie-Catherine d'Aulnoy, que l'on trouve dans des éditions hollandaises du recueil publiées dès 1692 :

> D'autres ont attribué ce Recueil à Madame d'Aunoy [sic] ; & quoiqu'il soit évident qu'il ne peut être d'une femme, c'est sous ce nom qu'il s'est ordinairement débité, & qu'on le trouve dans plusieurs Catalogues de Bibliothèque. Mais on le trouve en d'autres sous celui de Mr. De Fontenelle. [12]

Outre cet exemple flagrant de l'aveuglement qu'induit la misogynie face aux réalités du monde littéraire de son temps, la notice déploie un certain nombre d'arguments en faveur de l'auctorialité de Fontenelle : le style simple et les vues « fines & philosophiques » de la préface (p. 73), l'utilité de l'entreprise pour l'« Histoire de l'Esprit Humain » (p. 74).

9 Des logiques commerciales expliquent la mise en avant par les éditions hollandaises, les plus courantes, signale Trublet, de cette autrice à succès qu'est alors M^me^ d'Aulnoy, comme le montre l'étude

de Fanny Boutinet. Toutefois, bien que l'attribution se retrouve de loin en loin, comme chez Bayle (Fanny Boutinet), aucun élément tangible ne semble aller dans ce sens. Fontenelle, qui en règle générale revendique peu son auctorialité, tout en ne réfutant pas la paternité de ce qu'on lui attribue, s'associe volontiers aux pratiques d'écriture collectives, notamment féminines, de son temps, soit en prêtant son nom, soit en prêtant sa plume. Néanmoins, aucun lien avec Aulnoy n'a pour l'instant pu être établi. En revanche, la piste reste à explorer des liens intellectuels entre l'anthologie et la pensée de l'histoire de l'esprit humain qui anime l'œuvre de Fontenelle, ainsi que l'évoque l'abbé Trublet. Au confluent des actes des individus et de l'histoire collective, les pratiques et les formes esthétiques ont nourri de nombreux autres écrits du philosophe, dont les résonances avec le recueil Barbin pourraient être montrées, comme l'esquisse Laurence Giavarini à partir du *Traité sur la nature de l'églogue* de 1688. La composition du recueil, inscrite dans les premiers temps de la carrière de Fontenelle, a sans nul doute contribué à la formation d'une « compétence anthologique [13] », soit la vision panoramique et structurée des productions lettrées, qui innerve nombre de ses travaux.

10 L'attribution à Fontenelle découle encore de l'épître dédicatoire du *Recueil des plus belles pieces*, pourtant signée « Barbin », adressée à Antoine Coiffier Ruzé, marquis d'Effiat (1638-1719). Premier écuyer et premier veneur dans la maison du frère du roi, Philippe d'Orléans, le marquis d'Effiat est souvent désigné comme l'un de ses favoris. On trouve son nom dans des histoires licencieuses contemporaines, dont l'« Histoire de Madame de La Ferté » dans *La France galante* [14], ainsi que chez Saint-Simon, qui l'accuse de « désordre de mœurs et d'irréligion publique [15] ». Selon Alain Niderst [16] cette épître témoignerait des liens de Fontenelle avec la maison d'Orléans, qui le protège, avant qu'il ne mette sa plume au service de l'abbé Dubois et du régent, le fils de Philippe d'Orléans. Outre l'éloge appuyé de son « goût » et de son « discernement », on trouve dans le recueil, au fil des vies de poètes ou autour des pièces, des mentions destinées à attester le rôle de protecteurs des lettres que se sont donnés au XVII^e^ siècle la maison d'Orléans et le dédicataire lui-même (voir, par exemple, la « Lettre » en vers que Chapelle adresse à l'« Illustre Marquis de Chilly » [17]).

Construire le mémorable

11 L'« abrégé du corps de tous les Poetes françois », soit ce qui mérite d'être conservé, résulterait si l'on en croit la préface, de processus de sélection ayant déjà eu lieu, et que l'anthologie ne ferait que valider comme simple passé, « histoire ». Pour autant, le recueil Barbin fixe-t-il un canon et joue-t-il un rôle dans la classicisation des lettres françaises du XVIIe siècle ? À bien des égards, la démarche d'encadrement et d'organisation des textes assure non seulement la visibilité de certains genres, mais aussi une forme de théorisation qui en fixe les normes. En observant l'évolution du genre élégiaque, Nicholas Dion démontre que le recueil contribue à en fixer une conception thématique : la tristesse en devient le caractère définitoire, alors que l'héritage antique l'envisageait d'un point de vue technique. De telles considérations s'inscrivent au cœur d'une actualité critique à un moment clé de l'évolution de la poétique des genres appréhendée par l'historiographie des belles-lettres. Dans une optique similaire, Béatrice Brottier met en lumière la part importante accordée au genre de l'éloge, tout en soulignant l'infléchissement et la diversification que lui apportent les pratiques contemporaines, à la fois dans sa forme (l'ode malherbienne est quasiment abandonnée) et par son implication dans le jeu social (l'éloge du roi se trouve minoré par l'adresse à d'autres protecteurs et promoteurs des carrières poétiques). L'anthologie dirige la lecture de manière subtile par un choix de textes qui paraît exprimer une conception « classiciste », particulièrement notable pour ce qui concerne les textes et auteurs antérieurs au XVIIe siècle. Comme le montre Emmanuel Buron, la poésie de la Renaissance est présentée à partir de critères exogènes à son propre développement (où se laisse deviner l'ombre de Boileau), au risque d'une incompréhension de ses caractéristiques propres.

12 Corollairement, l'enjeu est de promouvoir l'esthétique qui en cette fin de siècle fédère les « Modernes » : l'esthétique galante. Les transpositions de scènes mondaines d'énonciation présentées comme originelles (orales, collectives et situées dans les pratiques de l'élite) abondent ainsi dans l'anthologie, comme pour restituer une sociabilité poétique à laquelle le lecteur est imaginairement convié à participer (Maxime Cartron). Les critères qui informent le savoir sur le littéraire présent dans les « vies » transmettent de la même façon

ces valeurs indissolublement esthétiques, morales et sociales qui sont celles de la galanterie [18]. La structure répétitive (la région d'origine, la maison, la religion, les protecteurs) de ces courtes biographies impose des catégories qui apparaissent comme transhistoriques, malgré la variation des situations et des identités. Comme le note Laurence Giavarini, le terme de « galant » revient régulièrement, même si les comportements et les œuvres qu'il désigne apparaissent bien hétérogènes. Pareillement, la référence insistante à « la cour » laisse entendre que l'expression poétique s'articule majoritairement à la sociabilité aulique et aux pratiques de pouvoir ; Benserade est non seulement le poète le plus cité, mais il est représenté par un tome entier, le dernier du recueil.

13 Toutefois, si certaines formes sont promues comme représentatives du canon classique en formation, cette promotion s'appuie moins sur des normes établies que sur une observation des pratiques et des usages contemporains. La démarche de classicisation est, sinon entravée, du moins nuancée par des tendances divergentes, notamment, la part « libertine » du recueil, que les contributions de Dimitri Albanese et de Michèle Rosellini permettent de mesurer, en analysant les stratégies du (des) compilateur(s) pour revaloriser discrètement la mémoire d'une poésie alors déconsidérée. En parallèle de la galanterie mondaine issue de la culture de l'honnêteté, se déploie une économie libertine souterraine, qui invite à ne pas survaloriser la cohérence idéologique du geste anthologique, mais à prêter attention aux dynamiques plurielles traversant le recueil.

Recyclage et bricolage

14 Ces tensions ont sans doute à voir avec les modalités de fabrication des volumes. Le (les) compilateur(s) ont adopté les pratiques en vigueur dans l'élaboration des recueils de poésies diverses, qui consistent à reproduire des pièces déjà éditées ailleurs. Sur le marché des productions culturelles, cette pratique est concurrencée par d'autres formes de publications sérielles fondées sur la nouveauté, initiées par l'entreprise du *Mercure galant* (Christophe Schuwey), que Barbin s'ingénie à concurrencer, en s'appropriant sa logique de sérialité, tout en s'efforçant lui aussi de créer un effet d'attente et un lien de familiarité avec les lecteurs à l'aide de formules

éditoriales éprouvées[19]. Le libraire-éditeur cherche à accélérer le rythme de publication en s'appuyant sur son propre catalogue (Fanny Boutinet), ou à défaut, sur les sources disponibles en librairie. Michèle Rosellini a reconstitué, pour le corpus des poètes libertins, la logique de l'opportunité qui régit la sélection, en formulant l'hypothèse que le compilateur a travaillé à partir des volumes imprimés dont il pouvait disposer. L'étude que Jean Vignes consacre à Jean-Antoine de Baïf va dans ce sens en mettant en lumière la disjonction entre la notice biographique et la sélection des pièces poétiques : à plusieurs reprises, la vie du poète contredit le choix des textes, prélevés dans divers recueils autographiques ou polygraphiques. Laurence Giavarini montre aussi que des recueils poétiques existants, notamment ceux de Toussaint Du Bray dans les années 1620-1630, ont, selon toute vraisemblance, fourni de nombreuses pièces au (aux) compilateur(s).

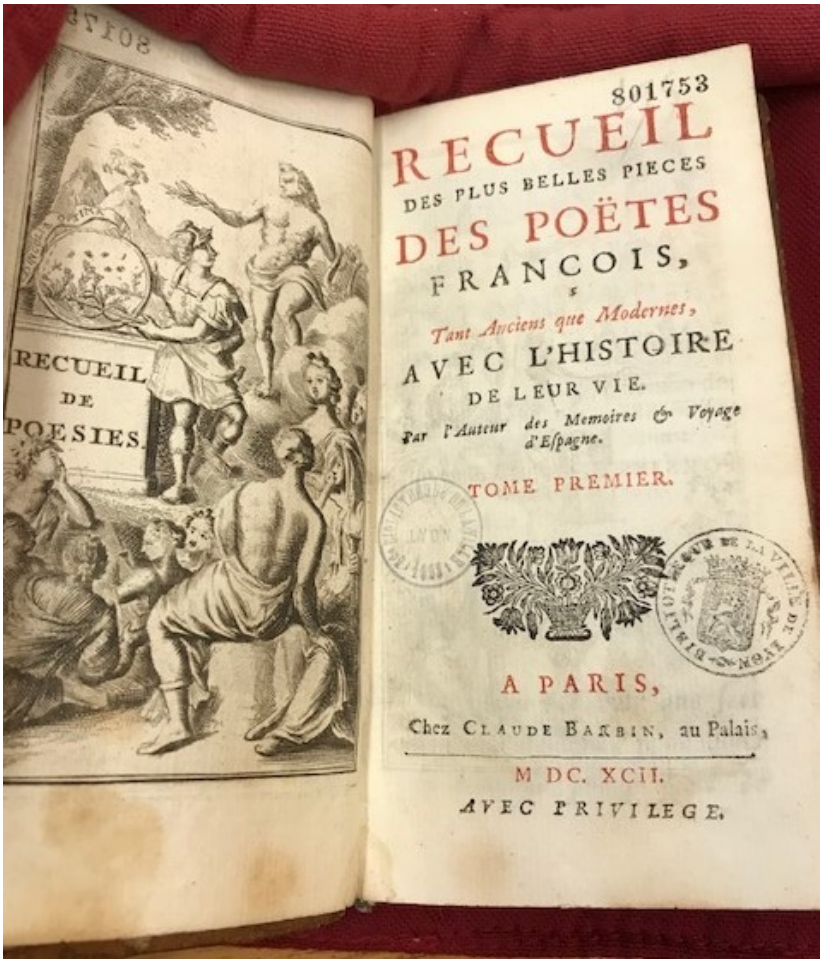
15 L'actualité littéraire et éditoriale a dû être un paramètre non négligeable dans le choix des auteurs et la composition du recueil. Edwige Keller-Rahbé et Miriam Speyer avancent l'hypothèse que le tome V ait été composé à part, sous la pression de l'événement, Benserade étant mort l'année précédant la parution du recueil. De même, Maxime Cartron a pu repérer plusieurs marques d'une fabrique opportuniste du recueil, en étudiant les effets de spécularité produits par la juxtaposition des « petites vies » et des extraits de l'œuvre.

16 Ce bricolage apparaît plus fortement encore si on considère le recueil dans sa spécificité matérielle. Deux éditions datant de 1692 méritent l'attention : la première, chez Claude Barbin, est l'originale ; le contenu en est repris la même année sous le nom de Georges Gallet à Amsterdam avec de légères variations et une composition typographique différente. On le retrouve encore, avec le même agencement mais sous une page de titre identique à celle de Barbin. On a ainsi :

A	RECUEIL / DES PLUS BELLES PIECES / DES POËTES / FRANCOIS / tant anciens que modernes, / *Depuis Villon jusqu'à M. de Benserade.* / TOME PREMIER. / vignette / A PARIS, / Chez CLAUDE BARBIN, au Palais, sur le / second Perron de la Sainte Chapelle, / M. DC. XCII. / *Avec Privilege du Roy*

B	RECUEIL / DES PLUS BELLES PIECES / DES POËTES / FRANÇOIS, / Tant Anciens que Modernes, / AVEC L'HISTOIRE / DE LEUR VIE. / Par l'Auteur des Mémoires & Voyage / d'Espagne. / TOME PREMIER. / vignette / A AMSTERDAM / Chez GEORGE GALLET. / M DC. XCII.
B'	RECUEIL / DES PLUS BELLES PIECES / DES POËTES / FRANÇOIS, / *Tant Anciens que Modernes*, / AVEC L'HISTOIRE / DE LEUR VIE. / *Par l'Auteur des Mémoires & Voyage / d'Espagne.* / TOME PREMIER. / vignette / A PARIS, / Chez CLAUDE BARBIN, au Palais, / M DC. XCII. / AVEC PRIVILEGE.

17 On lira dans l'article de Fanny Boutinet une étude sur l'éditeur fictif Georges Gallet, un des noms utilisés par l'entreprise d'imprimerie des Huguetan, et sur les rapports entre ces trois éditions. L'édition Gallet est une édition non autorisée [20], qui présente avec celle de Barbin des différences sensibles de pagination, de typographie, d'ornementation, etc. ; elle contient d'ailleurs en tête une table des matières adaptée. La version dite B' reprend exactement sa pagination et sa typographie, de même qu'elle présente la même table des matières. Seule la page de titre affichant de manière trompeuse le nom de Barbin (avec une autre marque que la sienne, toutefois) diffère. Il est ainsi fort probable, comme le suggère F. Boutinet, qu'elle sorte elle aussi des presses des Huguetan et représente une émission de B : « un sous-ensemble des exemplaires d'une même édition qui ont subi le même type de modification volontaire, toujours limitée à un cahier ou à un feuillet » et relève d'une « programmation intentionnelle et de motivations commerciales essentiellement [21] ». Les Huguetan joueraient ainsi sur deux tableaux : celui de la réédition, qui marque sa différence, jusque dans l'attribution donnée au recueil, avec la périphrase renvoyant à M^me^ d'Aulnoy (« Par l'Auteur des Mémoires & Voyages d'Espagne ») ; et celui de ce qui s'apparente bien à une contrefaçon [22], avec une reprise à l'identique de cette réédition, mais dissimulée cette fois sous la fausse adresse de Claude Barbin (et annonçant un privilège bien sûr absent des volumes). On trouve d'ailleurs dans des exemplaires de cet état du recueil (dont celui conservé à la bibliothèque municipale de Lyon) un frontispice allégorique où Apollon et Mercure présentent à une troupe assemblée (les neuf Muses ?) un médaillon représentant des abeilles butinant, posé sur un socle où se lit un titre alternatif au volume : « Recueil de poésies » [23]. Ces investissements éditoriaux manifestent le succès que des hommes du livre pouvaient espérer d'une telle compilation.



Frontispice et page de titre de l'émission B' (exemplaire BmL, cote : 801753 T. 01)

18 Un examen de différents exemplaires, y compris de la même édition, conduit toutefois à constater entre eux des disparités qui révèlent certains de ses modes de fabrication. On repère en particulier des ruptures de pagination, qui témoignent de la conception autonome de certaines sections (voir Emmanuel Buron sur la section consacrée à Villon), probablement imprimées à part dans des cahiers spécifiques. De même, certaines notices apparaissent sur des feuillets indépendants non paginés destinés à être insérés à la fin de la fabrication du livre (Fanny Boutinet), et on remarque également des erreurs corrigées ou non dans certains exemplaires. Ces disparités sont certes inhérentes au régime artisanal de l'imprimé : on retrouve sur certains exemplaires des annotations de lecteurs qui, comme c'est souvent le cas, se sont employés à rectifier à la main les erreurs des typographes. Celles-ci attirent toutefois l'attention sur la

dimension progressive du processus de mise au point des cinq volumes de l'anthologie. Entre le projet et le résultat, se dessine une place pour les aléas de l'histoire éditoriale, dont la prise en compte invite à s'intéresser aux interventions des multiples intermédiaires de la publication, nécessaires eux aussi à la fabrique de l'institution littéraire.

19 On aurait beau jeu, pour conclure, de s'indigner de tout ce que le *Recueil des plus belles pièces* exclut, ou de rire des aberrations de ses choix au regard de nos critères modernes (le tome Benserade…). Plusieurs des poètes galants qu'il retient – et non des moindres – ont été très vite exclus du panthéon par l'historiographie classiciste, qui devient hégémonique à partir du XVIII^e^ siècle [24]. Pour Emmanuel Buron, le recueil manifeste une incompréhension et une ignorance de ce qu'est la poésie, propres à un siècle où celle-ci se signalerait par sa « fadeur ». On peut aussi estimer avec Dinah Ribard que, dans ce qu'il montre, le recueil Barbin exclut et masque tout autant : c'est la poésie imprimée et déjà « littérarisée » qu'il retient, en laissant de côté les multiples autres pratiques sociales impliquant l'écriture en vers (en relation avec la vie urbaine, la pratique des métiers, et toutes sortes de circonstances familiales ou publiques). Par là même, il contribue à faire définitivement sortir ces pratiques du champ de la littérature.

20 Néanmoins, entre passé et futur, le recueil Barbin constitue un point d'articulation fondamental dans la transmission du patrimoine poétique français. Kim Gladu prouve que son héritage au XVIII^e^ siècle participe d'une volonté de « démocratiser » le fait poétique, en valorisant davantage les figures féminines de poètes et en adaptant le projet galant initial au goût rococo. Il peut aussi s'envisager comme une matrice du genre de l'anthologie de la poésie française, car son intérêt réside dans sa réception par les éditeurs de recueils poétiques d'auteurs et d'anthologies des siècles suivants. Le recueil Barbin devient en effet une source imprimée majeure pour les œuvres ayant eu une existence essentiellement manuscrite, comme le montrent les exemples de Motin et de Saint-Pavin (Michèle Rosellini). Au XX^e^ siècle, plusieurs auteurs d'anthologies soulignent la pertinence de ses choix. Jean-Pierre Chauveau écrit : « 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 [25] ».

A. Niderst, dans une anthologie de poésie dite « baroque » publiée en 2005, cite pour sa part longuement la préface [26].

21 Modèle ou repoussoir, point de départ plus que point d'aboutissement, le recueil Barbin représente une étape clé de l'institutionnalisation du littéraire et de l'historiographie de celui-ci. Les différents angles (esthétiques et poétiques, mais aussi économiques, juridiques et bibliographiques) adoptés dans les articles qui suivent éclairent ce processus historique, au fil duquel les pratiques de l'écrit sont redécoupées et réorganisées, et révèlent la puissance d'entraînement social largement partagé qu'acquiert, dès cette fin du XVII^e siècle, la production de la littérature.

NOTES

1 Ce volume est issu d'un colloque qui s'est tenu à l'Université Jean Moulin-Lyon 3 les 3 et 4 mai 2018, avec le soutien de l'IHRIM (UMR 5317) et du Labex COMOD.

2 Jean-Pierre Chauveau, « Fontenelle et la poésie », *Fontenelle*, A. Niderst (dir.), Paris, PUF, 1989. Retenons les deux autres principales études sur le *Recueil de plus belles pieces* : Emmanuelle Mortgat-Longuet, « Fontenelle et l'écriture de l'histoire des lettres françaises », *Revue Fontenelle*, Publication des universités de Rouen et du Havre, 2010, p. 159-177 ; et Marie-Gabrielle Lallemand, « Bertaut dans l'*Histoire de la poésie* de Mlle de Scudéry et dans celle de Fontenelle », *De la Grande Rhétorique à la poésie galante. L'exemple des poètes caennais aux XVI^e et XVII^e siècles*, M.-G. Lallemand et Chantal Liaroutzos (dir.), Caen, Presses universitaires de Caen, 2004, p. 175-194.

3 Voir le bilan de ces travaux dans l'introduction du volume *L'Anthologie. Histoire et enjeux d'une forme éditoriale du Moyen Âge au XXI^e siècle*, Céline Bohnert et Françoise Gevrey (dir.), Reims, EPURE, 2014, notamment p. 15-22.

4 Nous renvoyons aussi à ses travaux sur l'émergence de ces processus à l'âge classique : citons en particulier l'édition et l'analyse du *Discours sur les œuvres de M. Sarasin*, dans *L'Esthétique galante*, éd. E. Mortgat, C. Nédelec et A. Viala, Toulouse, Société de Littératures Classiques, 1989 ; ainsi que le volume *Qu'est-ce qu'un classique ?*, *Littératures classiques*, n° 19, 1993 ; et plus largement, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de l'écrivain à l'âge classique*, Paris, Les éditions de Minuit, 1985.

5 Nous reprenons les propositions de *L'Anthologie. Histoire et enjeux*, *op. cit.*, « Introduction », p. 8-12.

6 Voir par exemple Antonin Godet, « Oser l'anthologie : Gilles et Galiot Corrozet éditeurs du *Parnasse des poètes françois modernes* (1571-1578) », résumé de la communication du 08/03/2018 au séminaire du GADGES, https://recueils.hypotheses.org/273 ; et plus largement E. Mortgat-Longuet, *Clio au Parnasse. Naissance de l'"histoire littéraire" française aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles*, Paris, Champion, 2006. Une très nette différence entre le recueil Barbin et un grand nombre des recueils collectifs de poésie qui l'ont précédé tient aussi au primat qu'il donne à l'auteur, alors que la pratique de l'anonymat stratégique, ou subi, était courante dans ces recueils : voir ainsi, pour un bilan touchant aux recueils de la première moitié du siècle, Melaine Folliard, « Les intermittences du nom d'auteur dans les premiers recueils collectifs (1597-1607) », *Littératures classiques*, *L'Anonymat de l'œuvre*, Bérengère Parmentier (dir.), n° 80, 2013, p. 35-62 (https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2013-1-page-35.htm) et pour le cas des recueils des années 1660, à partir de la question des autrices, Myriam Maître, « *Ces Messieurs du Recueil des pièces choisies* ". Publication collective et anonymat féminin », *ibid.*, p. 309-322 (https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2013-1-page-309.htm).

7 Nous citons la préface d'après l'exemplaire de la bibliothèque municipale de Lyon (cote : 344429), disponible sur GoogleBooks : https://books.google.be/books?id=fK1L5RLm4xIC&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. Cette préface n'est pas paginée.

8 Voir la « Préface » : « un Recueil d'excellens vers est le meilleur art poëtique qu'on se puisse imaginer, puis qu'on y trouve d'une part quantité de ces pieces qui peuvent servir de modelle, & qui forment le goust & le sentiment ; & que de l'autre on a eu soin de retrancher celles qui seroient capables de le gaster », *Recueil de poësies chrestiennes et diverses. Dedié à Monseigneur le Prince de Conty. Par M. de La Fontaine*, Paris, Pierre Le Petit, 1671, n.p.

9 Notice BnF : https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb304482231.

10 Bernard Le Bouyer de Fontenelle, *Œuvres complètes. Tome IX. Œuvres diverses*, éd. A. Niderst, Paris, Fayard, « Corpus des œuvres de philosophie en langue française », 2001. La notice précise : « Reste tout ce

que Fontenelle a écrit pour d'autres ou avec d'autres. En 1692 parut chez Barbin une anthologie historique de la poésie française, le *Recueil* […], ouvrage vraisemblablement collectif (avec Mme d'Aulnoy ou François Barbin), mais Trublet affirme avoir la preuve que Fontenelle a rédigé la Préface et les biographies des auteurs », p. 8.

11 Mercure galant de juin 1757, I, p. 41, repris dans *Mémoires pour servir à l'histoire de la vie et des ouvrages de Mr. de Fontenelle, et de La Motte. Tirés du Mercure de France 1756, 1757 & 1758. Et du Dictionnaire de Moreri*, 2e éd, Amsterdam, Marc-Michel Rey, 1759, p. 57, et d'où sont tirées les citations qui suivent.

12 *Ibid.*, p. 72. On trouvera plusieurs discussions de cette attribution : Gervais E. Reed, *Claude Barbin, libraire de Paris sous le règne de Louis* XIV, Genève/Paris, Droz, 1974, p. 40-41. ; A. Niderst, *Fontenelle à la recherche de lui-même*, Paris, A. G. Nizet, 1972, p. 452 et suiv. Nous remercions Sophie Audidière pour les éléments qu'elle nous a apportés sur ce point, qui nourrissent ce développement.

13 Sur cette notion et la forme d'autorité spécifique que donne la conception d'une anthologie, voir *L'Anthologie. Histoire et enjeux*, *op. cit.*, « Introduction », p. 39. Nous renvoyons à A. Niderst pour la contextualisation du recueil Barbin au sein des premières réflexions esthétiques de Fontenelle : *Fontenelle à la recherche de lui-même*, *op. cit.*, p. 452-460.

14 Première édition en 1688 (Cologne, Pierre Marteau) : il s'agit d'un récit de ses querelles avec le duc de Longueville (fils d'Anne-Geneviève de Bourbon, duchesse de Longueville, sœur du Grand Condé) pour l'amour de la Maréchale de La Ferté.

15 Cité par A. Niderst, « Fontenelle, auxiliaire du Régent », *Cahiers Saint-Simon*, 1991, vol. 19, n° 1, p. 69-81. Le marquis d'Effiat est accusé par Saint-Simon d'avoir participé avec le chevalier de Lorraine à l'empoisonnement de Madame, Henriette d'Angleterre (*Mémoires*, III, 10) ; voir aussi Jonathan Spangler, « The Chevalier de Lorraine as "Maître en Titre". The Male Favourite as Prince, Partner and Patron », *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles. Sociétés de cour en Europe, XVIe-XIXe siècle - European Court Societies, 16th to 19th Centuries*, 18 décembre 2017.

16 « Fontenelle, auxiliaire du Régent », art. cit.

17 Vol. 5, p. 24 de la section Chapelle (qui a sa propre numérotation).

18 Claude Faisant l'a déjà souligné : « "L'Histoire de la Poésie Françoise" que Fontenelle a prétendu retracer, se ramène, en fait, à celle de la poésie galante » (*Mort et résurrection de la Pléiade*, Paris, Champion, 1998, p. 224). Pour l'analyse du phénomène galant, Delphine Denis, *Le Parnasse galant. Institution d'une catégorie littéraire au* XVIII^e^ *siècle*, Paris, Champion, 2001 ; Alain Viala, *La France galante. Essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la Révolution*, Paris, PUF, 2008.

19 Outre son article ici présent, on pourra lire sur ces questions l'étude de C. Schuwey : « Aux enseignes de papier : les recueils comme plateforme de publication », *Genèses des corpus littéraires à l'âge classique*, Linda Gil et Ludivine Rey (dir.), Paris, CELLF, http://www.cellf.paris-sorbonne.fr/cellf-16-18/publications-en-ligne.

20 Et non une contrefaçon, puisque le privilège qui couvre l'édition de Barbin s'arrête aux frontières de la France : voir la notice « Contrefaçon » du *Dictionnaire encyclopédique du livre*, Pascal Fouché, Daniel Péchoin et Philippe Schuwer (dir.), Paris, Éd. du Cercle de la librairie, 2002, vol. I, p. 633. Voir aussi ici-même les analyses d'E. Keller-Rahbé et M. Speyer.

21 Alain Riffaud, *Une Archéologie du livre français moderne*, Genève, Droz, 2011, p. 147.

22 Selon le sens étendu du terme qu'explique le *Dictionnaire encyclopédique du livre* : « cette notion strictement juridique a été étendue, à plus ou moins bon droit, aux ouvrages imitant de manière frauduleuse et subreptice – avec « dol » – la présentation, l'aspect général et la page de titre de l'édition « originale » ou officielle. Dans ce cas précis, les livres imprimés à l'étranger entrent dans le champ de la contrefaçon » (*op. cit.*).

23 Cette image a servi d'illustration à ce volume.

24 Sur cette question voir Alain Génetiot, « Des hommes illustres exclus du Panthéon, les poètes mondains et galants (Voiture, Sarasin, Benserade) », *Qu'est-ce qu'un classique ?*, *Littérature classiques*, n° 19, 1993, p. 215-235.

25 J.-P. Chauveau, « Fontenelle et la poésie », art. cit., p. 163.

26 « Avec ses réticences, ses hésitations, ses apparentes contradictions, ce texte met en évidence toutes les difficultés d'une anthologie » (A. Niderst, *La Poésie à l'âge baroque* (1598-1660), Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2005, p. XVII-XVIII).

AUTEURS

Mathilde Bombart
Université Jean Moulin Lyon 3, IHRIM Lyon 3
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
Université Jean Moulin Lyon 3, IHRIM Lyon 3
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

Les privilèges d'impression du recueil Barbin et des recueils de vers polygraphiques au XVII^e siècle

Législation et pratiques éditoriales

Edwige Keller-Rahbé et Miriam Speyer

DOI : 10.35562/pfl.79

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

PLAN

L'objet « recueil » dans la réglementation royale de l'édition
Un vide juridique apparent
L'affaire Cantenac (1662), ou l'institutionnalisation de l'objet « recueil »
Les effets (limités ?) de l'arrêt Cantenac
Comment faire du neuf avec de l'ancien : pillages mutuels, extractions et réagencements
Le cas de l'augmentation dans les clauses prohibitives
Le cas de l'extraction
Extraction de pièces « anciennes », augmentation et condition de nouveauté : comment obtenir un privilège pour un recueil ?
Le recueil Barbin (1692), un privilège novateur ?
Entre conformité…
…et singularité : le privilège comme discours péritextuel
Une chronologie floue

TEXTE

1 Dans le privilège accordé à Jean-Baptiste Loyson le 10 décembre 1653, le pouvoir royal autorise ce dernier à « imprimer ou faire imprimer un Livre sous le titre de *L'Elite des Poësies, ou Recueil des plus belles Poësies* […] ». Cardin Besongne reçoit le 30 avril 1645 la permission « d'imprimer, vendre et distribuer un livre intitulé *Recueil de diverses poësies* ». Dans l'extrait du privilège du premier recueil de Sercy en prose, en revanche, on lit qu'« il est permis à Charles de Sercy […] d'imprimer un *Recueil de Pieces en Prose* » (privilège du 8 janv. 1657). Gabriel Quinet, quant à lui, explique même dans la

supplique qu'« il luy a esté mis entre les mains *plusieurs Pieces tant en Vers qu'en Prose de divers Auteurs*, dont il desireroit faire un Recueil » (privil. du 12 juin 1663, signé Le Mareschal). Cette compilation deviendra le fameux recueil La Suze-Pellisson.

2 Ces quelques passages témoignent d'un flottement terminologique entre « recueil » et « livre » dans les lettres patentes d'ouvrages qui sont tous des recueils collectifs de poésie. La législation du livre et de la librairie semble en effet recourir systématiquement au terme « livre ». Or le « recueil », polygraphique qui plus est, défie la notion de livre [1] et l'unité, fût-elle minimale, que celui-ci présuppose. Le livre est au XVII^e^ siècle « un tout qui en tant que tel sert la réputation d'un auteur [...] et suscite intérêt, réflexion et plaisir chez les lecteurs [2] ». Le recueil, « collection, ramas, assemblage de plusieurs choses », comme le définit Furetière [3], pose dès lors la question de son « être livre ». Là où même le recueil de vers autographique présente, du fait de sa cohérence auctoriale, une forme d'unité, le recueil de vers polygraphique ne fait pas « livre » *a priori*. Son contenu est hétérogène, car tissu de pièces de genres et d'auteurs divers : les instances auctoriales sont multiples (libraire, compilateur, poète) et le rôle qui incombe à chacune d'entre elles s'avère difficile, voire impossible à identifier.

3 Aussi les recueils collectifs de poésies, dont le recueil Barbin, présentent-ils des caractéristiques formelles susceptibles d'avoir une incidence sur leur couverture juridique par le privilège.

4 L'approche définitionnelle qui vient d'être exposée fait d'abord apparaître l'acuité particulière avec laquelle se pose le problème de l'identité de l'exposant. Si la notion d'auteur unique n'est pas pertinente pour les recueils collectifs, est-ce à dire que les imprimeurs-libraires seraient majoritairement les bénéficiaires des privilèges, ce qui en dirait long sur l'objet littéraire comme construction éditoriale ? Des exposants-compilateurs autres que les professionnels du livre, quel que soit leur degré d'implication dans le processus éditorial, se comptent-ils parmi les détenteurs ? Et en ce cas, quelle répartition entre privilèges aux éditeurs et privilèges aux tiers exposants ? Enfin, dernière question, et non des moindres, quelle figuration de soi en tant que compilateur les exposants, éditeurs ou tiers, cherchent-ils à promouvoir dans leurs suppliques ?

5 L'identité de l'exposant est en outre cruciale au regard de la responsabilité juridique du texte. Jusqu'à quel point le détenteur d'un privilège peut-il être tenu pour responsable de pièces poétiques qu'il n'a pas écrites et dont les auteurs peuvent être par ailleurs identifiés [4] ? Comme dans tout livre, professionnels et auteurs peuvent-ils être également inquiétés en cas d'irrégularités ?

6 L'approche définitionnelle du recueil comme « collection, ramas, assemblage de plusieurs choses » laisse ensuite à penser que la rhétorique des lettres patentes reposera en grande partie sur les notions d'extraction et d'ajout. Par définition, le recueil se prête aisément au grappillage, pour ne pas dire au pillage, tant il est vrai que les pièces poétiques font l'objet d'incessants réemplois, partiels ou intégraux. On doit donc supposer que les exposants sont attentifs à le faire protéger de la concurrence par un privilège. Et à l'instar d'autres formes littéraires sérielles et ouvertes – essais, maximes, caractères, fables, correspondances… –, il peut être augmenté *ad libitum*, au point d'être considéré par la législation du livre comme une œuvre entièrement nouvelle, ce qui justifie les demandes de prorogation ou de renouvellement de privilèges [5]. De là un risque de dérive monopolistique, les détenteurs asseyant leur droit de propriété sur les livres, en plus d'en tirer jouissance financière [6].

7 La problématique de l'ajout ne revêt pas qu'une dimension économique et juridique ; elle se charge aussi d'une fonction idéologique puisque le recueil, quoique sous privilège, est susceptible d'être farci de pièces jugées contraires à la doctrine de l'Église, aux intérêts de l'État et aux bonnes mœurs. On doit donc aussi supposer que le pouvoir monarchique, de son côté, le considère, sinon avec méfiance, du moins avec prudence, et qu'il est enclin à l'encadrer et à le surveiller étroitement.

8 Comment ces diverses caractéristiques façonnent-elles les privilèges d'impression qui couvrent les recueils collectifs de poésies ? La réponse engage toute une analyse du fonctionnement et de la conception des privilèges car l'enjeu est de déterminer s'il existe une politique de délivrance qui se traduirait par une formule spécialement conçue pour cette catégorie éditoriale.

9 Notre enquête nous conduira à observer non seulement les différents règlements sur l'imprimerie et la librairie promulgués en France au

cours du XVII^e siècle, pour voir à partir de quand et comment l'objet recueil y est incorporé, mais aussi les textes de privilèges eux-mêmes, afin de cerner les pratiques en vigueur et de mesurer les éventuels écarts avec la législation. Au terme de cette analyse, nous procéderons à une lecture du privilège du *Recueil des plus belles Pieces des Poëtes françois, tant anciens que modernes, Depuis Villon jusqu'à M. de Benserade*, dit recueil Barbin (5 vol., 1692). Évaluer sa part de conformité et/ou de singularité devrait nous permettre de mieux le situer dans la série des privilèges octroyés à ce type d'ouvrages au XVII^e siècle.

L'objet « recueil » dans la réglementation royale de l'édition

Un vide juridique apparent

10 L'examen des statuts, arrêts et règlements généraux portant défenses et obligations en matière d'imprimerie et de librairie, régulièrement mis à jour au long du siècle, est instructif car il révèle le vide juridique qui affecte apparemment l'objet « recueil ». Les principaux d'entre ceux que nous avons consultés, de l'édit de Moulins (1566) à la grande réforme de la librairie en France (1701), n'en parlent ni dans leurs articles généraux, ni dans ceux entièrement dédiés aux privilèges :

- Février 1566 : Ordonnance sur la réforme de la justice, dite ordonnance de Moulins (Articles 77-78).
- Juin 1618 : *Lettres patentes sur les nouveaux statuts des libraires, imprimeurs et relieurs de la ville et université de Paris.*
- 15 janvier 1629 : Ordonnance royale, dite code Michau (Articles 43 à 52. *Privilèges des universités, réglements sur l'imprimerie*).
- 10 décembre 1649 : *Edit du Roy contenant les nouveaux Statuts et Reglemens pour le fait de l'Imprimerie, ou, selon ses détracteurs, Lettres obtenües par aucuns des imprimeurs et libraires de Paris en l'année 1649.*
- 7 juin 1659 : *Arrest du Conseil d'Estat Portant revocation des Privileges generaux, qui pourroient avoir esté accordez aux Autheurs, pour les ouvrages qu'ils feront à l'avenir.*
- 27 février 1665 : *Arrest et Reglement du Conseil. Touchant les Privileges et continüations d'iceux, pour l'impression ou reimpression des Livres tant*

anciens que nouveaux ; *en faveur des Marchands Libraires et Imprimeurs des Villes de Paris, Lyon, Rouën, et autres du Royaume*, dit arrêt Josse-Malassis.

- 21 août 1686 : *Edit du Roy pour le Règlement des Imprimeurs et Libraires de Paris*.
- 2 octobre 1701 : *Lettres patentes et Arrest du Conseil d'Estat du Roy, Portant Reglement pour la Librairie*.

Le terme « recueil » n'y est associé ni aux livres sans nom d'auteur, ni aux mauvais livres, non plus qu'aux livres scandaleux et autres « libelles ou écrits diffamatoires et convicieux » (ordonnance de Moulins, art. 77), dont les scripteurs et publicateurs seront tenus pour « perturbateurs du repos public ».

11 Dans l'article 52 du code Michau, élaboré en 1629, quatre ans après la fin du procès de Théophile, Louis XIII souhaite néanmoins apporter « un remède plus puissant qu'il n'a été fait par les précédentes ordonnances » [7], en réaffirmant non seulement avec vigueur l'obligation des lettres patentes du grand sceau pour l'impression de tout nouveau livre dans le royaume, mais aussi en imposant définitivement l'examen de chaque manuscrit par des censeurs royaux nommés par le chancelier. De même, au lendemain de la Fronde, en 1659, le pouvoir se montre soucieux de révoquer les privilèges généraux qui dispensaient leurs bénéficiaires de la formalité de l'autorisation préalable. Autant de mesures qui vont dans le sens d'un contrôle renforcé et centralisé de la librairie.

12 S'agissant des recueils à proprement parler, tout se passe comme si la législation royale sur le livre s'en désintéressait, alors qu'elle fait cas des « traitez » (ordonnance de Moulins, art. 78), des livres vendus par les colporteurs (almanachs, édits et petits livrets [8] ; art. 26, juin 1618), des heures, bréviaires, alphabets, romans neufs… (art. 29, juin 1618), ou encore des livres d'usage romains et des livres scolaires, comme les grammaires et les dictionnaires (art. 26, décembre 1649). À cette invisibilité, on peut apporter au moins deux explications objectives. La terminologie est la première d'entre elles : tandis que nombre de publications collectives du premier tiers du siècle sont présentées dès le titre ou le sous-titre comme des recueils [9], l'enquête lexicographique prouve que le substantif au sens de « livre » n'est pas enregistré dans les dictionnaires avant la fin du siècle (Richelet, 1680 [10]). Aussi bien le vocabulaire juridique reflète-t-il l'état

de la langue. De plus, le terme « escrits », d'un usage courant dans les textes de loi, est suffisamment large pour inclure les recueils. La seconde explication est d'ordre éditoriale et vient corroborer le constat par lequel nous avons ouvert notre propos, à savoir que le recueil est un produit du marché comme les autres. Il ne forme pas une catégorie à part, de sorte qu'il est soumis à la réglementation commune de l'édition. Pour l'imprimer, le vendre et le distribuer, le producteur matériel ou intellectuel doit se munir d'un privilège du grand sceau, comme il est censé le faire avec n'importe quel autre livre, et il est astreint aux mêmes défenses et obligations.

13 Il en résulte qu'il n'y a *a priori* pas de formule de privilège spécifique pour les recueils collectifs de poésies. Au contraire, les points de contact entre les privilèges qui couvrent ce type d'écrits et les privilèges en général sont nombreux :

- les textes sont majoritairement reproduits sous forme d'extraits, mais les privilèges intégraux se comptent en plus grand nombre dans la deuxième moitié du siècle, conformément à une tendance générale ;
- la durée du monopole correspond à la moyenne de 5-10 ans qui prévaut au XVII^e siècle. Beaucoup de recueils se situent néanmoins dans la fourchette haute et sont réservés entre 7 et 9 ans : 7 ans pour le *Recueil de pièces galantes, en prose et en vers* (1663-1674) ; 8 ans pour le *Recueil de vers choisis* (1693) et 9 ans pour *Les Délices de la poésie galante* (1663). Quelques-uns vont jusqu'à l'être pour une durée avantageuse de 15 ans, signe d'une faveur royale particulièrement marquée. C'est le cas de la réédition du recueil de *Poésies choisies* (1662) annonçant le projet d'imprimer « neuf Volumes de Poësies Choisies, et huit autres Volumes de Recueil en Prose », par Sercy, un des libraires parisiens que le pouvoir favorise [11] ;
- les bénéficiaires se comptent soit parmi les éditeurs, soit parmi les exposants autres (compilateurs, compilateurs-poètes), l'attribution des privilèges penchant en faveur des premiers ;
- les privilèges sont d'autant plus renseignés qu'ils sont publiés *in extenso* et attribués à des producteurs intellectuels. Une rapide comparaison entre les clauses prohibitives du *Nouveau Cabinet des Muses ou l'Eslite des plus belles poésies de ce temps* (Paris, Vve Edme Pépingué, 1658), sous privilège du compilateur-auteur Bertrand de Lamathe, et celles du recueil La Suze-Pellisson (Paris, Gabriel Quinet, 1663-1664), sous privilège d'éditeur, en montre l'écart, quoique l'on ait affaire à deux extraits.

Celui obtenu par Quinet est moins détaillé et se contente d'une formule canonique :

> […] et deffenses à toute personne de quelque qualité et condition qu'elle soit, de l'imprimer ou faire imprimer, vendre ny distribuer, sous quelque pretexte que ce soit et en quelque sorte que ce puisse estre, sans le consentement dudit Sieur De Lamathe, ou de ceux qui auront droit de luy, à peine de quinze cens livres d'amende, confiscation des Exemplaires, et de tous despens, dommages et interests, ainsi qu'il est plus amplement porté par ledit Privilege. […]

> […] et defenses sont faites à tous autres de l'imprimer, vendre ny debiter d'autre impression que de celle de l'Exposant, à peine de mil livres d'amande, de tous despens, dommages et interests, comme il est plus au long porté par ledit Privilege. […] [12]

- le traitement de l'identité sociale du compilateur est identique à celui des auteurs uniques. Ainsi Bertrand de Lamathe est-il publié comme « Advocat au Parlement de Paris » ;
- il est rare que les suppliques, dans les privilèges intégraux, fournissent des éléments qui orienteraient le lecteur, qui dessineraient, conditionneraient ou feraient la promotion de la figure du compilateur, ou encore qui diraient quelque chose du geste même de compilation, en termes de choix esthétiques et/ou de responsabilité auctoriale, ces données étant généralement réservées au discours préfaciel. Dans le privilège du recueil Sercy (1653), l'éditeur adopte un positionnement des plus banals en recourant à l'argument topique du labeur, du zèle et des dépenses engagées pour justifier sa demande d'autorisation d'imprimer. Il se publie comme « ayant recouvré [*i.e.* recueilli] un Recueil de diverses Poësies choisies des plus celebres Autheurs de ce temps [13] ». Mais quelque dix ans plus tard, en 1662, à l'heure du projet des neuf volumes des *Poësies choisies*, le style régigraphe le présente comme « Nostre cher et bien amé Charles de Sercy », avant d'accorder une large place à sa supplique. La teneur hautement élogieuse du discours signale le caractère exceptionnel du privilège [14].

14 Le seul texte législatif qui pourrait concerner de près les recueils est l'arrêt du Conseil d'Etat du 22 mars 1682 [15], lequel stipule que toutes les parties d'un ouvrage doivent être approuvées avant obtention des permissions, depuis ses différents tomes jusqu'aux « Préfaces,

Avertissements, Epitres Dédicatoires, Supplémens, Tables [16] et autres [17] ». Sont prises à partie les manœuvres illicites des professionnels pour contourner les formalités d'approbation et d'autorisation d'imprimer et, par-dessus tout, l'insertion par les auteurs de développements licencieux et/ou tendancieux dans les pièces périgraphiques. Cet arrêt éclaire remarquablement la réception du péritexte comme espace d'expression potentiellement libre et dérangeante, mais il n'est pas de nature à stigmatiser exclusivement des livres sous forme de recueils. Pour s'en convaincre, il suffit de rappeler que la pratique de la tomaison et des suites est très répandue dans la fiction narrative en prose au XVII^e^ siècle.

L'affaire Cantenac (1662), ou l'institutionnalisation de l'objet « recueil »

15 Pour trouver des textes de lois encadrant plus particulièrement les recueils poétiques, c'est du côté de la chronique judiciaire qu'il faut se tourner. On sait qu'au XVII^e^ siècle les procès intentés en librairie sont innombrables et que la réglementation et la censure de l'écrit évoluent de manière décisive en ces occasions qui, pour certaines, s'avèrent d'une violence inouïe [18]. Comme le fait remarquer Henri-Jean Martin, à toutes « les tentatives de fraude [...], le Pouvoir ripostait par des arrêts du Conseil rappelant ou précisant les règles » [19] relatives aux publications dans le royaume.

16 Il n'entre pas dans notre propos de rouvrir le dossier du procès de Théophile (1623-1624), consécutif à la publication du *Parnasse des poètes satyriques*. Michèle Rosellini a élucidé l'arrière-plan éditorial de cette publication, parue sans privilège à un moment où le dispositif de censure en France passait aux mains du pouvoir royal, tout en soulignant la responsabilité des libraires Estoc et Sommaville dans le scandale qui l'a accompagnée [20]. En revanche, il est intéressant pour nous de relever qu'au cours des deux procès intentés au poète, le « recueil » ne sert jamais de support à l'argumentation juridique, quelles que soient les parties. Les pièces du procès publiées par Frédéric Lachèvre [21] permettent d'établir que sont blâmés tantôt des « vers », tantôt des « vers impies », tantôt le « *Parnasse satyrique* » lui-même, « livre composé de plusieurs poésies ».

17 C'est une affaire plus tardive, en l'occurrence l'affaire Cantenac, qui a servi de révélateur. Il importe de s'attarder sur la séquence d'événements ayant conduit le pouvoir à légiférer dans le sens d'un durcissement, en même temps qu'elle a permis l'entrée officielle de l'objet « recueil » dans la loi, ou, en d'autres termes, son institutionnalisation.

18 En 1661, le poète Jean Benech de Cantenac (1628-1714 [22]) fait paraître chez le marchand libraire Théodore Girard son premier recueil poétique sous le titre *Poésies nouvelles, et autres œuvres galantes*. Entre la cession du privilège, octroyé au sieur de Cantenac (registré le 30 septembre 1661) et l'impression, avait été inséré un carton de quatorze pages contenant quarante stances en dizains intitulées *L'Occasion perduë recouverte. Reveue, corrigée et augmentée par l'Auteur*. Cette pièce licencieuse fut longtemps attribuée à Pierre Corneille [23], avant que F. Lachèvre n'établisse qu'elle était bien de la main de Cantenac (1932-1933 [24]). D'après un article des *Mémoires* de Trévoux en forme de réfutation au *Carpenteriana*, lequel imputait à Corneille la « piece infame », le président Guillaume de Lamoignon aurait été averti et aurait enjoint à Girard d'ôter la pièce de tous les exemplaires qui lui restaient en stock :

> […] par bonheur il lui en restoit la plus grande partie. Il fut obéi. Theodore Girard aima mieux mécontenter l'Auteur et les acheteurs que de s'exposer au juste ressentiment d'un premier President. Il échappa pourtant quelques exemplaires de cette pièce […]. [25]

Pour sa défense, Girard aurait protesté que *L'Occasion perdue recouverte* avait déjà été imprimée sous l'anonymat deux ans auparavant dans le *Nouveau Cabinet des Muses ou l'Eslite des plus belles poesies de ce temps* [26].

19 Deux éléments supplémentaires méritent d'être signalés pour contextualiser l'affaire Cantenac. D'une part, cette même année 1660 avait vu une réédition du *Parnasse satyrique du sieur Théophile* (s. l.) qui, selon M. Rosellini, « réactive le succès du recueil [27] » en France, d'autant qu'elle sera suivie de plusieurs autres. D'autre part, l'année 1662 se signale par une affaire brutalement réprimée à la faveur de laquelle on mesure la reprise en mains de la librairie par le gouvernement. Le 1er septembre, Claude Le Petit, autoproclamé

« Théophile le jeune [28] », est brûlé en place de Grève à Paris après avoir été convaincu du crime de « lèse-majesté divine et humaine » pour son recueil de poésies obscènes, *LeBordel des Muses ou les neuf Pucelles putains* [29]. L'arrêt rendu le 31 août, veille de l'exécution, incrimine des « escripts impies, detestables et abominables contre l'honneur de Dieu et de ses saints ».

20 Aussitôt qu'il est prononcé, Antoine Dreux d'Aubray [30], le lieutenant civil du Châtelet en charge de l'instruction du procès, écrit au chancelier Séguier pour l'informer également de la sentence contre l'imprimeur Eustache Rebuffé, « condamné au fouet et à un bannissement perpétuel [31] », avant d'ajouter : « Je croy que cette punition contiendra la licence effrénée des impies et la témérité des imprimeurs. [32] »

21 On doit à cet enchaînement de faits la réplique très sévère du pouvoir avec un arrêt du Conseil privé du roi en date du 5 décembre 1662, le premier à légiférer officiellement sur les recueils. Trois mois après l'exécution de Le Petit – la chronologie signale l'actualité politique de l'intervention –, il fallait continuer à donner « l'exemple », selon le mot de d'Aubray à Séguier [33], en réagissant vite et fort à l'infraction de Girard, et ce bien qu'il n'y eût aucune comparaison possible entre *Le Bordel des Muses*, libelle diffamatoire qui portait atteinte à la régente Anne d'Autriche ainsi qu'à plusieurs dames de la cour, traitées de « courtisanes d'honneur » dans un sonnet ordurier (« Aux Precieuses [34]»), et la pièce gentiment licencieuse qu'est *L'Occasion perdue* [35] :

> Arrêt du Conseil privé du roi du 5 décembre 1662.

> Du 5 septembre 1662, à Paris. Sur ce que a esté représenté au Roy en son Conseil, que les Libraires et Imprimeurs que nos Roys ont tousjours séparez des autres arts et mestiers et qu'ils ont honorez de plusieurs privilèges particuliers à cause de l'excellence de leur art, au lieu de recognoistre cette grâce, et de se prévaloir des permissions que Sa Majesté leur accorde pour l'impression de leurs livres, afin qu'ils puissent plus hardiment faire la despense nécessaire et y employer de beaux caractères et de bon papier pour les rendre en leur perfection, sans craindre que d'autres libraires les leur contrefassent et ne les privent par ce moyen du fruit qu'ils se sont proposez recevoir de leur industrie et de leurs advances. Que

> plusieurs particuliers d'entre eux abusant de la grâce du Roy prennent des privilèges de certains livres sous des tiltres généraux, après quoy ils adjoustent quand il leur plaist et autant qu'il leur plaist aussi, pendant tout le temps de leur privilège, des pièces détachées en vers et en prose qui ne tendent le plus souvent qu'à corrompre les mœurs et à porter au libertinage et à l'impiété. Qu'il y en a d'autres qui impriment d'autres livres, qui ne sont la pluspart que des Recueils de ces méchantes pièces ramassées, dont les autheurs ont esté bruslez avec leurs ouvrages et ne laissent pas de mettre dans leurs premières pages qu'ils en ont privilège du Roy, aussi hardiment que s'ils en avaient obtenu quelqu'un, par ce seulement qu'ils ont compilé ces saletez dans des recueils où les Libraires qui ont surpris ces privilèges sur des tiltres généraux, les ont fourrez en des feuilles volantes ou dans des cartons séparez qu'ils ont imprimez à part après l'obtention de leurs dits privilèges, si bien que non contans de surprendre le Conseil du Roy, ils se servent encore du sceau de sa Majesté pour authoriser ces sortes d'entreprises, comme il est aisé de veoir par les livres qui ont pour tiltres : le *Cabinet des Muses*, les *Poësies galantes*, les *Poësies Gaillardes*, les *Poësies nouvelles et autres œuvres galantes*, duquel dernier livre ils ont obtenu un privilège sous le nom d'un sieur de Cantenac, ce qui est de très périlleuse conséquence et à quoy il est nécessaire de pourveoir. Veu lesdits livres et ouy le rapport du Commissaire à ce député. Le Roy en son Conseil a fait et fait inhibitions et défenses à tous Imprimeurs et Libraires et à toutes autres personnes de quelque estat, qualité et condition qu'elles soient de présenter à l'advenir au sceau aucun privilège sous des tiltres généraux de *Recueils de diverses Poësies*, ou *Recueils de diverses pièces*, ny autres de pareille nature. Veut et ordonne Sa Majesté qu'à l'advenir ceux qui voudront obtenir des privilèges de livres expriment dans leurs lettres de privilèges (si ce sont des Recueils), de quelles pièces ces Recueils sont composez, avec les noms des autheurs qui les ont faites. A cassé et révoqué les privilèges qui peuvent avoir esté obtenus sous ces tiltres généraux de *Cabinet des Muses*, *Poësies galantes*, *Poësies Gaillardes*, *Poësies nouvelles et autres œuvres galantes*, avec defenses d'en exposer en vente, ny de se servir desdits privilèges, à peine de prison, mille livres d'amende au profit de l'Hospital Général et de confiscation de tous les exemplaires qui se trouveront. Et sera le present arrest leu en la Chambre de la Communauté des Libraires pour ce assemblée à la diligence de leur sindicq, auquel Sa Majesté enjoint de le faire, et de l'enregistrer dans le livre de leurs délibérations, à ce que tous les Libraires et Imprimeurs n'en puissent prétendre cause d'ignorance,

> et ayent à y obéir, le tout à peine d'en respondre en son propre et privé nom.
>
> Signé : Séguier, Courtin [36]

L'histoire de la redécouverte de cet arrêt n'est pas inintéressante. Dès 1910, Georges Lepreux en signalait l'existence et en donnait la transcription complète pour venir au secours de F. Lachèvre, qui s'étonnait dans sa bibliographie des recueils collectifs de poésies que « les libraires n'aient pas achevé certaines collections dont ils avaient commencé la publication [37] ». À son tour, F. Lachèvre en fit usage en 1932, dans ses « Glanes bibliographiques », pour examiner le dossier de l'attribution de *L'Occasion perdue recouverte*. Près d'un siècle s'est écoulé et force est de constater que le texte est resté à l'état de pièce illustrative : peu cité (Henri-Jean Martin, Anne-Marie Clin-Lalande), encore moins exploité. L'étudier en détail, avec ce regard neuf que permet l'évolution des travaux sur les recueils et les privilèges, se justifie pleinement dans le cadre de notre étude.

22 Il convient de signaler son importance au regard de l'enquête lexicale, car il fonde l'antériorité du terme « recueil » au sens de « livre ». Près d'une vingtaine d'années avant que les dictionnaires ne consignent officiellement l'acception, la langue juridique l'entérine sur la base de pratiques éditoriales répandues. Le rapprochement dans la même phrase du substantif « livres » avec l'hypothèse formulée dans la parenthèse (« ceux qui voudront obtenir des privilèges de livres […] (si ce sont des Recueils) ») en est la manifestation probante. Au-delà, l'arrêt cible de façon très circonstanciée les recueils dont la capacité de nuisance provient autant de leur forme composite que de leur registre potentiellement satirique, impie et obscène. En atteste la coprésence de qualificatifs péjoratifs avec les six occurrences du terme. Les abus dénoncés tournent autour des questions de privilèges dévoyés par des libraires qui savent habilement exploiter les failles du système en les sollicitant, voire en les surprenant, c'est-à-dire en les obtenant « frauduleusement par artifice, par des voyes induës [38]», sous des titres généraux. Dès lors, les éditeurs croient pouvoir agir en toute impunité à l'abri de privilèges qui font office de paratonnerre, leurs manipulations ouvrant la voie au farcissage des livres par des « pièces détachées en vers et en prose »,

de « méchantes pièces ramassées », des compilations de « saletés » non autorisées préalablement.

23 La réaction du pouvoir est sans appel puisqu'il ordonne la révocation des privilèges obtenus sous les titres généraux de « *Cabinet des Muses*, *Poësies galantes*, *Poësies Gaillardes*, *Poësies nouvelles et autres œuvres galantes* ». On note au passage que sur la base de la mise en cause d'un recueil autographe, celui de Cantenac (présenté ici comme le prête-nom d'une opération frauduleuse), l'arrêt s'attaque en réalité aux recueils polygraphiques. Aussi l'affaire Cantenac-Girard apparaît-elle comme un prétexte pour frapper un grand coup et mettre bon ordre dans ce type de publications. Les titres des recueils condamnés réfèrent d'ailleurs à une tradition d'écriture collective culturellement bien ancrée. Que ce soient les substantifs « Cabinet », « Muses » ou les épithètes publicitaires « galantes » et « gaillardes », tous renvoient aux productions éditoriales qui caractérisent le XVII^e^ siècle jusque dans les années 1650-1660 [39].

24 Les mesures répressives sont évidemment assorties de mesures préventives : désormais, la liste des pièces qui composeront les recueils devra être soumise à la censure préalable avec le nom de leurs auteurs, à défaut de quoi le privilège ne pourra être délivré. La parenthèse le souligne en exemplifiant le cas des recueils, la grande innovation de ce texte – et le principal renforcement du contrôle qu'il implique – réside dans la disposition consistant à rapporter obligatoirement le nom de l'auteur de la « pièce », et non plus seulement le nom de l'auteur du livre, comme prévu depuis l'édit de Châteaubriant (27 juin 1551, article 8). En poussant le raisonnement, on peut avancer que le fait de corréler étroitement le nom d'auteur à la pièce fait non seulement du recueil un livre à part entière, mais une multitude de livres juxtaposés, une collection de livres miniaturisés, la signature fondant l'autorité et la responsabilité du producteur sur son texte, tant sur le plan intellectuel que juridique. À ce titre, le poète auteur d'une pièce en vers est justiciable à l'égal de tous les autres auteurs.

25 La formule de clausule évoquant la *sanctio* paraît imprécise, quoiqu'elle soit banale (« le tout à peine d'en respondre en son propre et privé nom »), mais on sait que la gamme de peines et de châtiments, y compris corporels, est vaste pour les libraires et

imprimeurs qui commettent des infractions aux règlements de la librairie [40]. Par ailleurs, il est légitime de penser que la mention des bûchers [41] et des autodafés agisse pour les éventuels contrevenants comme un rappel de l'actualité des plus dissuasif (« les autheurs [qui] ont esté bruslez avec leurs ouvrages »). Le pluriel convoque un panthéon tragique où Claude Le Petit, mais aussi Théophile d'une certaine manière [42], figurent en bonne place. En tout état de cause, l'arrêt publie la puissance du pouvoir monarchique à travers sa force de contrôle sur l'écrit.

Les effets (limités ?) de l'arrêt Cantenac

26 F. Lachèvre conclut son travail sur *L'Occasion perdue recouverte* par cette formule laconique :

> Cet arrêt ne devait recevoir aucune application. Les pièces anonymes ont été toujours très nombreuses dans les recueils collectifs postérieurs à 1662 ; peut-être a-t-il empêché la reproduction de pièces par trop libres ? C'est possible. [43]

Malgré sa fermeté affichée, l'arrêt du 5 décembre 1662 n'aurait eu, au fond, que peu d'effet. Significativement, l'*Edit du Roy pour le Règlement des Imprimeurs et Libraires de Paris* du 21 août 1686, publié à Paris chez Denys Thierry aux « dépens de la Communauté » (1687), n'en fait jamais état dans les « Autoritez » qui accompagnent les articles. Même constat avec *Le Code de la librairie et imprimerie de Paris* (1744), dit code Saugrain [44], qui se targue de produire les « *anciennes Ordonnances, Edits, Déclarations, Arrêts, Réglemens et Jugements rendus au sujet de la Librairie et de l'Imprimerie, depuis l'an 1332, jusqu'à présent* ». Les pratiques éditoriales et les affaires portées en justice donnent également raison à F. Lachèvre. On observe que des recueils à titres généraux, avec des pièces anonymes, sont mis en circulation, suivant une chronologie serrée. C'est le cas des *Délices de la poésie galante, des plus célèbres autheurs du temps* (Paris, Jean Ribou, 1663) et du *Recueil de pièces galantes, en prose et en vers* (Paris, Gabriel Quinet, 1663-1668), dit recueil Suze-Pellisson. Doit-on supposer qu'ils se sont pliés à l'examen préalable de toutes les pièces poétiques imprimées ? Le fait est qu'on voit mal comment les recueils collectifs venant à impression sous couvert d'un privilège pourraient

être scrupuleusement contrôlés dans leur totalité par les censeurs royaux.

27 Plus parlant encore est le devenir éditorial instable de *L'Occasion perdue recouverte*, la pièce étant réinsérée dans certains exemplaires de l'édition de 1665 des *Poésies nouvelles, et autres œuvres galantes*, dont une qui paraît légalement avec le privilège à l'auteur de 1661, toujours en cours de validité (accordé pour 7 ans le 19 septembre 1661)[45] !

28 D'autres affaires, qui concernent ou excèdent le cadre des ouvrages poétiques, montrent que le recueil continue allègrement sa carrière de forme ouverte appelée à *recueillir* des pièces exogènes. La publication officielle des premières *Satires* de Boileau (1666) en est la parfaite illustration, Barbin ayant été accusé de les avoir insérées dans les *Œuvres* de Mathieu de Montreuil par peur de ne pas obtenir la permission de les imprimer. C'est ainsi que le libraire aurait berné les examinateurs et « surpris » son privilège, ce qui occasionna une vive polémique[46]. Dans le domaine du théâtre, on peut citer l'arrêt du Conseil révoquant le privilège accordé au libraire Pierre Ribou pour un recueil de pièces de La Fosse, attendu que Ribou est accusé d'avoir abusé « dudit privilege et sous pretexte d'Iceluy faire imprimer deux pieces de théatre ; l'une qui a pour titre *Democrite* ; et l'autre le *Retour imprevu*, quoique toutte [*sic*] deux soient d'un autre autheur » (Versailles, 23 août 1700[47]). Et pour quelques affaires dévoilées, combien sont-elles restées clandestines et impunies ?

29 À l'inverse, un faisceau d'indices semble indiquer l'efficience de l'arrêt de 1662 dans les années qui suivent sa promulgation. La plupart des recueils incluant *L'Occasion perdue recouverte* optent pour des modes de parution et des circuits clandestins : contournant le grand sceau, ils affichent des pages de titre avec une fausse adresse ou une absence d'adresse et peuvent être imprimés ailleurs qu'à Paris, en province ou en Hollande[48]. Mais il est difficile de se prononcer sur l'intentionnalité de leurs producteurs. Ces derniers agissent-ils par prudence ou par stratégie éditoriale, pleinement conscients de ce qu'un livre se vend encore mieux s'il est revêtu de l'estampille illicite ? Autre fait qui ne trompe pas, et qui vient démentir peut-être plus sûrement F. Lachèvre, l'anonymat des pièces poétiques diminue dans les recueils édités à Paris (*Recueil de poësies chrestiennes*, Pierre

Le Petit, 1671 ; *Recueil des plus belles pièces des poëtes françois*, Claude Barbin, 1692 ; *Recueil de vers choisis*, Georges Josse, 1693…). La signature fonctionne même en toute logique comme un critère de différenciation éditoriale entre Paris et la province, mais aussi entre Paris et la Hollande [49].

30 Troisième et dernière observation qui témoignerait de l'efficacité de l'arrêt, l'apparition de recueils incluant plusieurs privilèges en fonction de leur contenu. Hybrides, ces compilations se situent à mi-chemin entre recueil collectif et recueil d'auteur : les deux volets qui les composent dès leur impression sont protégés par deux privilèges distincts, comme si le compilateur souhaitait prouver aux yeux du pouvoir que l'ensemble des pièces réunies a bien été examiné par la chancellerie. Les *Poesies de Madame la Comtesse de la Suze*, parues chez Charles de Sercy en 1666, s'ouvrent par exemple sur l'extrait d'un privilège semi-général autorisant le libraire à « imprimer, ou faire imprimer tous les Ouvrages de Madame la Comtesse de la Suze [50]». Les poésies, qui n'occupent que les pages 1-58, sont alors suivies par un avis du « Libraire au Lecteur » dans lequel le compilateur explique :

> Voyant que les Ouvrages de Madame la Comtesse de la Suze ne pouvoient faire qu'un Volume fort mediocre ; j'ay crû, mon cher Lecteur, que pour l'augmenter, j'y pouvois joindre les Maximes et l'Almanach d'Amour, de la composition de Monsieur le Comte de B.[ussy] R.[abutin] que j'ay tirez du Deuxiéme et Cinquiéme Tomes du Recueil des Pieces en Prose. [51]

31 La section des pièces annoncées dans l'avis est close par un deuxième extrait du privilège, qui est en fait la continuation du privilège des recueils Sercy en vers et en prose que le libraire avait obtenue au mois d'avril 1662, et qui se trouve dans tous les volumes de ses recueils polygraphiques publiés après cette date.

32 Un cas encore plus frappant est représenté par les *Œuvres en vers et en prose de Monsieur de Marigny*, publiées en 1674, également chez Sercy. Ce recueil contient la *Relation des divertissemens que le Roy a données aux Reines dans le Parc de Versailles*. Cette pièce de circonstance avait été publiée de manière autonome en 1664, d'où la présence de l'extrait du privilège de cette édition, à la suite de la

pièce, dans le recueil de 1674. Le livre, en revanche, se clôt par la reproduction *in extenso* du privilège des recueils de Sercy de 1662 (le même que nous venons d'évoquer au sujet de la comtesse de La Suze). La *Relation* et la pièce « Les Amours de Léandre et d'Héro » mises à part, les pièces de Marigny réunies dans ce recueil avaient toutes été publiées antérieurement dans les *Poésies choisies*. Afin de souligner qu'un recueil autographique peut bien être publié avec le privilège octroyé *a priori* pour une série de recueils collectifs, tous ces morceaux sont, de plus, suivis de la référence à leur place dans les recueils de Sercy. Seules « Les Amours de Léandre et d'Héro » qui ferment le recueil, et dont le compilateur affirme ignorer l'auteur, semblent être inédites.

33 Une question matérielle demeure toutefois non résolue : l'arrêt de 1662 imposait-il que les noms des auteurs fussent publiés en plus d'être connus des censeurs royaux ? Rien n'est moins sûr.

34 L'arrêt Cantenac du 5 décembre 1662 n'est pas parvenu à contenir la « témérité des imprimeurs », selon le souhait de d'Aubray, mais il l'a de toute évidence modérée, aussi ne peut-on affirmer qu'il « ne devait recevoir aucune application ». En l'état actuel des recherches et des observations, il est raisonnable de conclure à sa portée relative. Le texte de loi est manifestement complété, en tous les cas, par l'arrêt du Conseil d'Etat du 22 mars 1682 que nous avons cité plus haut : en 1662, la fraude était traquée dans le corps même du livre, le danger provenant des pièces qui y étaient insérées ; en 1682, elle l'est jusque dans les marges du livre, où sont susceptibles de se loger désormais les propos tendancieux. Cette évolution de la législation sur vingt ans dit deux choses, par ailleurs bien décrites par les historiens du livre : la première, que sous le règne de Louis XIV se manifeste une volonté toujours accrue de contrôler efficacement le livre imprimé ; la deuxième, que les fraudeurs trouvent toujours des subterfuges pour contourner la censure préalable. Les arrêts de 1662 et 1682 traduisent donc paradoxalement la fragilité de la loi.

Comment faire du neuf avec de l'ancien : pillages mutuels, extractions et réagencements

35 La possibilité d'augmenter les recueils de pièces, ainsi que celle, inverse, d'en extraire certaines pour les publier séparément ou dans des compilations autres concerne aussi au premier chef les imprimeurs-libraires, car elles peuvent avoir des impacts commerciaux considérables. Il importe de voir comment ces deux manipulations façonnent les lettres patentes des recueils du point de vue des exposants, et comment leur dimension économique et juridique se traduit concrètement.

36 L'obtention d'un privilège n'est possible que si l'ouvrage en question n'a pas encore été imprimé antérieurement, que ce soit en France ou à l'étranger [52]. Une fois le privilège expiré, le détenteur perd son monopole commercial et l'ouvrage peut librement être reproduit par d'autres imprimeurs-libraires. L'augmentation d'un ouvrage est ainsi d'un grand intérêt pour les exposants, car elle permet de faire d'un livre « ancien » un livre « nouveau » et d'obtenir une continuation de privilège prolongeant le monopole commercial [53]. L'extraction, quant à elle, est surtout lucrative pour les concurrents. En raison de la faible cohésion interne du contenu des recueils polygraphiques, il est en effet aisé de composer de nouvelles compilations à partir de pièces publiées dans des recueils polygraphiques antérieurs et de tirer profit tout particulièrement des morceaux en vogue.

37 La conscience de l'enjeu commercial que représentent ces manipulations s'est développée seulement au fur et à mesure, à l'instar de ce qui s'est produit avec la législation de l'imprimerie en général. Les recueils collectifs parus au cours de la première moitié du siècle que nous avons pu consulter ne publient jamais le privilège *in extenso*, mais seulement en extrait. Les clauses prohibitives, quant à elles, restent souvent sommaires (peut-être aussi du fait de la forme de l'extrait) et ne concernent dans la plupart des cas que l'interdiction de contrefaire le « livre » dans son intégralité. Si la question de la forme dans laquelle on reproduit un privilège peut certes être liée à des contraintes matérielles [54], cette absence complète de privilèges

reproduits sous leur forme intégrale nous semble toutefois significative, d'autant plus que les recueils autographiques contemporains présentent, eux, des privilèges beaucoup plus précis et souvent reproduits intégralement [55].

38 Les divers volumes du *Recueil de diverses poësies* parus chez Louis Chamhoudry entre 1651 et 1657 sont à notre connaissance les premiers recueils collectifs du XVII^e^ siècle à reproduire les privilèges en entier, et non plus sous forme d'extrait. Le privilège des *Poésies choisies*, le fameux recueil de Charles de Sercy, est quant à lui le premier à recourir non seulement au verbe général « contrefaire », mais à en décliner différentes manipulations :

> […] faisons deffenses […] d'imprimer, vendre ny de debiter lesdites Poësies, sans le consentement de l'Exposant. […], ny mesme d'en prendre les titres, ou les contrefaire, sous prétexte de fausses marques, ou autre déguisement […].

Le cas de l'augmentation dans les clauses prohibitives

39 La mention explicite de l'augmentation apparaît pour les recueils collectifs seulement dans les années 1660. À propos des *Délices de la poésie galante*, recueil collectif composé de trois parties publiées entre 1663 et 1667 par Jean Ribou, la protection inclut explicitement le cas du « prétexte d'augmentation, changement, ou autrement » (privil. du 14 sept. 1663, signé Laborée). Dans le privilège du *Recueil de poësies chrestiennes et diverses* (1671), on lit :

> Faisant tres-expresses défenses à toutes personnes de quelque qualité et condition qu'elles soient de l'imprimer, d'en vendre ny debiter de contrefaits en aucun lieu de nostre obeïssance […] ny sous aucun pretexte d'augmentation, correction, changement de titre, fausses marques ou autrement en quelque sorte et maniere que ce soit […]. [56]

La mention de l'altération du livre par l'ajout de pièces parmi les clauses prohibitives demeure toutefois rare pour les recueils polygraphiques, même au cours de la seconde moitié du siècle.

Le cas de l'extraction

40 En général, le procédé inverse, l'extraction, est davantage mentionné dans les lettres patentes. En raison du faible lien entre les pièces réunies dans les recueils collectifs de poésies, qui se contentent dans la majeure partie des cas de les juxtaposer, celles-ci peuvent aisément en être extraites. Aussi est-il fréquent que des recueils plus ou moins contemporains partagent une partie de leur répertoire. Rien de plus simple pour un libraire qui voudrait avoir sa « part du gâteau » dans l'essor que les recueils collectifs connaissent au XVII^e^ siècle, que de se « servir » simplement dans des recueils publiés antérieurement, d'ajouter quelques pièces recueillies sous forme manuscrite, et de composer ainsi sa propre compilation.

41 Conformément à la tendance globale, l'évocation du cas de l'extraction est plus fréquente dans les privilèges d'auteur, par exemple ceux accordés aux recueils autographiques, que dans les compilations polygraphiques généralement publiées avec des privilèges d'éditeur. Dans le privilège accordé à Philippe Desportes le 10 juin 1587, les clauses prohibitives évoquent explicitement l'impression séparée de certaines pièces :

> Avec defenses tres expresses à toutes personnes de quelque qualité qu'elles soyent ; d'imprimer, ou faire imprimer vendre ne distribuer lesdites œuvres, ou *extraire d'icelles aucunes poësies pour les imprimer separément, ou pour les inserer et adjouster à d'autres livres*, sans le vouloir et congé dudit sieur des Portes, ou de ceux ausquels il aura baillé ledit congé […]. [57]

Des formules semblables se trouvent dans le privilège accordé en 1648 à Martin de Pinchesne pour l'impression des *Œuvres* de Voiture :

> Et faisons tres-expresses defenses à tous Imprimeurs, Libraires et autres personnes de quelque qualité et condition qu'elles soient, d'imprimer, ou faire imprimer, vendre et debiter en aucuns lieux de nostre obeïssance, sous pretexte d'augmentation, correction, changement de tiltres, fausses marques, qu'autrement, ni aucune de ses pieces separées, en quelque sorte et maniere que ce soit […]. [58]

Toutefois, certains privilèges reproduits dans les recueils collectifs montrent que chez les professionnels du livre aussi se développe la conscience de l'enjeu que peut représenter cette pratique. Nous l'avons rencontré une première fois dans le privilège accordé à Antoine Estoc pour le *Cabinet satyrique*, recueil collectif publié en 1618, et sous forme augmentée en 1620 :

> Et deffenses sont faictes à tous Libraires et Imprimeurs et autres de quelque estat et qualité ou condition qu'ils soient de ce Royaume, de l'imprimer ou faire imprimer *ny en extraire aucune chose*, sans le congé et consentement dudit Estoc [...]. [59]

Dans les lettres patentes des compilations poétiques polygraphiques de la première moitié du XVII^e^ siècle, l'évocation du cas de l'extraction de pièces demeure toutefois exceptionnelle. Elle réapparaît dans l'extrait du privilège du *Nouveau recueil des belles poésies*, paru chez la Vve G. Loyson en 1654 :

> Et defenses sont faites à toutes personnes, de quelque qualité et condition qu'elles soient, de l'imprimer, ou faire imprimer, *ny d'en extraire aucune chose*. [60]

Si la possibilité de puiser des pièces dans un recueil imprimé pour les recycler dans une nouvelle compilation retient l'intérêt des demandeurs de privilèges, c'est qu'elle a partie liée, on l'a dit, avec la conception de nouveauté et, partant, avec la validité du privilège. Celui accordé à Pierre Le Petit pour le *Recueil de poësies chrestiennes et diverses* est à ce sujet riche en renseignements :

> Nostre cher et bien amé PIERRE LE PETIT nostre Imprimeur ordinaire, nous a fait remonstrer qu'il luy a esté mis entre les mains par LUCILE HELIE DE BREVES, un livre intitulé *Recueil de Poësies Chrestiennes et Diverses*, qu'il desireroit donner au public [...] A CES CAUSES desirant favorablement traiter l'Exposant [Pierre Le Petit], considerant qu'il a plus de droit qu'aucun autre Libraire d'imprimer ledit Recueil, d'autant que la plus grande partie des pieces dont il est composé ont déjà esté imprimées par luy avec nostre permission ; et que les autres pieces que l'Auteur a tirées de divers ouvrages pour perfectionner ledit Recueil, sont en si petit nombre qu'elles ne peuvent faire aucun tort aux Livres dont elles sont prises, puis qu'il l'a fait de concert avec

> les Auteurs vivans ; et que les pieces qui s'y rencontrent des Auteurs qui sont morts ne prejudicient personne, la plupart des Privileges des Livres dont elles sont tirées estant expirez : Et de plus qu'il y a quantité de pieces nouvelles qui n'ont point encore veu le jour, lesquelles font une des principales parties dudit Recueil [...] Faisant tres-expresses défenses à toutes personnes de quelque qualité et condition qu'elles soient, de l'imprimer, d'en vendre, ny debiter de contrefaits en aucun lieu de nostre obeïssance ; et ce sous pretexte qu'il se rencontre dans ledit Recueil quelques pieces qui sont extraites d'autres Livres ou Recueils, pour lesquels nous avons accordé nos Lettres de permission, ny sous aucun pretexte d'augmentation, correction, changement de titre, fausses marques ou autrement, en quelque sorte et maniere que ce soit ; sans le consentement de l'Exposant [...].

Extraction de pièces « anciennes », augmentation et condition de nouveauté : comment obtenir un privilège pour un recueil ?

42 Comme en témoigne ce privilège, le recueil collectif pose de manière accrue la question de la nouveauté : qu'y a-t-il de neuf, si une partie des pièces, voire l'ensemble, a déjà été publié antérieurement, ce qui est aussi le cas du recueil Barbin ? Comment peut-on alors justifier la demande d'un privilège et la volonté de protéger le recueil ?

43 On le sait, la supplique – passage le moins codifié et qui, par conséquent, rend chaque privilège unique – sert à l'exposant à motiver sa demande. Traditionnellement, elle est le lieu où les libraires insistent sur leurs frais et dépenses, ou sur l'utilité et les visées du livre qu'ils souhaitent donner au public. Elle peut encore être le lieu d'un récit génétique plus ou moins développé où le demandeur donne des informations précises sur son acte de compilation et/ou la provenance des pièces réunies. On trouve ainsi des indications sur le fait que certaines pièces ont déjà été imprimées, mais que leurs privilèges ont expiré et que d'autres, au contraire, sont bien inédites. Des précisions semblables à celles que nous venons de voir chez Pierre Le Petit se trouvent dans le

privilège du *Recueil des plus belles epigrammes des poëtes françois*, à peu près contemporain du recueil Barbin :

> Nôtre cher et bien Amé Claude Ignace Breugiere, Sieur de Barante, Nous a fait remontrer que les Lettres de Privilege que Nous aurions ci-devant accordées au nommé Savreux pour l'impression d'un Livre intitulé, *Delectus Epigrammatum*, étant expirées depuis plusieurs années [61], il auroit recueilli les meilleures Epigrammes *qui se trouvent dans tous les Poëtes Latins qui ont écrit dans cette Langue depuis un Siecle* ; et comme c'est une suite naturelle dudit Livre intitulé *Delectus Epigrammatum*, et que d'ailleurs l'Exposant a fait plusieurs Notes Historiques et Critiques pour l'intelligence desdites Epigrammes ; il desireroit faire réimprimer ledit Livre avec lesdites augmentations. Outre cela l'Exposant auroit encore choisi tout ce qu'il y a de bonnes Epigrammes dans les Poëtes François, et traduit en la même Langue une Dissertation Latine qui est à la tête du *Delectus Epigrammatum*, qu'il desireroit pareillement donner au public. [62]

Plus remarquable encore est le privilège accordé à Jean Conart le 6 mars 1651 pour le recueil collectif de vers paru chez Louis Chamhoudry. Celui-ci mentionne explicitement non seulement les pièces réunies dans le recueil mais, de plus, précise que celles-ci auraient toutes connu des impressions antérieures :

> Nostre cher et bien amé Jean Conart, l'un de nos Maistres d'Hostel ordinaire, nous a fait remonstrer qu'il auroit fait un *Recueil de diverses Poësies des plus celebres Autheurs de ce temps*, comme, *La Belle Gueuse*, *la Belle Aveugle*, *la Muette Ingratte*, *la Belle Sourde*, *la Belle Voilée*, *la Vieille Amoureuse*, *Metamorphose de Ceyx et d'Ancyoné*, *le Temple de la Mort*, *et autres pieces curieuses*, lesquelles ont esté cy-devant imprimées separement, dont le temps des Permissions qui ont esté accordées sont expirées, lequel il desireroit faire imprimer, nous suppliant luy vouloir accorder nos Lettres sur ce necessaires. [63]

Mais si ce privilège indique les titres des pièces qui composent la première partie du recueil, les volumes ultérieurs vont réunir aussi des pièces inédites, tout en continuant d'exploiter le même privilège… Se posera dès lors la question de la « nouveauté » du

recueil Barbin, qui pour sa part réunit presque exclusivement des pièces déjà imprimées.

Le recueil Barbin (1692), un privilège novateur ?

44 L'enquête menée du côté de la législation royale et des pratiques éditoriales peut maintenant être élargie et complétée par une lecture analytique du privilège du *Recueil des plus belles Pieces des Poëtes françois, tant anciens que modernes, Depuis Villon jusqu'à M. de Benserade*, traditionnellement présenté comme novateur. Si le recueil Barbin tient lieu d'acte de naissance de l'anthologie littéraire en France [64], son privilège devrait tout autant créer l'événement, à la fois par son contenu et son dispositif. Qu'en est-il exactement ? Ce privilège revêt-il le même caractère supposément inaugural que l'entreprise éditoriale en cinq volumes proposée aux lecteurs par Claude Barbin ?

Entre conformité…

45 À considérer la lettre patente, reproduite uniquement dans le premier volume, les attentes ne peuvent être que déçues car rien ne la distingue véritablement.

46 Sur le plan matériel, elle n'est reproduite que sous forme d'extrait, sur une page et demie, la deuxième étant principalement remplie par la notification d'enregistrement sur le *Livre de la communauté des imprimeurs et des libraires de la ville de Paris* et la mention de l'achevé d'imprimer. L'extrait est surmonté d'un bandeau à ornements typographiques de fonte, tandis que le texte est agrémenté d'une simple lettre de deux points à l'initiale. Aucun effet visuel ne valorise le privilège [65], ce qui laisse entendre que rien, dans son contenu, ne méritait qu'il le fût. Son positionnement à l'ouverture n'est pas plus le signe de son importance, puisqu'on le doit à l'organisation interne du cahier liminaire composé d'un cahier principal de 8 feuillets et d'un demi-feuilleton de 2 feuillets (soit 10 feuillets au total). L'extrait occupe l'avant-dernier feuillet du cahier principal (f. ã7r°-v°), dans lequel sont imprimés trois autres textes. Avant l'extrait, selon l'ordre d'apparition habituel : l'épître dédicatoire « A Messire Antoine Ruzé,

marquis d'Effiat », signée Barbin, et la préface ; après l'extrait, comme dans une pièce de théâtre, la « Liste des Poëtes françois contenus dans ce Recueil » (la fin du cahier principal est matérialisée par la réclame « Villon ») [66].

47 Sur le plan du contenu, le privilège ne consigne que les informations légales strictement nécessaires :

Informations légales contenues dans l'extrait du privilège royal du recueil Barbin	
Lieu et date de délivrance de la lettre patente	« à Paris le 29. Septembre 1690 »
Nom du secrétaire de chancellerie signataire de la lettre patente	« Signé, Par le Roy en son Conseil, Gamart »
Mention du sceau qui authentifie l'acte	« et scelé »
Nom de l'exposant bénéficiaire de l'autorisation royale accompagné de sa qualité	« Claude Barbin, Marchand Libraire »
Durée du monopole octroyé	« six années »
Clauses pénales en cas d'infraction, avec renvoi au privilège intégral pour le détail	« à peine de quinze cens livres d'amende, confiscation des Exemplaires contrefaits, et de tous dépens, dommages et interests, comme il est plus au long porté par lesdites Lettres de Privilege »
Notification de l'enregistrement du privilège sur le *Livre de la Communauté des Libraires et Imprimeurs de Paris*, avec le nom du syndic	*Registré sur le Livre de la Communauté des imprimeurs et Libraires de Paris, ce* 6. *Jour de Mars* 1692. *Suivant l'Arrest du Parlement du* 4. *Avril* 1653. *Celuy du Conseil Privé du Roy du* 27. *Février* 1665. *et l'Edit de Sa Majesté, donné à Versailles au mois d'Avril* 1686. Signé, P. Auboüin, Syndic.
Notification de l'achevé d'imprimer	*Achevé d'imprimer pour la premiere fois, le* 15. *Mars* 1692.

48 Quels éléments retiennent-ils l'attention ? En vérité, la durée de six années est tout à fait conforme à la moyenne des monopoles ; elle peut même paraître faible eu égard à l'ambition éditoriale du projet. Comme le privilège n'est pas reproduit *in extenso*, il est impossible de savoir s'il était prévu qu'il prenne effet à compter du jour que chaque volume serait « achevé d'imprimer pour la première fois », selon la formule consacrée, cette clause permettant une marge de manœuvre en cas d'aléas de publication. Le fait est que l'extrait ne mentionne pas les cinq parties du recueil et que l'achevé d'imprimer paraît les concerner tous à la fois. Le montant de l'amende n'a rien d'extraordinaire pour la seconde moitié du siècle, où certaines

atteignent jusqu'à 3 000 livres. Quant à la confiscation des exemplaires contrefaits, elle fait partie des mesures policières élémentaires. Enfin, une vérification dans le livre de la communauté atteste que l'enregistrement du privilège y a bien été effectué à la date indiquée [67], comme le stipule la loi. Seule la clause « par tel libraire ou imprimeur qu'il voudra choisir » intrigue dans la mesure où Barbin se range parmi les exposants professionnels. S'il n'est pas imprimeur, il est marchand libraire et donc à même de vendre et débiter le recueil dans sa boutique. Caractéristique des privilèges aux auteurs, la clause n'est pourtant pas absente des privilèges aux éditeurs. Il s'agit soit d'une formule lexicalisée qui prévoit des formes de partenariat et/ou de sous-traitance entre confrères, soit d'une de ces « bizarreries [...] directement liées aux procédés de fabrication en usage dans les ateliers typographiques de l'époque » décrites par Alain Riffaud [68], à savoir un réemploi de pages de privilège déjà composées, procédé qui « permettait de gagner un temps précieux [69] ».

49 En revanche, l'identité du secrétaire de chancellerie mérite qu'on s'y attarde. Il s'agit de Louis Gamart (1635-1703), commissaire au Châtelet, qui succéda le 21 juillet 1675 à Charles de Rondelet en « l'Office de Conseiller Secretaire du Roy, Maison, Couronne de France et de ses Finances » [70]. Gamart était également greffier en chef à la Chambre des comptes et trésorier général des maisons et finances de la princesse douairière de Conti [71]. Très actif autour des années 1690, il signe certains des privilèges de Catherine Bernard, Anne Le Fèvre Dacier, Jacques Pradon, Claude Vanel, Antoine Varillas, entre autres gens de lettres. Surtout, il est le principal signataire des lettres de privilège délivrées à Claude Barbin, ce qui est révélateur d'une certaine proximité, voire d'affinités entre les deux hommes, comme cela était fréquent entre libraires et secrétaires de chancellerie [72].

50 Au catalogue de Barbin, on sait que figurent la plupart des ouvrages de Mme d'Aulnoy. Or quatre d'entre eux, publiés entre 1691 et 1695, portent un privilège signé Gamart, le premier étant octroyé à l'autrice, les autres directement à l'éditeur :

> 1691 : *Relation du Voyage d'Espagne* (privil. du 19 mars 1691 à Madame de B**** D**) ;

> 1692 : *Nouvelles espagnoles* (privil. du 1er août 1692 à Claude Barbin) ;
>
> 1693 : *Nouvelles ou Mémoires historiques* (privil. du 17 janvier 1693 à Claude Barbin) ;
>
> 1695 : *Mémoires de la cour d'Angleterre* (privil. du 12 novembre 1694 à Claude Barbin).

Mme d'Aulnoy était en outre la protégée de Marie-Anne de Bourbon, princesse douairière de Conti, à qui elle dédie trois de ses ouvrages, dont l'*Histoire d'Hypolite, Comte de Duglas* (Paris, Louis Sevestre, 1690) et *Les Mémoires de la cour d'Espagne* (Paris, Claude Barbin, 1690)[73]. On ne saurait affirmer qu'elle a eu l'occasion de côtoyer Gamart dans l'entourage de la princesse, mais de tels rapprochements de dates et de personnes sont troublants à l'heure où se dessine le projet du *Recueil des plus belles Pieces des Poëtes françois*, qu'on attribue quelquefois à la femme de lettres. Les pages de titre de la copie hollandaise, parue à Amsterdam chez George Gallet en 1692, le rappellent opportunément en indiquant sous le titre principal « Par l'Auteur des Memoires et Voyage d'Espagne ».

51 Pour questionner davantage l'hypothèse de l'attribution à Mme d'Aulnoy, ajoutons que l'avis au lecteur non signé de l'*Histoire de Jean de Bourbon, Prince de Carency*[74], tout en rappelant le patronage illustre de la princesse de Conti, mêle son nom à un récit génétique expliquant que « Madame D… » a dû interrompre à plusieurs reprises le chantier d'écriture du *Prince de Carency*, d'abord pour s'atteler à celui des « Memoires et Voyage d'Espagne », ensuite pour entreprendre « des ouvrages plus serieux ». Il serait tentant de croire que dans l'intervalle de ces deux ans (1690-1692), Mme d'Aulnoy a travaillé au *Recueil des plus belles Pieces des Poëtes françois*, mais Barbin (ou un autre préfacier) fait plus vraisemblablement allusion aux poèmes chrétiens qu'elle a composés en 1690 (*Sentimens d'une âme qui retourne à Dieu*) et 1691 (*Sentimens d'une âme pénitente, sur le psaume 50 : Miserere Mei deus*)[75].

52 À le prendre au pied de la lettre, le célèbre avis au lecteur des *Nouvelles ou Mémoires historiques* jette le discrédit sur cette

auctorialité, Mme d'Aulnoy affirmant :

> […] je profite de cette occasion pour declarer au Public, que l'on a imprimé en Hollande quelques Livres sous mon nom, qui ne sont point de moy, n'en ayant jamais fait d'autres que ceux-cy.

S'ensuit une liste d'ouvrages où ne figure pas le recueil Barbin.

53 La banalité et la pauvreté du privilège de ce recueil ne sont donc qu'apparentes, comme d'autres indices, structurels et textuels, le confirment.

…et singularité : le privilège comme discours péritextuel

54 Dans la mesure où le privilège est un texte administratif, obligatoire, dont le statut énonciatif est éminemment problématique, on ne saurait le considérer comme un discours péritextuel au même titre que les épîtres, les préfaces ou les avertissements [76]. La place du privilège dans le recueil Barbin, directement après la préface, ainsi que certaines proximités thématiques entre les deux textes, invitent toutefois à proposer quelques prudents rapprochements. À la toute fin de la préface, le compilateur aborde le choix des auteurs pour expliquer :

> On a exclu de ce Recüeil tous les Auteurs vivans. On ne s'est point crû en droit de faire sur leurs Pieces un choix, qui auroit esté une espece de jugement, auquel ils n'auroient apparemment pas souscrit. Il est permis d'en user plus librement avec les Morts.

Si ce choix constitue certes une commodité éditoriale – les auteurs ne peuvent plus se plaindre qu'on aurait volé et indûment modifié leurs textes [77] –, on peut aussi y lire une commodité juridique et économique. Le choix d'auteurs décédés depuis plus ou moins longtemps augmente les chances que leurs pièces fassent partie de ce que nous appelons aujourd'hui le « domaine public ». Au sujet du recueil Barbin, il faut alors distinguer deux cas. D'un côté, les auteurs comme Malherbe, Saint-Amant, Voiture ou La Sablière [78], dont les vers ont été réunis dans des recueils personnels, souvent posthumes, et dont les privilèges ont expiré en 1692 [79]. De l'autre, les auteurs dont

les pièces n'ont été publiées qu'en recueil polygraphique, par exemple Racan, Charleval ou Saint-Pavin. Comme l'extraction de pièces d'un recueil collectif, même si ce dernier est encore sous privilège, n'est pas clairement réglée – nous venons de le voir – et représente par conséquent une zone grise, l'extraction et le réemploi des pièces paraît possible sans poser de problème juridique.

55 Mais le recueil Barbin contient également des pièces inédites. Le préfacier mentionne en effet explicitement des pièces nouvelles, ce qui n'est pas sans intérêt pour la problématique du privilège, la « nouveauté » de l'ouvrage publié constituant la condition *sine qua non* pour son obtention :

> Il y a icy quelques Auteurs qui n'ont point encore esté imprimez, et dont les noms ne laissent pas d'estre fort celebres. On a ramassé toutes leurs Pieces avec soin, tant celles qui couroient manuscrites dans le monde, que celles qui estoient renfermées dans quelques Cabinets.

La nouveauté réside aussi dans la *dispositio* des pièces dans le recueil, sur laquelle le préfacier attire l'attention :

> Ce recueil [...] est fait pour donner une Histoire de la Poësie Françoise, par les Ouvrages mesme des Poëtes ; et il est assez agreable et assez utile d'avoir en peu de Volumes cette Histoire complette dans toute sa varieté. Afin que rien n'y manquast, on y a joint de petites Vies des Poëtes.

56 Les vies des poètes viennent certes éclairer ou questionner les sections de poèmes [80]. Mais elles complètent aussi le projet éditorial novateur du recueil, et ont ainsi partie liée avec le privilège.

57 La fin de la préface réunit donc un ensemble de remarques qui auraient toute leur place dans un privilège. Étant donné que le recueil Barbin ne contient qu'un extrait, il n'est pas interdit de penser que ces remarques se trouvaient bien dans la supplique de la lettre patente originale et qu'elles ont été supprimées par le libraire ou ses imprimeurs, qui auraient composé eux-mêmes l'extrait pour éviter la répétition ou simplement pour des raisons matérielles [81]. À titre de comparaison, on peut évoquer le *Recueil de vers choisis*, paru chez Georges et Louis Josse en 1693, soit un an après le recueil Barbin.

Dans ce recueil polygraphique, péritexte et privilège présentent effectivement des redites, et ce presque au mot près. Dès l'avertissement, le lecteur est ainsi informé :

> Quoyqu'il se soit fait bien des Recüeils de Poësies en nostre temps, on a lieu de croire que celui-cy ne sera pas mal receü du Public. Il ne contient que des pieces choisies, dont la pluspart sont nouvelles ; ou du moins ne se trouvent pas dans les Recueils imprimez [...]. [82]

Le préfacier poursuit :

> Mais on n'a pas eu seulement en veüe de recüeillir de beaux vers, et des ouvrages ingenieux : on a eû encore soin de ne rien laisser échapper qui blessast tant soit peu la pudeur et la bienseance, que certains Faiseurs de Recüeils ont si peu ménagée, en publiant des pieces infames, dont le sujet seul fait horreur ; et qui scandalisent presque également les honnestes gens du monde et les personnes de pieté. On a songé mesme à former les mœurs pour le moins autant qu'à polir l'esprit et qu'à l'égayer. Aussi plusieurs des pieces qui composent ce Recüeil sont toutes morales et pleines d'instructions sensées pour le reglement de la vie ; mais d'instructions agréables, qui entrent doucement dans le cœur, et qui font leur effet en divertissant. [83]

À la fin du recueil, les mêmes arguments et justifications se retrouvent dans la longue supplique du privilège. La répétition à l'identique des formules au sujet de la visée du recueil produit un effet de boucle qui encadre en quelque sorte les vers réunis dans le volume :

> [...] George Josse, Marchand Libraire de nostre bonne Ville de Paris, nous a tres-humblement fait remontrer, que pour ne pas tomber dans les inconveniens qu'on a toûjours remarquez dans la pluspart des Recüeils qui ont parû jusqu'icy en fait de Poësie : où il y a pour l'ordinaire plus à perdre pour les mœurs, qu'à gagner pour l'esprit, il voudroit donner au Public un nouveau Recüeil de Vers choisis, qui ne contribueroit pas moins à l'instruction et mesme à l'édification, qu'au divertissement des personnes qui le liroient : Et dans lequel on trouveroit un tres-grand nombre de pieces, qui n'auroient pas encore vû le jour, ou qui ne l'ont veu qu'en feüille [*sic*] volantes et separées [...]. [84]

Les arguments de vente adressés au lecteur dans l'avertissement se transforment alors en justifications de la demande de privilège. La précision que les pièces réunies « n'auroient pas encore vû le jour » ou auraient seulement été imprimées en plaquettes (« en feüille[s] volantes et séparées ») est certes intéressante pour le lecteur qui souhaite découvrir des nouveautés, mais elle est de première importance dans le contexte de la législation du livre, la nouveauté de l'ouvrage conditionnant, rappelons-le, l'octroi du privilège. En expliquant que son recueil « ne contribueroit pas moins à l'instruction et mesme à l'édification, qu'au divertissement des personnes qui le liroient », Josse insiste aussi sur la moralité de son ouvrage. Cet argument, topique dans les discours péritextuels, vient ici motiver la démarche du libraire auprès de la chancellerie. Le bénéfice public qu'apporte le livre légitime la grâce accordée par le pouvoir à travers le privilège.

58 Quoique rares dans les lettres patentes des recueils polygraphiques, ces justifications font partie de l'horizon d'attente des suppliques des exposants. Plus spécifique de la forme du recueil semble au contraire le début de l'exposé de Josse. En précisant qu'il ne souhaite « pas tomber dans les inconveniens qu'on a toûjours remarquez dans la pluspart des Recüeils qui ont parû jusqu'icy en fait de Poësie : où il y a pour l'ordinaire plus à perdre pour les mœurs, qu'à gagner pour l'esprit », le libraire cherche à se démarquer. Par cette critique de ses prédécesseurs, il fait peut-être référence aux pratiques d'augmentation, notamment à la tendance des libraires à farcir les recueils de pièces subversives, évoquée au sujet de l'affaire Cantenac.

Une chronologie floue

59 L'étude du privilège du recueil Barbin invite en dernier ressort à esquisser un parcours génétique possible. Si Barbin l'a obtenu le 29 septembre 1690, celui-ci n'a été registré qu'un an et demi plus tard, le 6 mars 1692. L'enregistrement ne s'est donc pas fait comme le stipule la loi, au plus tard trois mois après l'obtention du privilège [85], mais à la dernière minute, lorsque le livre était déjà sous presse : l'achevé d'imprimer date en effet du 15 mars 1692. Étant donné que Benserade ne serait « mort que depuis trois mois », comme le note la préface, celle-ci a dû être rédigée au mois de janvier 1692. C'est peut-

être le décès de ce fameux poète qui peut expliquer l'existence du cinquième tome.

60 Pour éclairer la temporalité de la genèse de ce dernier volume, certains éléments du péritexte et de la composition matérielle sont riches en renseignements. À la fin de la préface en effet, le compilateur explique :

> On a rangé icy les Auteurs à peu prés selon l'ordre des temps. Je dis à peu prés, car on ne s'est point assujetti à une Chronologie exacte. Mesme, l'on trouvera Messieurs Scarron, Voiture, et Sarazin, hors de leur place naturelle : mais cela n'est arrivé, que parce qu'on crût d'abord que comme ils sont entre les mains de tout le monde, il seroit inutile d'en grossir ce Recüeil. Ensuite, on changea de sentiment, et on voulut faire le Recüeil complet.

Le cinquième tome n'était ainsi pas prévu dans le projet initial et n'aurait été ajouté, à en croire le préfacier, que par souci de livrer un « recueil complet », autrement dit l'ensemble des poètes français notables en 1692. L'examen matériel invite toutefois à questionner le récit génétique tel qu'il est présenté au lecteur. Dans ce volume ultime, qui contient les poésies de Voiture, Sarazin, Scarron, Chapelle et Benserade, les pièces des deux derniers sont imprimées dans des cahiers qui présentent une pagination autonome. Les cahiers consacrés aux poésies de Benserade ne sont, de plus, pas reliés au reste du recueil, comme en témoignent les signatures indépendantes et l'absence de réclame. Aussi, l'apparence matérielle du recueil semble-t-elle indiquer que cette partie a été pensée indépendamment des autres sections. L'hypothèse est d'ailleurs confirmée par sa taille, la partie consacrée à Benserade contenant à elle seule environ deux cents pages, ce qui en fait le volet d'auteur le plus important du recueil.

61 C'est pourquoi il nous semble que l'on peut interpréter de manière littérale l'expression de la préface « grossir le recueil » : la partie consacrée à Benserade, si elle est importante, ne l'est pas suffisamment pour composer à elle seule un tome à part. Dans les poésies de Benserade, on trouve deux fois la mention « Fin du cinquiéme tome », en fin de cahier, à la page 160, puis à la page 189, après l'ajout de deux cahiers (un de 8f, un de 6f). Autre indice de la

manière dont le compilateur a procédé, la composition de la section consacrée à Benserade : on y a d'abord réuni vingt-cinq pièces publiées dans les livraisons successives des *Poésies choisies* (l'ordre des pièces correspond, du reste, à peu près à leur ordre d'apparition dans les volumes successifs de Charles de Sercy). Celles-ci sont suivies d'une sélection de vers de ballet (p. 90-160), Benserade étant un des librettistes attitrés de Louis XIV. Le volet ajouté est composé d'un choix de morceaux, repris eux aussi simplement selon leur ordre d'apparition [86] dans le recueil d'origine, dans les *Métamorphoses d'Ovide en rondeaux* (1676) et dans les *Fables d'Esope en quatrains* (1678). Tout se passe alors comme si le compilateur avait d'abord essayé de grossir le plus possible, peut-être de manière hâtive, la partie consacrée à ce poète dont le décès est tout récent, avant de se résoudre à l'ajout des autres grands poètes galants pour « compléter » ce cinquième tome.

62 Des travaux ont montré qu'au XVII^e^ siècle, des formules de privilège pour des corpus bien précis, tels les périodiques [87], les estampes [88], ou encore les œuvres musicales [89], avaient été spécialement conçues par la Grande chancellerie. Notre enquête nous amène à formuler une réponse plus nuancée pour les recueils collectifs de poésies qui paraissent en France à la même époque.

63 Les privilèges des compilations poétiques partagent un grand nombre de caractéristiques avec le régime général du privilège de librairie. En vérité, rien ne les distingue des privilèges d'autres recueils polygraphiques, dont certains pourraient être qualifiés de non littéraires : recueils de vers, recueils de lettres ou de chansons, recueils de sermons, de harangues ou de plaidoiries sont munis de lettres patentes qui se ressemblent [90].

64 L'évolution au cours du siècle prouve toutefois qu'ils tendent à s'adapter au genre éditorial et à tenir compte de ses spécificités. Dans leurs suppliques, les demandeurs exposent de manière précise leur démarche de compilation et font jouer les divers arguments de la législation du livre, comme l'expiration du privilège de certaines pièces et la nouveauté des autres. Pleinement conscients de la manne financière que représentent les recueils polygraphiques, ils veillent aussi à décliner de manière de plus en plus fine les possibilités de contrefaçon envisagées dans les clauses prohibitives. Le pouvoir

monarchique, quant à lui, se montre attaché à la protection (et à la surveillance) de ce type d'écrits, plusieurs affaires de librairie l'ayant sensibilisé à la forte porosité qui caractérise le genre, à la fois réceptacle (ajout) et filtre (extraction). Dès lors, les privilèges constituent un excellent observatoire de la prise de conscience des possibilités éditoriales et juridiques propres à l'objet recueil, mais aussi de l'application des différentes règles qui régissent l'attribution des lettres patentes.

65 Quant au recueil Barbin, force est de constater que sa composition n'a en aucun cas été dictée par la législation du livre. On peut en revanche émettre l'hypothèse qu'elle a été influencée par elle, comme le suggère la préférence accordée aux auteurs morts. Si le *Recueil des plus belles pieces des poëtes françois de Villon jusqu'à Benserade* peut bien être considéré comme la première anthologie historique de la poésie française, son privilège ne reflète en rien ce projet novateur : au contraire, il est des plus ordinaires. En 1752, au moment de la réédition du recueil, rien n'a changé : le privilège accordé le 8 octobre 1751 à Laurent Durand est tout aussi conventionnel [91].

ANNEXE

1. Extrait du privilège du roi du *Recueil des plus belles Pieces des Poëtes françois, tant anciens que modernes, Depuis Villon jusqu'à M. de Benserade*, dit recueil Barbin, Paris, Claude Barbin, 1692, Tome premier :

> Extrait du Privilege du Roy.
>
> Par Grace et Privilege du Roy, donné à Paris le 29. Septembre 1690. Signé, Par le Roy en son Conseil, Gamart, et scelé : Il est permis à Claude Barbin, Marchand Libraire, d'imprimer ou faire imprimer, vendre et debiter par tel Imprimeur ou Libraire qu'il voudra, *Le Recueil des plus belles Pieces des Poëtes François, tant anciens que modernes*, pendant le temps et espace de six années ; et deffenses sont faites à tous autres de l'imprimer ou faire imprimer pendant ledit temps, à peine de quinze cens livres d'amende,

> confiscation des Exemplaires contrefaits, et de tous dépens, dommages et interests, comme il est plus au long porté par lesdites Lettres de Privilege.
>
> *Registré sur le Livre de la Communauté des imprimeurs et Libraires de Paris, ce 6. Jour de Mars* 1692. *Suivant l'Arrest du Parlement du 4. Avril* 1653. *Celuy du Conseil Privé du Roy du 27. Février* 1665. *et l'Edit de Sa Majesté, donné à Versailles au mois d'Avril* 1686. Signé, P. Auboüin, Syndic.
>
> *Achevé d'imprimer pour la premiere fois, le* 15. *Mars* 1692.

2. Enregistrement syndical du privilège du *Recueil des plus belles Pieces des Poëtes françois, tant anciens que modernes, Depuis Villon jusqu'à M. de Benserade*, dit recueil Barbin, Paris, Claude Barbin, 1692, Tome premier (BnF, Ms Fr 21947, 67 v°) :

> Du 6e Mars [1692].
>
> Le Sr. Barbin Libraire nous à presenté des Lettres de privilege à luy accordées par Sa Majesté pour l'Impression d'un Livre Intitulé Recüeil des plus belles pieces des poëtes tant anciens que modernes pour le temps de six années données à Paris le 29e septembre 1690. Signé Gamart.

NOTES

1 Furetière : « Travail ou composition que fait un Sçavant ou un homme d'Esprit pour faire part au public ou à la posterité de ce qu'il a appris, recueilli, inventé, ou experimenté […], se dit aussi de la premiere division d'un Volume ou d'un corps d'Ouvrages. » (*Dictionnaire universel*, 1690, article « livre »).

2 N. Schapira, « Le monde dans le livre, le livre dans le monde : au-delà du paratexte. Sur le privilège de librairie dans la France du xviie siècle », *Histoire et civilisation du livre. Revue internationale*, VI, 2010, p. 96.

3 *Dictionnaire universel*, 1690, article « recueil ».

4 Et de tous les auteurs dont les vers sont recueillis, qui est le responsable ? On sait que le *Parnasse des poètes satyriques* (1623), quoique paru sans privilège, a fait très tôt surgir la question de la responsabilité auctoriale, Théophile ayant été pris pour cible principale lors des poursuites

judiciaires. Voir Michèle Rosellini, « Risques et bénéfices de la publication d'un "mauvais livre" : la stratégie commerciale des libraires éditeurs du *Parnasse Satyrique* (1622-1625) », *Les Arrière-boutiques de la littérature : auteurs et imprimeurs-libraires aux* XVI*e et* XVII*e siècles*, Edwige Keller-Rahbé (dir.), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, « Cribles XVI*e*-XVIII*e* siècles », 2010, p. 185-208.

5 Voir G. Hoffmann, « The Montaigne Monopoly : Revising the *Essais* under the French Privilege System », *PMLA*, Vol. 108, n° 2, Mars 1993, p. 308-319.

6 Voir L. Pfister, *L'Auteur, propriétaire de son œuvre ? La formation du droit d'auteur du* XVI*e siècle à la loi de* 1957, thèse, J.-M. Poughon (dir.), Strasbourg, Université Robert Schuman, 1999, t. I, p. 172-183.

7 *Ordonnance [dite Code Michau] du roy Louis* XIII *sur les plaintes et doléances faittes par les députés des Estats de son royaume convoqués et assemblés en la ville de Paris en* 1614, *et de l'assemblée des notables réunis à Rouen et à Paris, en* 1617 *et* 1626, Paris, 15 janvier 1629, Art. 52.

8 Soit les livres qui n'excèdent point huit feuilles (1618) et qui échappent au grand sceau, mais pas à la permission.

9 Voir la thèse de doctorat de M. Speyer, *Les Recueils collectifs de poésies au* XVII*e siècle* (1597-1671), Marie-Gabrielle Lallemand (dir.), Université de Caen, en cours.

10 À l'entrée « Recueil » du dictionnaire de Richelet (1680), on lit la définition inédite suivante : « Extrait de ce qu'il y a de bon, et de beau dans un livre. Choix de ce qu'il y a de beau dans plusieurs auteurs. Ramas de diferentes pieces. Assemblage de diverses choses qui concourent toutes à une fin ». Sur l'évolution des termes « recueillir » et « recueil », voir l'« Introduction du séminaire » par Mathilde Bombart, Maxime Cartron et Michèle Rosellini », publiée en ligne sur *Lire par morceaux. Recueils et anthologies*, le 06/10/2017, https://recueils.hypotheses.org/60.

11 H.-J. Martin, *Livre, pouvoirs et société à Paris au* XVII*e siècle* (1598-1701) [1969], Genève, Droz, 1999, t. II, p. 639 et p. 694.

12 L'extrait de ce privilège du 12 juin 1663 (signé Le Mareschal) est reproduit dans le *Nouveau recueil de pièces choisies de Madame la Comtesse de la Suze et de Monsieur Pellisson. Seconde Partie*, Paris, G. Quinet, 1664.

13 Nous sommes loin du privilège du *Recueil de Lettres nouvelles* (1627), qui construit l'exposant Faret en véritable auteur, alors qu'il n'est qu'un éditeur, comme Éric Méchoulan en a fait la démonstration dans l'édition critique

qu'il a dirigée (*Recueil de lettres nouvelles dit « Recueil Faret »*, éd. critique du Groupe de recherche sur les discours de la morale, É. Méchoulan (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, collection « Textes rares », 2008, p. 8-9 et p. 26-27).

14 « Nostre cher et bien amé CHARLES DE SERCY […] Nous a fait remontrer qu'il a cy-devant fait imprimer, en vertu de deux Privileges qu'il Nous a plû luy accorder […] le premier portant permission d'imprimer un Recueil de Poësies Choisies des plus celebres Autheurs de ce temps, en un ou plusieurs Volumes, […] desquelles ledit de Sercy en a fait imprimer en diverses années cinq Volumes ; Le second portant permission d'imprimer un Recueil de Pieces en Prose les plus agreables de ce temps, aussi composées par divers Autheurs, desquelles ledit de Sercy en a fait imprimer en divers temps quatre Volumes. Et comme il a veu que lesdits Recueils ont esté favorablement receus du Public, cela a donné sujet au Suppliant d'en faire une recherche, lequel avec grand soin et depense a recouvré dequoy augmenter chacun des dits Recueils de quatre Volumes; tellement que ledit Recueil de Poesies Choisies aura neuf Volumes, et celuy en Prose huit […]. », privilège du 12 avril 1662, signé Bouchard, registré le 2 mai 1662.

15 *Arrêt du Conseil d'État du 22 mars 1682* (BnF, Ms Fr 22071, pièce 152).

16 *Les Fleurs des plus excellents poètes de ce Temps* (1599) présente un cas rare de privilège donnant autorisation à Nicolas et Pierre Bonfons, « Marchants Libraires à Paris, d'imprimer ou faire Imprimer vendre et distribuer, un livre intitulé, *Les Fleurs des plus excellents Poëtes de ce temps*, selon la Table contenue audit Livre ».

17 Claude-Marin Saugrain, *Code de la Librairie et Imprimerie de Paris, ou Conférence du Réglement Arrêté au Conseil d'Etat du Roy, le 28 Février 1723. Et rendu commun pour tout le Royaume, par Arrêt du Conseil d'Etat du 24 Mars 1744. Avec Les anciennes Ordonnances, Edits, Déclarations, Arrêts, Réglemens et Jugements rendus au sujet de la Librairie et de l'Imprimerie, depuis l'an 1332, jusqu'à présent*, Paris, Aux dépens de la Communauté, 1744, Titre XV. *Des Privileges et Continuations d'iceux pour l'Impression des Livres*, Article CIV. *Toutes les Parties d'un Ouvrage seront approuvées. L'Impression conforme à la copie sans y rien changer. Le Manuscrit, ou un Exemplaire paraphé, remis à M. le Chancelier*, p. 377-383.

18 Pour Jean-Christophe Abramovici, qui s'intéresse aux livres dangereux, et plus particulièrement obscènes, le XVII^e siècle est le « temps des procès » (*Le Livre interdit, de Théophile de Viau à Sade*, textes choisis et présentés par J.-C. Abramovici, Éd. Payot et Rivage, 1996, p. 23-69).

19 H.-J. Martin, *Livre, pouvoirs et société à Paris*, *op. cit.*, t. II, p. 691. Et de donner l'exemple des recueils collectifs de poésies.

20 M. Rosellini, « Risques et bénéfices de la publication d'un "mauvais livre" », art. cit.

21 F. Lachèvre, *Le Procès du poète Théophile de Viau (11 juillet 1623-1er septembre 1625). Publication intégrale des pièces inédites des Archives nationales* [1909], Genève, Slatkine Reprints, 1968, t. I-II.

22 La vie et l'œuvre de Cantenac ont largement bénéficié des travaux d'Anne-Marie Clin-Lalande et Robert Aulotte. Nous renvoyons aux *Introductions* de leurs différentes éditions critiques : Jean Benech de Cantenac, *Le Mercure dolant, Bordeaux, 1678*, A.-M. Clin-Lalande (éd.) ; G. Turbet-Delof (préf.), Talence, Presses universitaires de Bordeaux, 1984, p. V-XVII ; J. Benech de Cantenac, *Les Marguerites*, R. Aulotte (éd.), Exeter, University of Exeter Press, 1999, p. VII-XXIX ; J. Benech de Cantenac, *Satyres nouvelles*, A.-M. Clin-Lalande (éd.), Exeter, University of Exeter Press, 2001, p. V-XXV.

23 Rapportant l'offrande que Pierre Corneille fit au chancelier Séguier d'un exemplaire de sa traduction en vers de l'*Imitation de Jésus-Christ*, Y. Nexon signale qu'elle serait à l'origine d'une « anecdote sans fondement » en lien direct avec l'affaire de *L'Occasion perdue recouverte* : accusé à tort d'en être l'auteur, « Pierre Corneille aurait été contraint par le chancelier de se repentir en confession auprès du père Paulin, qui lui aurait donné pour pénitence la charge de cette pieuse traduction. » (Yannick Nexon, *Le Chancelier Séguier (1588-1672), Ministre, dévot et mécène au Grand siècle*, Paris, Champ Vallon, 2015, p. 390).

24 F. Lachèvre, « Glanes bibliographiques. *L'Occasion perdue recouverte* est-elle de Cantenac ou de Corneille ? », *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire*, 1932, p. 103-111, repris et poursuivi dans *Nouvelles glanes bibliographiques et littéraires*, 1933, p. 176-187. A.-M. Clin-Lalande a très brièvement résumé l'affaire dans une note de son article sur « Les *Satyres nouvelles* de Cantenac : mystères d'une édition » (*Revue française d'histoire du livre*, Genève, Droz, nos 110-111, 1er et 2e trimestres 2001, p. 47, n. 1).

25 *Mémoires pour l'histoire des sciences et des beaux-arts*, Volume 95, Décembre 1724, p. 2272-2276.

26 Cette édition de 1660 n'est autre qu'une émission de l'édition de 1658, augmentée d'un supplément dans lequel figure en première place *L'Occasion*

perdue recouverte.

27 Art. cit., p. 207. F. Lachèvre signale quant à lui le projet du lieutenant général de Tulle, M. de Fenis, de donner une édition complète des *Œuvres* de Théophile, et reproduit une lettre du 28 novembre 1660 décrivant ses intentions (F. Lachèvre, *Le Procès du poète Théophile de Viau*, *op. cit.*, p. 75-77).

28 Sur cette périphrase en forme de pseudonyme, voir D. Chaigne, « L'éthos phallique de Claude Le Petit », *Babel* [En ligne], 34 | 2016, mis en ligne le 15 décembre 2016, consulté le 19 avril 2018. URL : https://journals.openedition.org/babel/4612 ; DOI : 10.4000/babel.4612.

29 En réalité, Claude Le Petit fut étranglé et, selon l'usage, amputé du poing droit par le bourreau avant d'être brûlé. Il était alors âgé de 23 ans. Voir F. Lachèvre, *Les Œuvres libertines de Claude Le Petit, parisien brûlé le 1er septembre 1662*, Genève, Slatkine Reprints, 1968.

30 D'Aubray était le père de la marquise de Brinvilliers, par qui il mourut empoisonné en 1666. On possède de lui trois lettres adressées au chancelier Séguier en date des 24, 26 et 31 août 1662, découvertes et éditées par Philippe Tamizey de Larroque dans « Variétés bibliographiques. Trois lettres inédites relatives à Claude Le Petit », *Bulletin du Bouquiniste*, n° 343, 1872, p. 147-151. Extraits reproduits dans F. Lachèvre, *Les Œuvres libertines de Claude Le Petit*, *op. cit.*, p. XLVII-XLVIII et p. LI.

31 Neuf ans, selon l'arrêt du Parlement.

32 Lettre du 31 août 1662, *ibid.*, p. 150.

33 « […] le public a besoin d'exemple, et […] différer le jugement de Petit c'estoit une chose inutile, le procès a esté veu ce matin. » (Lettre du 26 août 1662, *ibid.*, p. 149).

34 Cité par Myriam Dufour-Maître, *Les Précieuses. Naissance des femmes de lettres en France au XVIIe siècle*, Paris, Champion, 1999, p. 133, 148 et 155.

35 Et la remarque vaut pour d'autres recueils de la même veine.

36 A.N. V^6 451.

37 G. Lepreux, « Contribution à l'histoire de l'imprimerie parisienne. VI. Le Conseil privé et les recueils de poésie », *Revue des bibliothèques*, 1910, vol. 20, p. 317.

38 « On dit encore, *Surprendre*, pour dire, Obtenir frauduleusement par artifice, par des voyes induës. *Il a surpris un Privilege. on surprit des lettres*

au sceau. il a surpris ses Juges. surprendre la Religion des Juges, etc. » (*Dictionnaire de l'Académie*, 1694).

39 Sur l'appareil titulaire des recueils dans les premières décennies du siècle, nous renvoyons à l'étude de Guillaume Peureux, *La Muse satyrique (1600-1622)*, Genève, Droz, 2015, p. 34 et s.q. Pour un inventaire des titres, qui dépasse le début du siècle, outre les travaux fondateurs de F. Lachèvre, signalons l'enquête de M. Speyer, *Les Recueils collectifs de poésies au* XVII^e^ *siècle (1597-1671)*, *op. cit.*

40 Le sort des frères Eustache et Pierre Rebuffé, dans l'affaire Le Petit, en est la meilleure preuve. L'article 65 de l'*Edit contenant réglement sur les imprimeurs et libraires de Paris* d'août 1686 précise : « Défendons à tous imprimeurs et libraires de contrefaire les livres pour lesquels il aura été accordé des privilèges ou continuations de privilèges, de vendre et débiter ceux qui seront contrefaits, sous les peines portées par lesdits privilèges, qui ne pourront être modérées ni diminuées par les juges ; et en cas de récidive, les contrevenans seront punis corporellement, et déchus de la maîtrise, sans qu'ils puissent directement ou indirectement s'entremettre du fait de l'imprimerie et du commerce des livres. »

41 Après les grands procès en sorcellerie, la peine du bûcher est rare en France au XVII^e^ siècle : elle est réservée à des crimes très spécifiques, notamment de sodomie. C'est ainsi que Jacques Chausson fut brûlé le 29 décembre 1661 sous ce chef d'inculpation.

42 Le 19 août 1623, au terme d'un premier procès, Théophile est condamné à être brûlé « par figure et représentation » parmi ses livres en place de Grève (F. Lachèvre, *Le Procès du poète Théophile de Viau*, *op. cit.*, p. 144).

43 F. Lachèvre, « Glanes bibliographiques. *L'Occasion perdue recouverte* est-elle de Cantenac ou de Corneille ? », art. cit., p. 111.

44 C.-M. Saugrain, *Code de la Librairie et Imprimerie de Paris*, *op. cit.*

45 Voir l'exemplaire paru chez Théodore Girard numérisé sur Gallica : ark:/12148/bpt6k117025x. Voir également l'exemplaire de la BmL numérisé sur Google Books (Rés 811813), mais qui ne contient ni page de titre ni privilège.

46 Voir L. Stambul, *Le Régent du Parnasse. Le pouvoir littéraire de Boileau*, thèse, Sophie Houdard (dir.), Paris, Université Sorbonne Nouvelle, novembre 2017, p. 66-67.

47 BnF, Ms Fr 22071, pièce 194.

48 Selon A.-M. Clin-Lalande, on dénombre une douzaine d'éditions de *L'Occasion perdue recouverte, le Nouveau Cabinet des Muses ou l'Eslite des plus belles poesies de ce temps* (1660), et les *Poésies nouvelles, et autres œuvres galantes* (1662 et 1665) comprises. La pièce reparaît à Amsterdam en 1661 dans le *Recueil de diverses poésies non encore imprimées*, sous le titre explicite « Sur une impuissance », puis dans de nombreuses éditions de colportage, s.l.n.d., sous le titre « L'occasion perdue et recouvrée, ou les amours de Lisandre », et dans le *Recueil de poésies héroïques et gaillardes de ce temps*, s.l. [A la Sphère], s.n.i., 1717 (Jean Benech de Cantenac, *Les Marguerites*, éd. cit., p. XXI et p. XXV). Les travaux de M. Speyer ont permis d'identifier au total seize des « éditions de colportage » mentionnées par A.-M. Clin-Lalande, comme *Les Plaisirs de la poësie galante, gaillarde et amoureuse* (s.l.n.d., [Paris, ca. 1663]), *Les Poesies gaillardes, galantes, et amoureuses de ce temps* (s.l.n.d. [Paris]), *L'Elite des poesies heroiques et gaillardes de ce temps, augmentées de nouveau* (s.l.n.d. [Paris ?]), *Recueil de poesies heroiques et gaillardes* ([Lyon], 1676), etc. Nous tenons à remercier chaleureusement Alain Riffaud dont l'aide a été précieuse pour l'identification des lieux d'impression de ces recueils.

49 Voir M. Speyer, *Les Recueils collectifs de poésies au* XVII*e siècle* (1597-1671), *op. cit.*

50 Privilège du 30 novembre 1662, signé Pucelle. Enregistré le 7 décembre 1662.

51 *Poésies de Madame la Comtesse de la Suze*, Paris, Charles de Sercy, 1666, p. 59.

52 L. Pfister, « Les conditions d'octroi des privilèges d'imprimerie de 1500 à 1630 », *Privilèges de librairie en France et en Europe* (XVI*e*-XVII*e siècle*), E. Keller-Rahbé (dir.), H. Pommier et D. Régnier-Roux (collab.), Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 69-92.

53 Voir à ce sujet l'art. 33 des *Statuts et règlements des Marchands Libraires, Imprimeurs et Relieurs de la ville de Paris* (Paris, François Julliot, 1620, p. 64). Sur les continuations de privilège, voir plus généralement H.-J. Martin, *Livre, pouvoirs et société*, *op. cit.*, t. II, p. 691-693.

54 Voir, à ce sujet, A. Riffaud, « Privilèges imprimés dans le théâtre du XVII*e* siècle », *Privilèges de librairie en France et en Europe* (XVI*e*-XVII*e siècles*), *op. cit.*, p. 157-173.

55 On peut à ce sujet penser aux *Œuvres de Monsieur de Malherbe* (privilège accordé au cousin du poète François d'Arbaud, sieur de Porchères) ou à

celles de Maynard. Les recueils de poésies confirment ainsi la tendance générale : un privilège d'auteur ou de compilateur est souvent plus précis qu'un privilège accordé à un imprimeur-libraire.

56 Privilège accordé le 20 janvier 1669, signé Dalencé.

57 Ce privilège (signé De L'Eveillé) est notamment reproduit dans *Les Premières Œuvres de Philippes Desportes*, Rouen, Raphaël du Petit-Val, 1594 (nos italiques). Voir aussi, à son sujet, l'anthologie *Privilèges d'auteurs et d'autrices en France* (XVI^e^-XVII^e^ *siècle*), Michèle Clément, Edwige Keller-Rahbé (éd.), Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 219-223.

58 Privilège du 16 juillet 1648, signé Bernage, reproduit dans l'édition *princeps* des *Œuvres* de Voiture publiée chez Augustin Courbé en 1650.

59 Privilège du 8 juin 1618, signé Bergeron (nos italiques).

60 Privilège du 1^er^ déc. 1653, signé Loüy (nos italiques).

61 Il s'agit du privilège accordé le 25 juillet 1659 pour sept ans à « C. D. B., Advocat en Parlement » pour le livre « EPIGRAMMATUM DELECTUS, *ex omnibus tum veteribus, tum recentieribus Poetis accuratè decerptus, etc.* », que celui-ci a transporté au libraire Charles Savreux. L'achevé d'imprimer date du 20 août 1659. Voir sur gallica : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k827690/f59.image.

62 Privilège du 4 avril 1697, signé S. Hilaire. Il s'agit du *Recueil des plus belles epigrammes des poëtes françois. Depuis Marot jusqu'à present*, Paris, Nicolas Le Clerc, 1698. La composition de ce recueil rappelle celle du recueil Barbin. Les épigrammes sont regroupées dans des sections en fonction de leur auteur, qui sont organisées de manière chronologique. Les sections sont réparties en trois livres, consacrées respectivement aux auteurs morts, aux auteurs vivants et aux auteurs anonymes. Les sections d'épigrammes dont les auteurs sont décédés s'ouvrent toutes sur une brève notice biographique.

63 Privilège du 6 mars 1651, signé Renouard.

64 « L'importance théorique de sa préface, sa composition chronologique et rétrospective, le choix des pièces retenues, l'existence de notices proposant à la fois des éléments de biographie et d'appréciations esthétiques en font la première anthologie véritable publiée en France. » (E. Fraisse, *Les anthologies en France* [PUF, 1997], Paris, L'Harmattan, 2017, « Naissance de l'anthologie littéraire : le *Recueil des plus belles pièces* de 1692 », p. 45 [p. 45-54]).

65 Claire Lévy-Lelouch, « Quand le privilège de librairie publie le roi », *De la publication. Entre Renaissance et Lumières*, C. Jouhaud et A. Viala (dir.), Paris, Fayard, 2002, p. 144-145.

66 Le demi-feuilleton est occupé par la notice Villon « *François Corbueil, dit* Villon ».

67 BnF, ms. fr. 21947, f. 67 r°.

68 A. Riffaud, « Privilèges imprimés dans le théâtre du xvii^e siècle », *Privilèges de librairie en France et en Europe (xvi^e-xvii^e siècles)*, art. cit., p. 162.

69 *Ibid.*

70 A. Tessereau, *Histoire chronologique de la Grande Chancelerie de France*, Paris, Pierre Le Petit, 1676, p. 677.

71 Il est possible de reconstituer le parcours social de Gamart grâce à plusieurs sources. À la rubrique « Morts, Naissances et Mariages » du *Mercure de France* du mois d'avril 1729, on peut lire la notice nécrologique de la « Dame Claire de Cullembourg, veuve de Louis Gamart », morte le 28 mars âgée d'environ 72 ans. Il y est précisé que Gamart était « Ecuyer, Conseiller, Secretaire du Roy, etc. Greffier en Chef de la Chambre des Comptes, et Trésorier de S. A. S. Madame la Princesse de Conti, premiere Douairiere. » (p. 822-823). Dans les *Documents du Minutier central concernant l'histoire de l'art (1700-1750)*, par Mireille Rambaud (tome II, Paris, Archives nationales, 1971, p. 122), il est fait état au 10 avril 1742 d'une « Licitation et adjudication, en présence de Jean-Baptiste Leroux, architecte du roi de la première classe de l'académie d'architecture, demeurant rue Neuve-des-Petits-Champs, comme tuteur des petits-enfants et héritiers par substitution de feu Louis Gamart, trésorier général des maison et finances de la princesse de Conti douairière, de partie d'une maison appartenant à ces derniers, sise cul-de-sac Saint-Vincent, paroisse Saint-Roch. » (A.N. MC/ET/X/460). On se reportera en outre avec profit à l'étude de C. Favre-Lejeune, *Les secrétaires du roi de la grande chancellerie de France (1672-1789)*, Paris, SEDOPOLS, 1986, T. I, p. 591.

72 Sur le rôle et l'influence des secrétaires de chancellerie, voir les travaux de R.-C. Breitenstein, « Les secrétaires et la publication. L'exemple des éloges collectifs de femmes au xvi^e siècle », *Nouveaux aspects de la culture de l'imprimé. Questions et perspectives (xv^e-xvi^e siècles)*, Grégoire Holtz (dir.), Genève, Droz, 2014, p. 61-82, et, pour la période qui nous intéresse, ceux de N. Schapira, en particulier : *Un Professionnel des lettres au xvii^e siècle. Valentin Conrart, une histoire sociale*, Seyssel, Champ Vallon,

2003 ; « Occuper l'office. Les secrétaires du roi comme secrétaires au XVII^e siècle », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2004, t. 51, n° 1, p. 36-61. DOI : 10.3917/rhmc.511.0036. URL : https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2004-1-page-36.htm.

73 L'épître « A son Altesse Sérénissime Madame la Princesse de Conty » des *Mémoires de la cour d'Espagne* débute par le rappel de la protection donnée au *Comte de Duglas*. Mme d'Aulnoy lui dédie encore son deuxième tome des *Contes nouveaux ou les Fées à la mode* (Paris, Vve Théodore Girard, 1698).

74 1692, 3 vol. ; ach. d'impr. 12 janvier 1692.

75 Ces deux poèmes, introuvables d'après les spécialistes, ont été publiés chez la Veuve Théodore Girard en 1698.

76 Voir à ce sujet C. Lévy-Lelouch, « Quand le privilège de librairie publie le roi », art. cit., p. 139-159 et N. Schapira, « Quand le privilège de librairie publie l'auteur », art. cit., p. 121-137. Voir aussi, du même auteur, « Le monde dans le livre, le livre dans le monde : au-delà du paratexte. Sur le privilège de librairie dans la France du XVII^e siècle », art. cit., p. 79-96.

77 Une affirmation semblable ouvre l'avertissement des *Plus Belles Lettres françoises*, secrétaire dans lequel Richelet écrit : « L'Edition qui vient d'être faite de ce Livre, vaut incomparablement mieux que les precedentes, qu'on en a euës. Elle est augmentée de plusieurs Lettres ; le stile en est plus correct, et l'on a fait son possible pour n'y laisser contre *Vaugelas* ni *Patru*. Ainsi dés qu'il s'est trouvé un Auteur, qui ne les a pas suivis, on l'a remis aussitôt dans le bon chemin. Mais on n'en a usé de la sorte, qu'à l'égard des Ecrivains mors ; car à l'égard des vivans il ne s'est changé aucun mot de leurs Ouvrages ; et cela par pur respect seulement. On ne peut, ce semble, desapprouver cette conduite, ni celle qu'on a euë, de marquer ses sentimens sur les personnes qui nous ont laissé des Lettres. […]. » (Paris, M. Brunot, 1698).

78 Les *Madrigaux* d'Antoine de Rambouillet, sieur de La Sablière paraissent chez Claude Barbin en 1680, avec un privilège d'une durée de 10 ans (achevé d'imprimer du 9 juillet 1680).

79 Les vers de certains d'entre eux ne proviennent d'ailleurs pas nécessairement de recueils poétiques, mais peuvent aussi être extraits de fictions narratives autographiques, comme c'est le cas pour Marie-Catherine de Villedieu. Les pièces poétiques de cette autrice que réunit le

recueil Barbin ont presque toutes été publiées initialement dans des fictions narratives. La disposition des morceaux ainsi que certaines leçons divergentes invitent à penser qu'ils ont été puisés dans les *Œuvres meslées* (1674). Voir à ce sujet M. Speyer, « De l'art du collage. La *Troisiesme Partie* des *Œuvres meslées* (1674) de Madame de Villedieu », déc. 2016. En ligne : https://madamedevilledieu.univ-lyon2.fr/miriam-speyer-2016-de-l-art-du-collage-la-troisiesme-partie-des-oeuvres-meslees-1674-de-madame-de-villedieu-713128.kjsp?RH=grac25 (consulté le 30 avril 2018).

80 Nous sommes redevables sur cette question à la communication d'E. Mortgat-Longuet ainsi qu'à l'article de M. Cartron dans le présent volume.

81 La forme matérielle du privilège soulève quelques interrogations. L'extrait de la lettre patente est composé de caractères plus grands que ceux qui ont été utilisés pour la préface ou la table. De plus, il n'occupe qu'une page et demie, laissant le feuillet ã7v° à moitié blanc. Aussi un extrait plus détaillé aurait-il pu trouver sa place dans le recueil. Nous ignorons les raisons de cette composition.

82 *Recueil de vers choisis*, Paris, Georges et Louis Josse, 1693, « Avertissement », n. p.

83 *Ibid.*

84 *Ibid.*, « Extrait du privilège du Roy ».

85 L'Arrêt du Parlement du 8 avril 1653, confirmé par celui du 5 août de la même année, enjoint aux libraires, imprimeurs et autres personnes de porter les lettres de privilège au Syndic des Libraires huit jours après leur obtention (*Extraict des Registres de Parlement du 5 août 1653* ; BnF, Ms Fr 22071, pièce 80). Leur inscription sur le Registre de la communauté des imprimeurs et libraires doit s'effectuer dans un délai de trois mois (*Code de la librairie*, *op. cit.*, Article CVI, « *Priviléges et Cessions enregistrés dans les trois mois. Idem pour les Permissions.* », p. 386-387).

86 Précisons toutefois que cette manière de procéder n'est pas propre à la section Benserade. Comme l'a aussi montré Laurence Giavarini dans sa contribution, la plupart des sections de poètes sont composées de cette manière. Ce qui frappe dans le cas de Benserade en revanche, c'est l'organisation générique et le fait que l'on a puisé dans plusieurs recueils sources, autographiques et polygraphiques, d'un même poète.

87 J.-D. Mellot, « Périodiques et privilèges dans la France du XVII^e siècle, entre monopoles et exceptions », *Privilèges de librairie en France et en*

Europe (XVI^e^-XVII^e^ *siècle*), *op. cit.*, p. 113-155.

88 H. Pommier, « Estampes et privilèges sous l'Ancien Régime », *Privilèges de librairie en France et en Europe* (XVI^e^-XVII^e^ *siècle*), *op. cit.*, p. 219-288.

89 M. Brenet, *La Librairie musicale en France de 1653 à 1790, d'après les Registres de privilèges*, Leipzig, *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 1906-1907, p. 410-466.

90 Dans le privilège du *Nouveau Recueil de lettres, harangues et discours differens, composé par divers Autheurs…* (Paris, François Pomeray, 1630), par exemple, la supplique évoque « un livre intitulé *Nouveau Recueil de lettres, harangues et discours differens* » (privilège du 31 déc. 1629, signé Perrochel). Le privilège du *recueil des Edits, Déclarations, Arrests, et autres pieces concernant les Duels et rencontres* (Paris, Frédéric Léonard, 1689) précise qu'« il est permis à Sebastien Mabre-Cramoisy Imprimeur du Roy et Directeur de son Imprimerie Royale du Louvre, d'imprimer *les Edits, Declarations, Arrests, et generalement toutes les pieces concernant les Duels*, et ce durant le temps et espace de trente années : Avec defenses à tous Imprimeurs, Libraires, et autres personnes, de quelque qualité et condition qu'elles soient, d'imprimer, ou faire imprimer lesdits Edits, Declarations, Arrests, et autres pieces concernant les Duels, sous quelque pretexte que ce soit […] » (privilège du 15 avril 1677, signé Desvieux). Les privilèges d'autres recueils polygraphiques de l'époque, comme celui du *Recueil des harangues prononcées par Messieurs de l'Académie françoise…* (Paris, J.-B. Coignard, 1698), ne présentent pas non plus de spécificité.

91 Privilège signé Sainson, reproduit dans le *Recueil des plus belles pieces des poëtes françois de Villon jusqu'à Benserade*, Paris, Prault père, 1752, t. 6, n. p.

AUTEURS

Edwige Keller-Rahbé
Université Lumière Lyon 2 – IHRIM UMR 5317
IDREF : https://www.idref.fr/051645661
ORCID : http://orcid.org/0000-0001-8027-4965
HAL : https://cv.archives-ouvertes.fr/edwige-keller-rahbe
ISNI : http://www.isni.org/0000000079973729
BNF : https://data.bnf.fr/fr/13550820

Miriam Speyer
Université de Caen – LASLAR EA 4256
IDREF : https://www.idref.fr/237193442

HAL : https://cv.archives-ouvertes.fr/mspeyer

Éditer le recueil Barbin

De Paris à Amsterdam, enquête sur une aventure éditoriale

Fanny Boutinet

DOI : 10.35562/pfl.82

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

PLAN

Les recueils dans le recueil : l'anthologie au prisme du catalogue Barbin
« George Gallet », ou l'imprimerie Huguetan
De l'édition parisienne à l'édition hollandaise
  Des éditions morcelées
  Les titres du recueil

TEXTE

1 Le nom de Claude Barbin s'est imposé dans la tradition littéraire pour désigner le *Recueil des plus belles pieces des poetes françois, tant anciens que modernes, depuis Villon jusqu'à M. de Benserade*, anthologie poétique appelée communément « recueil Barbin ». Au cours des journées du colloque consacré à cet ouvrage, le nom du libraire a continué à se décliner, désignant le « colloque Barbin » puis les « actes Barbin » en préparation. Par glissement, le nom du libraire, seul contributeur attesté du recueil, s'est ainsi imposé pour désigner l'ouvrage et les travaux qui lui étaient associés.

2 La contribution effective de Barbin à la composition du recueil fait l'objet d'interrogations, tout comme celle de son fils Jules-Paul, parfois désigné comme un contributeur[1]. Si les formes exactes de leur implication sont incertaines, l'interrogation du catalogue de Claude Barbin démontre cependant que des recueils qu'il publie antérieurement sont mobilisés lors de la compilation des poèmes. De nombreuses logiques de « recyclage » sont à l'œuvre dans l'anthologie. Le premier à recycler est le libraire lui-même, qui puise

dans son catalogue des textes déjà édités, voire réédités, en les proposant à la vente sous une forme nouvelle.

3 Par ailleurs, le nom de Claude Barbin est à rapprocher de celui de George Gallet, l'autre imprimeur-libraire du recueil pour l'édition dite B (voir l'introduction générale). Bien moins connu que celui de son homologue parisien, « George Gallet » est un nom associé à une entreprise d'imprimeurs lyonnais protestants réfugiés à Amsterdam à la fin du XVII^e^ siècle. Leur catalogue entretient des liens ténus avec celui de Barbin, mais leur choix de publier des ouvrages et des auteurs associés au libraire parisien, dont le recueil Barbin, s'inscrit surtout dans une stratégie éditoriale ambitieuse qui fera le succès commercial de leur firme. Leur copie du recueil, ainsi que la reprise de cette copie avec l'adresse de Barbin (état dit B'), réalisée certainement dans leurs ateliers, nous donne quelques indices sur les étapes d'élaboration de cet ouvrage, qu'ils ont largement contribué à diffuser.

Les recueils dans le recueil : l'anthologie au prisme du catalogue Barbin

4 On sait que Claude Barbin a été l'éditeur de grands poètes de son temps et la liste des ouvrages qu'il a publiés, telle que l'on peut la reconstituer à partir du CCfr [2], le confirme. En miroir de son catalogue, on peut se demander si le *Recueil des plus belles pieces des poetes françois, tant anciens que modernes, depuis Villon jusqu'à M. de Benserade* ne serait pas, dans une certaine mesure, une compilation « des plus belles pieces » publiées par Barbin.

5 Cinquante-et-un poètes figurent dans le recueil de 1692. Nos recherches nous ont permis d'établir qu'au moins six d'entre eux étaient déjà présents dans le catalogue Barbin : Malherbe, Villedieu, La Sablière, Montreuil, Voiture et Sarrasin [3]. Entre 1659 et 1689, l'imprimeur-libraire a publié des recueils d'œuvres diverses de Malherbe, Voiture et Montreuil, un recueil de madrigaux de La Sablière, un recueil de poèmes de Sarrasin et plusieurs ouvrages de M^me^ de Villedieu – sans conteste la poétesse la plus présente dans

sa production [4] – dont des recueils de poèmes. Excepté Malherbe, les poètes présents au catalogue figurent tous à la fin de l'anthologie, dans les tomes quatre et cinq. Des dix derniers poètes représentés dans le recueil, cinq sont publiés par l'imprimeur-libraire, et deux le sont de leur vivant. On peut voir dans le choix de ces derniers poètes du recueil une stratégie de la part de l'imprimeur-libraire, qui tire une double utilité de la remobilisation de ce matériau littéraire. En faisant figurer dans le recueil des poètes déjà présents dans son catalogue, Claude Barbin valorise ces auteurs, leur redonne une actualité tout en les auréolant d'une autorité nouvelle, instituée par l'imprimeur-libraire lui-même, qui les inscrit dans la lignée des plus excellents poètes de langue française. L'intérêt publicitaire du recueil s'accompagne d'un intérêt pratique. Cette présence au catalogue facilite le travail de l'éditeur, qui peut éventuellement disposer d'un privilège sur cette œuvre, mais aussi celui du compilateur, qui a les textes à disposition.

6 Pour les six poètes déjà publiés par Barbin, les pièces retenues et la composition des sections nous permettent d'entrevoir le traitement réservé par le compilateur à ces recueils.

7 Malherbe est le plus ancien des poètes édités par Barbin. Il imprime sa correspondance et ses poésies, sans privilège, en 1659. À cette date, Claude Barbin est un jeune imprimeur-libraire, établi depuis 1656. Il s'agit d'une des toutes premières œuvres de son catalogue, et de la première œuvre poétique que nous avons retrouvée. Cette édition reproduit la première édition des *Œuvres de M^re^ François de Malherbe*, publiée par Chapelain en 1630. On y retrouve le discours liminaire de Godeau, et un agencement identique des pièces. Seule la pièce finale, *Elle était jusqu'au nombril…*, est un ajout, que la tradition éditoriale inclut dans les œuvres de Malherbe à partir de l'édition d'Antoine de Sommaville parue en 1642 [5].

8 Des seize poèmes de Malherbe figurant dans le recueil Barbin, tous sont présents dans le recueil de 1659. L'ordre du recueil est presque entièrement respecté, deux poèmes consécutifs dans le premier recueil ont été inversés, *Pour le Roy allant chastier la rebellion des Rochelois* et *A la reyne mère du Roy sur sa bienvenue en France*. Cette inversion fait alterner dans le recueil Barbin les pièces épidictiques dédiées au roi Henri et à la reine mère, qui

appartiennent respectivement aux livres 3 et 4. Le compilateur emprunte à chacun des livres du recueil, mais il ne sélectionne qu'une seule pièce dans le premier livre, consacré aux poèmes d'inspiration biblique, plus longs, et six poèmes dans le dernier, où l'on retrouve les ballets et les pièces funèbres.

9 Le compilateur procède de la même manière dans le cas des *Œuvres de Monsieur de Montreuil* [6]. Tout en respectant l'ordre de l'édition Barbin, il regroupe ensemble les madrigaux, qui composent la majorité des pièces retenues, et les épigrammes.

10 Pour la section consacrée à Voiture, seul un poème a une place qui diffère de l'ordre des pièces publiées par Claude Barbin, dans une édition collective de 1677 [7]. Il s'agit de l'ultime poème, le sonnet *Il faut finir mes jours en l'amour d'Uranie*, qui était parmi les premières pièces du recueil.

11 Dans le cas de La Sablière, on constate à nouveau que les pièces reprises dans le recueil suivent le même ordre que dans les *Madrigaux de M.D.L.S.*, édition originale des œuvres du poète, réalisée par son fils en 1679, et la seule édition du XVII^e^ siècle [8]. Le choix dans la compilation de 1692 s'est fait de manière à peu près égale au sein des quatre livres de ce petit volume.

12 Les pièces de Villedieu sélectionnées proviennent toutes du catalogue Barbin. À l'exception de la fable *La tourterelle et le ramier*, extraite des *Fables, ou Histoires allégoriques* (Paris, C. Barbin, 1670) elles sont toutes extraites d'une édition aujourd'hui très rare des *Œuvres mêlées* de Villedieu publiée par Claude Barbin en 1674 [9]. Dans l'anthologie, *La tourterelle et le ramier* est insérée avant l'ultime poème de la section, l'*Explication de la fable de Diane et d'Actéon*. La glose poétique vient clore la série de poèmes, ce qui est aussi le cas dans la sélection de poèmes de Sarrasin, qui ne sont pas cette fois puisés dans le catalogue Barbin.

13 En 1666 paraissent chez Augustin Courbé *Les œuvres de Monsieur Sarazin* [10]. Ce recueil posthume édité par son ami Gilles Ménage, à qui Sarrasin a confié son œuvre avant sa mort, contient une sélection de ses pièces poétiques. Ménage ne publie que les pièces qu'il juge les plus estimables, celles de moindre importance sont écartées. En 1674, Claude Barbin publie de *Nouvelles œuvres de*

Monsieur Sarasin[11], recueil composé de pièces inédites[12]. Aucune de ces pièces publiées par Barbin ne figure dans l'anthologie. Le compilateur semble ne s'être appuyé que sur l'édition de Ménage de 1666, dans laquelle on retrouve tous les poèmes retenus. À l'exception de trois poèmes, il suit l'ordre établi par Ménage. Les poèmes sont regroupés en fonction de leurs formes – les épigrammes sont réunies, et le poème *A Monsieur Esprit, sur un sonnet de M. de Benserade*, seule « glose » retenue, est placé en fin de section.

14 À l'exception des poèmes de Sarrasin, toutes les pièces poétiques reproduites dans le recueil ont donc déjà été publiées par Claude Barbin. Les *Œuvres mêlées* de Villedieu sont rééditées à Lyon en 1691 par Thomas Amaulry, un libraire lié à Barbin[13]. Le recueil de Sarrasin est réédité en 1685 par Nicolas Le Gras, qui avait participé à l'édition collective des œuvres de Voiture citée plus haut. Barbin lui-même réédite les poèmes de Malherbe, avec les commentaires de Ménage, en 1689. Ces trois reprises témoignent d'une actualité éditoriale de ces poètes à la veille de la parution de l'anthologie. Ce recueil de recueils participe d'une stratégie éditoriale plus globale du libraire, qui réexploite ici très efficacement son catalogue d'œuvres poétiques. La publication du recueil s'insère dans un même temps dans une autre stratégie éditoriale tout aussi efficace, celle des imprimeurs hollandais du recueil qui font paraître la même année une copie et une contrefaçon de l'ouvrage.

« George Gallet », ou l'imprimerie Huguetan

15 Les recueils poétiques publiés par Claude Barbin sont régulièrement contrefaits en France ou copiés à l'étranger. Le *Recueil des plus belles pieces des poëtes françois* n'échappe pas à cette pratique, qui est en forte expansion à la fin du XVII^e^ siècle, alors que des familles d'imprimeurs-libraires huguenots français s'installent aux Pays-Bas et pillent les catalogues français. À partir de 1685, les impressions en français à l'étranger connaissent une hausse significative, à Amsterdam notamment, où le nombre d'entreprises de presse huguenotes, de la décennie 1680 à la décennie 1690, passe de 4 à 11[14], sur un total de 139 à 149 imprimeurs-libraires établis dans la ville hollandaise. Parmi ces onze entreprises, la plus importante est celle

des frères Huguetan, issus d'une famille d'imprimeurs lyonnais actifs dès le tout début du XVI^e siècle [15]. Outre les cinquante-cinq ouvrages imprimés sous leur nom et recensés par David Van den Linden [16], les cent dix-neuf ouvrages imprimés sous le nom de George Gallet en font l'entreprise d'imprimeurs-libraires français la plus active d'Amsterdam durant la décennie 1690. Le nom de George Gallet sur l'édition hollandaise du recueil Barbin renvoie en effet à l'imprimerie des Huguetan. George Gallet a pu être présenté comme un simple pseudonyme employé par les trois frères. Il semble plutôt qu'il s'agissait d'un important collaborateur de leur imprimerie. Dans leur édition de l'*Architecture générale* de Vitruve de 1691 on lit ainsi : « à Amsterdam, aux dépens des Huguetan, et se vend chez George Gallet sur le Keiser Graft ». Sur la page de titre de l'édition hollandaise de 1701 de la *Dissertation préliminaire ou prolégomènes sur la Bible*, par Louis Ellies Du Pin, il est cette fois indiqué : « à Amsterdam, Chez George Gallet, Directeur de l'Imprimerie des Huguetan [17] ».

16 Les Huguetan débutent leur entreprise amsterdamoise en 1691. On supposait jusqu'à présent qu'ils avaient immigré en 1685, ce qui laissait un vide de cinq ans entre leur départ de France et leur installation à Amsterdam. Le « *Catalogus librorum* » inséré dans leurs premières impressions hollandaises [18] mentionne cependant des titres datés de cette période. Dix livres en latin auraient été publiés à « Lugduni » entre 1687 et 1690. Ces dates et cette localisation, si elles sont exactes, nous indiqueraient que les Huguetan auraient en fait poursuivi une activité en France jusqu'à l'installation de leur imprimerie à Amsterdam [19]. L'imprimerie familiale ferme en 1703, dernière année où l'on trouve des impressions au nom de George Gallet. Deux causes sont avancées pour expliquer l'arrêt de l'entreprise éditoriale : la mort, en 1702, de Marc, le frère aîné, et le départ de Jean-Henri, qui part vivre à Genève. Pierre, le frère cadet, aurait poursuivi seul l'activité jusqu'en 1705, année où s'achève une entreprise familiale vieille de deux siècles.

17 Pierre Bayle, dans une lettre à Vincent Minutoli du 28 août 1692, nous renseigne sur l'imprimerie des frères Huguetan, qui « font rouler incessament dix ou douze presses [20] », ce qui constitue des moyens de production très importants pour l'époque, et explique en partie la domination exercée par la famille sur le marché du livre français à Amsterdam durant une décennie. Les machines seraient cependant

inutiles sans un épais catalogue disponible pour impression. Dès 1691, les Huguetan s'emploient à constituer un fonds conséquent. On retrouve ce catalogue à la fin de certains exemplaires du premier volume du *Recueil des plus belles pieces des poëtes françois* [21]. Un an après le lancement de l'imprimerie, il contient déjà vingt-deux ouvrages [22], auxquels s'ajoutent quelques textes en latin, présents dans des variantes antérieures du catalogue.

18 La comparaison des variantes du catalogue Huguetan permet d'isoler neuf ouvrages, constamment mentionnés, qui sont vraisemblablement les neuf premiers ouvrages imprimés à Amsterdam [23]. Ils apparaissent en tête des différentes versions, dans une liste d'ouvrages suivant l'ordre chronologique des parutions. Lorsqu'on parcourt ces ouvrages, seule leur présence au catalogue commun permet de saisir qu'ils proviennent bien de la même entreprise, alors que les noms d'imprimeurs-libraires varient. On trouve ainsi :

- « Aux dépens des Huguetan » : le *Cours entier de philosophie, ou système général selon les principes de Descartes*, la *Bibliothèque des auteurs ecclésiastiques*, en 4 volumes, et le *Dictionnaire mathématique d'Ozanam* ;
- Sous le nom de George Gallet : le *Traité de l'âme et de la connaissance des bêtes… suivant les principes de Descartes* ;
- Sous les deux noms : *L'Architecture générale de* Vitruve, déjà mentionnée ;
- Sous le nom de Jacques Ollier : *Les Comédies de Terence, traduites en françois, avec des remarques*, par M^me^ Dacier ;
- Sous le nom de Jean Obié : la *Nouvelle pratique de chirurgie médicale et raisonnée* par Ettmuller ;
- Sous le nom de Denis Thierry et Claude Barbin, la contrefaçon des *Œuvres d'Horace, traduites en français, avec des notes et des remarques critiques sur tout l'ouvrage par M. Dacier*, que les libraires parisiens publient en 1689 ;
- Sans nom d'imprimeur : *L'Art de jetter les bombes* de Blondel [24].

19 Les Huguetan sont coutumiers des pseudonymes. Parmi ces neuf premiers livres, trois seulement sont publiés sous leur nom. C'est cette proportion (un tiers d'ouvrages au nom d'Huguetan, deux tiers d'ouvrages sous nom d'emprunt) que l'on retrouve dans les chiffres de

Linden – qui ne précise cependant pas s'il a pris en compte seulement le pseudonyme George Gallet ou tous les pseudonymes que nous venons de citer. Les noms de Jean Obié et Jacques Ollier n'ont, semble-t-il, pas été réutilisés [25]. Les premières impressions sous noms d'emprunt n'empêchent pas les frères Huguetan de diffuser, dès le début de leur entreprise, des contrefaçons, à commencer par la traduction d'Horace, une œuvre poétique précisément publiée par Claude Barbin [26].

20 Cet échantillon d'ouvrages illustre la diversité du catalogue Huguetan. Des classiques de la littérature latine côtoient les ouvrages de Descartes et de Blondel, des auteurs dont les textes connaissent de multiples éditions dans la seconde moitié du XVII^e^ siècle. Le *Dictionnaire mathématique* d'Ozanam se distingue : on ne le retrouve dans aucune des bibliographies du mathématicien. Il pourrait donc s'agir de la première fausse attribution des imprimeurs, précédant l'attribution du recueil Barbin à M^me^ d'Aulnoy. L'attribution apparaît d'ailleurs comme l'élément unifiant du catalogue, dans lequel l'auteur de chaque ouvrage est renseigné. On ignore si les Huguetan ont constitué leur catalogue en s'appuyant sur des noms d'auteur connus, qui leur auraient garanti un succès commercial, ou si, inversement, ils ont attribué les ouvrages anonymes qu'ils avaient choisi de publier. La présence systématique d'un nom d'auteur, alors que les publications anonymes restaient courantes à l'époque, rend compte d'une stratégie commerciale faisant de l'auteur un argument de vente.

21 Parmi les neuf premiers ouvrages cités, deux avaient été publiés par Barbin, *Les Comédies de Terence*, traduites par Anne Dacier et *Les Œuvres d'Horace latin et françois, avec des remarques*, traduites par André Dacier. D'autres œuvres des Dacier publiées chez Barbin figurent par la suite dans le catalogue Huguetan : *La Poétique d'Aristote* d'André Dacier, *Les comédies de Plaute latin et françois, avec des remarques* d'Anne Dacier, imprimés à Amsterdam à la même période que le recueil Barbin. Les œuvres des Dacier présentes au catalogue Huguetan ne se limitent cependant pas aux œuvres éditées par Barbin. Les Huguetan ont publié une grande partie de leurs ouvrages, de 1691 à 1702, soit durant toute la durée de leur activité à Amsterdam [27], et collaboraient directement avec le couple [28]. Il semble que les liens entre les catalogues Barbin et Huguetan se soient limités, d'une part, à ces deux auteurs, d'autre

part, à l'impression du *Recueil des plus belles pieces des poetes françois*. Rien n'indique que les Huguetan et Barbin aient collaboré à l'occasion de ces impressions, ni même qu'ils aient été en contact, et il semble bien plutôt que l'impression hollandaise se soit faite sans l'accord de Barbin, qui aurait eu à imprimer en urgence le recueil pour faire face à cette concurrence inattendue. C'est ce dont témoignent les différents états du texte publié.

De l'édition parisienne à l'édition hollandaise

22 Nous avons pu constater, en parcourant les catalogues de Claude Barbin et des frères Huguetan, la cohérence de ces deux entreprises éditoriales et le rôle que joue le recueil dans un ensemble de stratégies économiques. Là où Barbin réutilise le matériau littéraire à sa disposition et achève, dans le recueil, un parcours de publication d'œuvres poétiques de son temps, les Huguetan sélectionnent l'ouvrage d'un libraire à succès, auquel ils ajoutent un nom d'auteur en vogue, pour compléter un catalogue diversifié. Après l'étude de leurs catalogues, il nous reste à envisager les deux éditions du recueil produites par ces deux imprimeries. Elles présentent des dissemblances textuelles diverses : des éléments ajoutés, modifiés ou manquants. Dans le cas du recueil, il nous paraît inexact de parler de « suppression » s'agissant des pièces manquantes dans certains exemplaires, car rien n'indique que les imprimeurs-libraires aient délibérément retiré des parties de l'ouvrage. Il semble plutôt, comme on va le voir, qu'ils aient eu à composer avec des états plus ou moins achevés des éléments constitutifs du recueil.

Des éditions morcelées

23 Dans le *Dictionnaire historique* de Bayle, la notice Benserade fait mention du *Recueil des plus belles pieces des poëtes françois*, que l'auteur a pu acquérir lors de son passage à Amsterdam en août 1692 : « Ce Recueil est en 5 tomes », précise l'annotateur du texte de Bayle. « L'auteur des *Mémoires et Voyages d'Espagne* l'a publié à Paris l'an 1692. Il fut d'abord contrefait à Amsterdam. [29] » Outre la fausse attribution de l'édition hollandaise reprise ici, l'absence que souligne

Bayle de la notice Benserade [30] confirme qu'il évoque bien l'édition Huguetan. Ce témoignage est le seul que nous ayons trouvé en mesure de nous renseigner sur la chronologie de ces deux parutions. Les différences entre les deux éditions invitent à suivre la piste d'une publication antérieure de l'édition hollandaise, s'appuyant sur un état antérieur du texte.

24 Dans l'édition hollandaise neuf notices sont manquantes, celles de Dalibray, Cerisy, Villedieu, La Sablière, Montreuil, de Charleval, Saint-Pavin dans le tome 4, celles de Sarrasin et Benserade dans le tome 5. Une notice ne correspond pas à l'auteur des poèmes qui suivent, il s'agit de la notice « Daceuilly », qui est placée avant la section « D'Alibray ». Les neuf notices manquantes de l'édition hollandaise sont présentes dans tous les exemplaires de l'édition Barbin que nous avons été en mesure de consulter. Dans l'édition parisienne, la notice biographique « Habert » précède la section « Cerisy » et la notice « Daceuilly » précède la section « Chevalier de Cagny ». Quoique les titres divergent, l'œuvre poétique qui suit est bien celle des poètes évoqués dans les notices. Ce sont les deux seuls cas de divergence entre un titre de notice et un titre de section. Ces divergences peuvent être le signe d'une précipitation au moment de « boucler » le quatrième volume. L'imprimeur hollandais, qui avait au moins l'une des deux notices en sa possession, n'a pas su l'associer à la section poétique correspondante.

25 On remarque encore que parmi les notices manquantes, quatre sont celles d'auteurs publiés auparavant par Barbin (Villedieu, La Sablière, Montreuil, Sarrasin). Leur rédaction et leur insertion ont pu être repoussées à la fin de la composition du recueil. Cela a notamment pu être le cas des deux notices manquantes du tome 5, celle de Sarrasin, poète pour lequel on a fait tardivement le choix de ne pas puiser dans le catalogue mais dans l'ouvrage de Ménage, et celle de Benserade, dont la mort très récente et l'ampleur de l'œuvre à traiter – sa section est la plus conséquente – pourraient expliquer une rédaction de notice plus tardive.

26 L'absence de notices et les erreurs d'insertion dans l'édition hollandaise incitent ainsi à penser que les Huguetan ne disposaient pas d'une version aboutie du recueil, mais d'une épreuve intermédiaire, à laquelle il pouvait manquer certaines notices, qui

étaient en cours de rédaction, ou d'impression. Dans un exemplaire du troisième volume de l'édition Barbin, conservé à la bibliothèque municipale de Lyon [31], diverses notices sont reliées en fin de volume au lieu d'être insérées correctement avant les sections [32], ce qui, d'une part, témoigne d'une urgence ou d'une négligence de la part de l'imprimeur parisien lui-même, qui s'est peut-être empressé de produire un ouvrage déjà en vente de l'autre côté de la frontière, et d'autre part, indique que les notices du troisième volume ont été imprimées sur des feuillets indépendants, insérables dans le corps de l'œuvre *a posteriori*. Dans un exemplaire du premier volume consulté à Toulouse [33], l'absence de tranchefile nous a permis d'étudier la composition des premiers cahiers, et de remarquer que les trois premières notices (Villon, Marot et Saint-Gelais) sont là encore imprimées sur des feuillets indépendants.

27 Parmi les notices du quatrième volume, l'une d'elles retient notre attention, celle de « Madame de La Suze ». Comme dans la notice Habert, l'auteur de la notice apporte une correction à la fin de celle-ci :

> On a appris depuis que l'on a imprimé ce Recueil, que la Piece commençant par ce Vers,
> *Unique sujet de ma flâme*
> Qui est une imitation du Pastor fido, qui a passé jusqu'icy sous le nom de Madame de la Suze, n'est point d'elle, mais de M. Regnier de l'Academie françoise.

28 Cette correction, sans doute tardive, n'apparaît que dans l'édition Barbin. Les Huguetan devaient disposer d'une version antérieure de cette notice, modifiée par la suite par un des contributeurs. Le poème en question est, lui, présent dans toutes les éditions. Comme dans le cas de la notice Habert, la correction évite à l'imprimeur d'apporter des modifications aux sections de poèmes, qui devaient déjà être imprimées.

29 Outre les notices citées, les imprimeurs hollandais ne disposent pas non plus de la table des matières, qu'ils reconstituent en se fiant aux titres erronés des sections, et en commettant une erreur de lecture flagrante. La table des matières indique en effet, toujours dans le quatrième volume, une section consacrée au poète « Vaudeville ».

« Vaudeville » n'est, en fait, pas le titre d'une section désignant un poète, mais l'indication générique d'une sous-section des poèmes de Charleval. Cette erreur rend compte d'une méconnaissance, de la part du créateur de la table, du lexique littéraire, et sans doute de la langue française elle-même. On connaît en outre le manque d'application, très courant à l'époque, dans la réalisation des pages de table des matières. Elle nous renseigne enfin sur l'état du texte parvenu aux imprimeurs hollandais : ce dernier, s'il ne contenait pas de table, avait déjà des sections ordonnées, reliées entre elles, dans leur ordre définitif, que les ouvriers de l'imprimerie ont reproduit.

30 Deux autres notices manquent dans l'édition hollandaise du recueil, les notices Brébeuf et Tristan. À la différence des notices précédemment citées, elles sont aussi manquantes dans certains exemplaires de l'édition Barbin. Elles ne figurent effectivement que dans deux des quatre exemplaires du volume trois que nous avons pu consulter [34]. Il faudrait consulter d'autres exemplaires de l'édition Barbin pour déterminer si l'absence de ces deux notices est récurrente ou si elle ne s'observe que dans de rares exemplaires. Cette différence manifeste de contenu dans des recueils supposés identiques incite à reconsidérer la distinction établie entre les éditions du recueil à partir de leur lieu d'impression et de l'identité de l'imprimeur-libraire. En vérité, les variations au sein de ce qui est considéré comme une seule édition, sont multiples, notamment dans les exemplaires Barbin, où les erreurs dans l'insertion des notices varient d'un exemplaire à l'autre. L'imprimé constitue ainsi une trace, qui nous renseigne sur les différents états du texte et étapes de sa composition et de son impression. Faute d'épreuves, ces variations permettent d'entrevoir le travail de l'imprimeur, dont les erreurs et ajouts tardifs manifestent à nos yeux les divers impératifs du métier auxquels la production du livre est soumise.

Les titres du recueil

31 De Paris à Amsterdam, le recueil change de nom. De *Recueil des plus belles pieces des poëtes françois, tant anciens que modernes, depuis Villon jusqu'à M. de Benserade* il devient *Recueil des plus belles pieces des poëtes françois, tant Anciens que Modernes, avec l'histoire de leur vie, par l'auteur des Mémoires et Voyage d'Espagne*. C'est là la seule

modification d'importance que les Huguetan apportent à l'ouvrage. Là encore, le choix des éditeurs, qui s'appuie sur une stratégie commerciale déjà observée dans le catalogue, est de mettre en avant un nom d'auteur. Pour le lecteur du XVII^e siècle, l'autrice désignée, Marie-Catherine d'Aulnoy, est associée au libraire Claude Barbin [35]. Les deux ouvrages cités, les *Memoires de la cour d'Espagne* et la *Relation du voyage d'Espagne*, sont en effet publiés à Paris, chez Claude Barbin, en 1690 et 1691. Cette actualité éditoriale française s'accompagne d'une actualité éditoriale hollandaise. En 1692, quatre ouvrages publiés à La Haye, chez deux éditeurs différents, lui sont attribués : deux éditions de l'*Histoire de Jean de Bourbon, prince de Carency, par l'auteur des Mémoires et voyage d'Espagne*, l'une chez Adrien Moetjens, l'autre chez Jean Alberts (l'ouvrage est publié la même année en France, cette fois chez Jean Guignard, et sans nom d'auteur), les *Mémoires des avantures singulières de la cour de France par l'auteur de Voyage et Mémoires d'Espagne* et une *Histoire nouvelle de la cour d'Espagne, par l'auteur des Mémoires et voyage d'Espagne*, toujours chez Jean Alberts. Ces deux dernières attributions sont, semble-t-il, fausses. Le recueil publié par les Huguetan porte à cinq le nombre d'éditions hollandaises attribuées à « l'auteur des Mémoires et Voyage d'Espagne » en 1692, et à trois le nombre d'attributions contestées. Les lecteurs francophones ne peuvent s'y tromper, la périphrase désigne de manière transparente Marie-Catherine d'Aulnoy. L'occurrence de l'expression dans les titres d'ouvrages témoigne d'un succès éditorial certain des ouvrages de l'autrice, succès dont les Huguetan tentent de tirer profit avec cette attribution surprenante. En effet, contrairement à leurs concurrents, qui associent le nom d'Aulnoy à des textes en lien avec ses véritables publications – des mémoires, relations de voyage, qui glissent parfois vers l'histoire secrète, et des contes – ils font d'elle l'autrice d'une anthologie poétique, genre très éloigné de sa bibliographie. La crédibilité de l'attribution importe moins que l'attrait du nom dans une stratégie de vente assez grossière, mais à laquelle des commentateurs ont pu se laisser prendre.

32 C'est le titre hollandais, et non le titre parisien, qui est reporté sur une autre version du recueil réalisée par les Huguetan, dite B' (voir l'introduction du volume), qui porte elle l'adresse de Claude Barbin (alors que le contenu de l'édition est identique à celle parue sous le

nom de Georges Gallet). S'agit-il là d'une négligence des contrefacteurs, qui modifient seulement l'adresse et le nom d'imprimeur sur la page de titre ? On peut en douter. Le maintien du titre hollandais a pu être un choix délibéré. L'attribution est en effet un argument de vente certain. Il faut cependant garder à l'esprit que les Huguetan n'étaient pas en possession de la version finale du recueil. Le sous-titre du recueil a pu être décidé tardivement – il n'est pas renseigné dans le privilège qui cite « Le recueil des plus belles Pieces des Poëtes François, tant anciens que modernes ». Selon cette hypothèse, les imprimeurs hollandais, faute d'un état achevé du texte, complètent plutôt qu'ils ne modifient ce titre.

33 En publiant le *Recueil des plus belles pieces des poetes françois*, les Huguetan réalisent un coup éditorial à la hauteur des ambitions de leur imprimerie. Ils ajoutent à leur catalogue déjà bien fourni une anthologie de poètes français des XVI^e^ et XVII^e^ siècles et y font entrer, en même temps qu'une cinquantaine de poètes, une autrice très en vogue. Cette parution leur permet de concurrencer les grands imprimeurs-libraires de Paris et de La Haye, et d'installer leur hégémonie sur le marché du livre français aux Pays-Bas, ainsi qu'en Europe. Le coup éditorial, pour Barbin, est aussi important, quoique amoindri par cette concurrence qui, quelques années plus tard, sera en partie la cause de sa ruine [36]. Ce sont là deux modes de fabrication du livre, deux logiques de marché qui s'opposent. D'un côté, une entreprise parisienne installée, qui a lentement constitué et consolidé son catalogue d'auteurs et de publications sur lesquels elle possède des privilèges qu'elle tente de conserver. De l'autre, une officine hollandaise beaucoup moins contrainte, qui imprime à grands tirages des ouvrages français destinés à inonder le marché européen. Cette réalité nouvelle du marché profite au livre, à défaut de profiter à celui qui le fabrique, puisque les éditions hollandaises ont participé à la large diffusion du recueil Barbin [37], et par là à sa grande postérité.

NOTES

1 Sur le libraire Claude Barbin, on consultera l'ouvrage de référence de Gervais E. Reed *Claude Barbin, libraire de Paris sous le règne de Louis* XIV, Paris/Genève, Droz, 1974, ainsi que la notice de Jean-Dominique Mellot et

Élisabeth Queval, *Répertoire d'imprimeurs-libraires : XVI^e -XVII^e siècle*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1997.

2 Catalogue collectif de France : https://ccfr.bnf.fr/portailccfr/jsp/public/index.jsp?failure=%2Fjsp%2Fpublic%2Ffailure.jsp&success=%2Fjsp%2Fpublic%2Findex.jsp&profile=public

3 Dans « Claude Barbin, un libraire pour dames ? » (*Revue de la BnF*, vol. 39, n° 3, 2011, p. 22-27) Nathalie Grande indique que Claude Barbin édite en 1664 et 1680 des poésies de M^me^ de La Suze. Nous n'avons toutefois pas retrouvé ces éditions (qui ne sont pas mentionnées non plus par Reed).

4 E. Keller-Rahbé, « M^me^ de Villedieu, la « poule aux œufs d'or » de Claude Barbin ? », E. Keller-Rahbé (dir.), *Les Arrière-boutiques de la littérature. Auteurs et imprimeurs-libraires aux XVII^e^ et XVII^e^ siècles*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2010, p. 87-111.

5 Malherbe, *Œuvres*, éd. A. Adam, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 765.

6 [M. de Montreuil] *Les Œuvres de Monsieur de Montreüil*, Paris, Barbin, 1666.

7 [V. Voiture] *Les Œuvres de Monsieur de Voiture*, Paris, par la Société [J. Le Gras, N. Le Gras, C. Barbin, G. de Luyne, T. Girard, P. Trabouillet, V^ve^ Mauger et C. Osmont], 1677.

8 On trouve deux copies hollandaises de cette édition, publiées en 1679 à Amsterdam, l'une d'A. Wolfgang, l'autre des Elzévier.

9 Rudolf Harneit en recense aujourd'hui seulement trois séries d'exemplaires, ce qui explique qu'une contrefaçon rouennaise ait longtemps été considérée comme l'édition originale de ce recueil. R. Harneit, « Le Portefeuille de Madame de Villedieu : édition originale et réimpressions des *Œuvres meslées* au XVII^e^ siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2001/5 (Vol. 101, n° 5, 2001), p. 1455-1462. https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2001-5-page-1455.html

10 [J.-F. Sarrasin] *Les Œuvres de Monsieur Sarazin*, Paris, A. Courbé, 1656.

11 [J.-F. Sarrasin] *Nouvelles Œuvres de Monsieur Sarasin*, Paris, Barbin, 1674.

12 Plusieurs commentateurs racontent que ces pièces auraient été achetées par Barbin à Fleuri, l'ancien secrétaire de Ménage, qui aurait fait une copie, des années auparavant, de ces pièces écartées. L'anecdote se trouve dans les *Mémoires du marquis de Sallengre* ou dans les *Jugemens des savans sur les*

principaux ouvrages des auteurs, par Adrien Baillet, revûs, annotez et augmentez par M. de la Monnoye, nouvelle édition, vol. 4, seconde partie, Amsterdam, Aux dépens de la compagnie, 1725, p. 265.

13 *Nouvelles œuvres meslées de Madame De Villedieu*, Lyon, Thomas Amaulry, 1691. Cet imprimeur lyonnais entretenait des liens commerciaux étroits avec Barbin, qui l'a fait bénéficier des privilèges obtenus pour l'impression de plusieurs œuvres de Villedieu, dont *Mademoiselle d'Alençon, nouvelles galantes* en 1683 ou le *Portrait des faiblesses humaines* en 1686. Dans ces deux cas, l'édition Amaulry suit de quelques années l'édition Barbin.

14 Les chiffres avancés par David Van den Linden ont été établis en s'appuyant sur les données du Short Title Catalogue of the Netherlands. La part de marché des imprimeurs-libraires huguenots passe dans le même temps de 3,3 % à 9,4 %, et de 18,4 % à 32 % en ce qui concerne les livres publiés en français : *Experiencing Exile. Huguenot Refugees in the Dutch Republic*, 1680-1700, London, Routledge, 2016.

15 Jacques et Jean I Huguetan, fils d'un marchand lyonnais, sont membres de la première Compagnie des libraires de Lyon. Jacques, l'aîné, aurait commencé son activité en 1492 et imprimé quelques incunables. Il se rend à Toulouse et à Paris avant de s'établir à Lyon, où il développe son activité. A. Vingtrinier, *Histoire de l'imprimerie à Lyon de l'origine à nos jours*, Lyon, A. Storck, 1894, p. 129-133 et p. 354-360.

16 *Experiencing Exile. Huguenot Refugees in the Dutch Republic*, *op. cit.*

17 Ces deux mentions peuvent être un indice de l'évolution socio-professionnelle de George Gallet, passé de collaborateur à directeur des activités d'impression de l'entreprise familiale. Il est vraisemblable que les frères aient délégué cette direction, alors qu'ils étaient eux-mêmes occupés à diriger des activités commerciales plus conséquentes. Nous savons en effet que la librairie est loin d'être la seule source de revenus de la famille. Les trois hommes furent impliqués dans divers commerces, notamment Jean-Henri, le deuxième frère, qui fit des affaires en France, en Angleterre, en Suisse et au Danemark, où il fut l'un des fondateurs de la banque nationale.

18 On le trouve dans le *Dictionnaire mathématique* d'Ozanam et dans *L'Architecture générale* de Vitruve publiés en 1691.

19 Les éléments biographiques dont on dispose sur Jean-Henri Huguetan témoignent que l'exil en Hollande n'est pas radical, puisqu'il s'est au moins

rendu à Paris en 1686, où son fils illégitime naît en mai 1687.

20 Lettre à Vincent Minutoli, à Rotterdam, le 28 août 1692. Lettre n° 882 de l'édition électronique de la correspondance de Pierre Bayle réalisée par Anthony McKenna, consultable en ligne à l'adresse http://bayle-correspondance.univ-st-etienne.fr/.

21 Parmi les exemplaires consultables en ligne, c'est le cas de ceux conservés à la bibliothèque du congrès de Washington, cote PQ 1101, à la BCU de Lausanne, cote VD 2397475, et à la BU de Gand, cote BIB. HER. 002131 v. 1 :
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k579930?rk=64378;0 ;
https://books.google.ch/books?id=4WQ7AAAAcAAJ&hl=fr&source=gbs_navlinks_s ;
https://books.google.be/books?id=TDBbAAAAQAAJ&hl=fr&source=gbs_navlinks_s.

22 À titre de comparaison, on ne trouve dans le CCfr que douze ouvrages publiés par Claude Barbin entre 1656 et 1660, soit les quatre premières années de son activité.

23 Dans le « *Catalogus librorum* », on l'a noté, des ouvrages précèdent cette date de lancement « officielle ». Cependant aucun d'entre eux n'est localisé à Amsterdam.

24 L'exemplaire de ce texte localisé à Amsterdam est daté de 1690. Il n'a pas de page de titre et est le seul, des neuf ouvrages consultés, à ne pas contenir de catalogue. Nous ne sommes donc pas absolument certaine qu'il s'agisse bien de l'édition mentionnée dans le catalogue Huguetan.

25 Le nom « Jacques Ollier » renvoie à celui d'un imprimeur lyonnais du milieu du XVII^e^ siècle (*Florus de la maison de Savoye*, Lyon, J. Ollier, 1654). Les ouvrages que publie sa veuve dès 1667 (*Relation d'un signalé combat donné au siège de la table place d'importance*, Lyon, V^ve^ J. Ollier, 1667) nous indiquent qu'il n'a pas pu collaborer avec les frères Huguetan ; l'aîné, Marc, est né en 1655.

26 La correspondance de Bayle signale que les frères Huguetan sont des contrefacteurs bien identifiés aux Pays-Bas. Il craint d'ailleurs qu'ils ne contrefassent son dictionnaire : voir la lettre à François Janisson, à Rotterdam, le 21 mars 1697 (lettre n° 1138 de l'édition électronique, http://bayle-correspondance.univ-st-etienne.fr/).

27 Les Dacier ouvrent et clôturent le catalogue Huguetan. Parmi les derniers ouvrages qu'ils impriment se trouvent ainsi deux textes d'Anne :

Dictys Cretensis et Dares Phrygius, de Bello et excidio Trojæ in usum serenissimi Delphini, cum interpretatione Annæ Daceriæ (Amsterdam, Georges Gallet, 1702) ; *L. Annæi Flori Rerum romanarum epitome, interpretatione et notis illustravit Anna Tanaquilli Fabri filia, in usum Delphini. Ex recensione J. Georg. Graevii, cum ejusd. Annotat.* (Amsterdam, Georges Gallet, 1702, 2 vol.).

28 Deux lettres d'André Dacier à Pierre et Jean-Henri Huguetan nous sont en effet parvenues. Datées du 12 mai 1699 et du 20 août 1700, elles témoignent d'une négociation en cours entre les Dacier et les Huguetan portant sur la suite des traductions de Plutarque. Voir Jean-Philippe Grosperrin, « Les époux Dacier : une bibliographie », *Littératures classiques*, n° 72, 2010, p. 259-286.

29 *Dictionnaire historique et critique de Pierre Bayle* [1697], nouvelle éd. par Adrien-Jean-Quentin Beuchot, Paris, Desoer, 1820, vol. XXX, p. 316.

30 « J'espérais trouver beaucoup de choses sur la vie de M. de Benserade dans le Recueil des plus belles pièces des poëtes français : le titre m'en assurait ; mais quand j'ai été à la page marquée à la table, je n'y ai pas trouvé une seule ligne d'histoire », *ibid.*

31 Cote 344429. L'exemplaire est consultable en ligne sur Google Books : https://books.google.fr/books?vid=BML37001102301954

32 On trouve, dans l'ordre, les notices de Gombaud, Desmarets (dont la section figure dans le tome 4), Lingendes, Boisrobert, Malleville, Motin, Lestoille, Théophile, Saint-Amant, du père Lemoine et du Menuisier de Nevers.

33 Exemplaire conservé à la bibliothèque universitaire centrale de l'université Jean-Jaurès, cote XD 6235-1.

34 Il s'agit des deux exemplaires conservés à la bibliothèque d'étude et du patrimoine de Toulouse : FaD 11951 (3) et FaD 2277 (3).

35 Pour plus de précisions sur ces liens, voir l'étude réalisée par Emma Dussauge : *Auctorialité et paratextualité féminine. Le cas de Marie-Catherine d'Aulnoy*, mémoire de Master 2 dirigé par E. Keller-Rahbé, soutenu en juin 2019 à l'Université Lumière-Lyon 2.

36 À partir de 1692, la situation financière du libraire se dégrade. La guerre, mais aussi la concurrence exacerbée avec les libraires de province et étrangers, le poussent presque à la faillite, et il se voit dans l'obligation de

vendre son fonds et ses biens : G. E. Reed, *Claude Barbin, libraire de Paris sous le règne de Louis* XIV, *op. cit.*, p. 47-54.

37 Les Huguetan possédaient des comptoirs en Hollande, en Suisse, en Allemagne, en Grande-Bretagne : c'est dans ces pays que se retrouvent aujourd'hui la majorité des exemplaires conservés de leur édition du recueil. À l'inverse, les exemplaires de l'édition parisienne sont conservés, dans leur majorité, sur le territoire français.

AUTEUR

Fanny Boutinet
Université Jean Moulin Lyon 3 IHRIM
IDREF : https://www.idref.fr/283487739

Éditer et vendre des poètes démodés à la fin du XVII^e siècle

L'exemple du recueil Barbin

Christophe Schuwey

DOI : 10.35562/pfl.84

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

PLAN

L'opportunité d'un Parnasse français
Faire lire les poètes anciens
La surprenante collection des tomes III et IV

TEXTE

1 Comment une collection de vieux poètes peut-elle se présenter comme un « recueil pour le temps présent [1] » ? Cette déclaration liminaire du *Recueil des plus belles pièces des poètes françois* paru chez Claude Barbin en 1692 indique qu'il se destine à un public large [2] et qu'à ce titre, il est soumis à des impératifs commerciaux, en particulier, celui de séduire les lecteurs de la fin du XVII^e siècle. Quel intérêt une collection de poètes démodés présentait-elle pour ses lecteurs contemporains ? Comment a-t-on concilié la poésie d'autrefois avec les goûts du temps ? Comment expliquer qu'un libraire se soit risqué dans cette entreprise en cinq volumes [3] ?

2 Ces questions sont d'autant plus importantes que le principe d'une anthologie historique de poésie française nous paraît aujourd'hui aller de soi, au point de nous faire oublier qu'un tel projet n'avait rien d'évident en 1692 – en témoigne le soin que prend la préface à justifier l'intérêt de l'entreprise. L'ouvrage s'inscrit dans un paysage éditorial complexe : il reprend de nombreuses pratiques des recueils collectifs de poésie en vogue dans les années 1660. Il réagit également à la concurrence des médias contemporains, au premier chef, le *Mercure galant*. Depuis plus d'une décennie, le périodique de

Donneau de Visé s'était imposé comme le principal organe de publication de la poésie mondaine et galante, diffusant chaque mois de nouvelles compositions d'amateurs et de professionnels et déterminant les habitudes de consommation en matière de poésie. Notre analyse tient en trois questions : pourquoi un tel ouvrage paraît-il en 1692 ? comment intéresse-t-on les lecteurs de la fin du XVII^e^ siècle à la poésie du siècle passé ? quels sont les critères qui déterminent les poètes présents ?

L'opportunité d'un Parnasse français

3 Bien que le contenu du recueil Barbin n'ait pas le charme de la nouveauté, les débats et discours contemporains révèlent la pertinence qu'il y avait à publier une « histoire de la poésie française par les ouvrages même des poètes [4] ». Les décennies 1680 et 1690 et le contexte de la querelle des Anciens et des Modernes suscitèrent de nombreux textes de genres variés qui retraçaient l'histoire de la poésie et des lettres françaises. Aux côtés de la conversation sur la « Poésie française » de Mademoiselle de Scudéry [5] parurent ainsi des pièces brèves, à l'image du « De l'origine de la poésie » de l'abbé Bouchet publié dans l'extraordinaire du *Mercure galant* de juillet 1684 [6] qui mentionnait des dizaines d'auteurs modernes. Adrien Baillet publia son imposante compilation intitulée *Jugements des savants* entre 1685 et 1686, tandis que François de Callières donna le jour en 1688 à une amusante allégorie, l'*Histoire poétique de la guerre nouvellement déclarée entre les Anciens et les Modernes*, inspirée du *Parnasse réformé* et de *La Guerre des auteurs anciens et modernes* de Gabriel Guéret (1668 et 1671). Ces publications offrirent une actualité nouvelle aux poètes anciens (Ronsard, Du Vair, etc.) qui apparaissaient soudain aux côtés de Saint-Amant ou de La Sablière. Dans ce contexte, il ne manquait en somme qu'un ouvrage qui rassemblerait, organiserait et donnerait à relire la production des poètes dont il était question. C'est le créneau que saisit Claude Barbin.

4 Le *Parallèle des Anciens et Modernes* de Perrault pourrait avoir joué un rôle tout particulier dans l'élaboration du recueil Barbin. La chronologie des privilèges du recueil (obtenu le 29 septembre 1690,

mais achevé d'imprimer le 15 mars 1692 seulement) et du *Parallèle* de Perrault laisse envisager un lien direct entre les deux entreprises. Le premier tome de Perrault (achevé d'imprimer le 30 octobre 1688) annonçait en effet qu'il s'intéresserait aux autres arts avant de traiter de l'éloquence et de la poésie [7]. Lorsque le deuxième tome parut, le 15 février 1690, Perrault avait changé d'avis : il déclara qu'il traitait de l'éloquence dans ce volume-ci, et de la poésie dans le suivant. Cette nouvelle aurait insufflé l'idée aux instigateurs du recueil Barbin de donner une anthologie illustrant sur pièces la démonstration de Perrault. Ils auraient alors déposé un privilège qui devait leur permettre de publier l'anthologie lors de la parution du volume suivant de Perrault. L'hypothèse expliquerait l'écart de dix-huit mois entre l'obtention du privilège et l'achevé d'imprimé du recueil Barbin. Il est toutefois difficile d'expliquer que le recueil Barbin soit paru six mois avant le troisième volume du *Parallèle* : l'un des deux volumes aurait-il souffert de retards ou d'impératifs d'imprimeurs ou de librairie ? Que les liens entre les deux entreprises fussent étroits ou non, l'actualité éditoriale favorisait en tout cas la publication d'une « histoire [8] » de la poésie française, avec toute la légitimation que le terme implique. Ses instigateurs saisirent l'occasion créée par les discours de Perrault pour célébrer sur pièces le génie de la langue française. Ils soutenaient ainsi l'argumentation du *Parallèle* en démontrant par l'exemple l'existence d'un Parnasse entièrement français composé de poètes anciens et modernes, ces « anciens » du recueil remplaçant implicitement les « Anciens » de la querelle.

5 Éditer de la poésie française aurait toutefois pu prendre d'autres formes que celle d'une anthologie : la conversation « De la poésie française » de M^lle^ Scudéry en est un exemple [9], et l'on aurait pu concevoir une nouvelle mettant en intrigue les différents poèmes et leurs auteurs. À bien considérer la préface du recueil Barbin, le recours à la forme anthologique apparaît avant tout comme une manière de distinguer l'ouvrage dans le paysage éditorial contemporain. Le discours liminaire construit sa spécificité par opposition à deux objets culturels familiers du public contemporain, les recueils d'auteurs et les recueils collectifs :

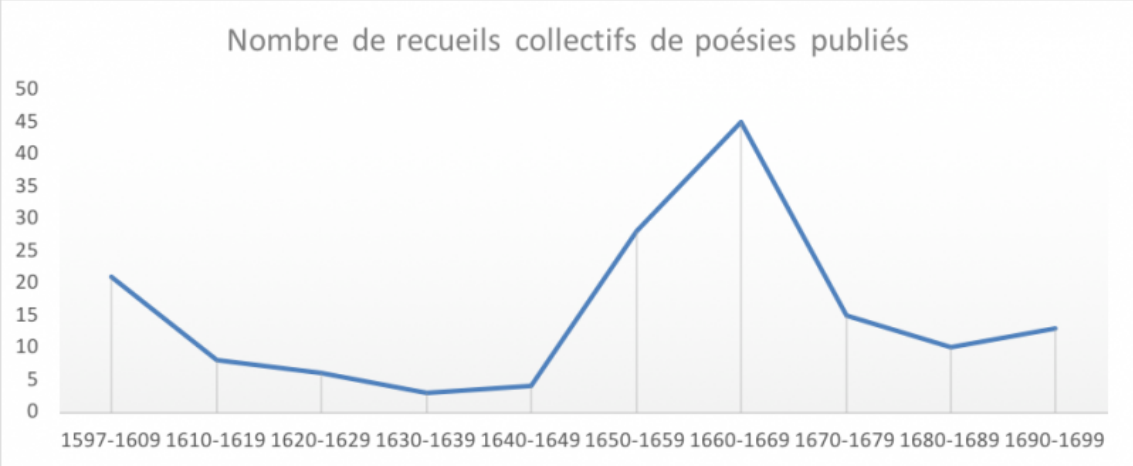
> Jusqu'à présent il ne s'est peut-être fait aucun recueil de vers, où l'on ait eu les mêmes vues que dans celui-ci. Les recueils des poésies d'un particulier étant faits d'ordinaire par l'auteur même ne se sentent

> que trop de cet amour aveugle et incapable de discernement [...] Les recueils des poésies de plusieurs auteurs paraissent faits au hasard, sans aucun plan et sans aucun ordre. [10]

Le propos découle moins d'une « conscience d'innover [11] » que d'une démarche promotionnelle misant sur la nouveauté (réelle ou imaginaire) du recueil Barbin afin de susciter l'intérêt du lectorat.

6 L'intérêt stratégique de ce positionnement nécessite de rappeler brièvement l'histoire éditoriale des recueils collectifs de poésie, et de l'époque à laquelle paraît le recueil Barbin :

Fig. 1 : nombre de recueils collectifs publiés [12]



7 Dans les années 1650-1660, les recueils collectifs de poésie constituèrent le médium par excellence de la production galante [13]. Leur formule éditoriale était particulièrement adaptée à la vitalité de cette production et à l'évolution rapide des modes. En rassemblant des pièces de provenances diverses, les recueils collectifs permettaient à des auteurs amateurs ou professionnels de ne publier que quelques poèmes plutôt qu'un ouvrage entier, les poètes de réputation soutenant les vedettes en devenir. Ce format pratique et adaptable (les pièces étant juxtaposées, il suffisait d'en retirer ou d'en ajouter au fil des rééditions et des suites) abreuva le public de nouveautés pendant plusieurs années, et permit à certaines pièces de se transformer en véritables « tubes [14] ». La vogue de cette formule éditoriale fut suffisamment importante pour que le principe des

recueils collectifs soit discuté et raillé par les critiques et romans contemporains, qui fustigeaient l'hétérogénéité des contenus [15].

8 La diminution de leur nombre dans la période 1670-1690 du graphique s'explique en partie par les crises de la libraire des années 1680 [16], mais découle surtout de l'apparition du *Mercure galant*. Le périodique emplissait une fonction identique – publier de la poésie à la mode – mais l'accomplissait de manière plus efficace. Tandis que les recueils ne se poursuivaient que sur quelques parties ou rééditions supplémentaires [17], le *Mercure* était en mesure de proposer de nouvelles productions galantes chaque mois à partir de 1677. La croissance timide des recueils dans la dernière décennie du siècle provient de l'apparition de recueils ayant su se différencier du périodique de Donneau, tels que le recueil périodique du libraire Adrian Moetjens, le *Recueil de pièces curieuses et nouvelles* ou les collections de pièces séditieuses comme la *Bibliothèque volante ou L'Élite des pièces fugitives* [18]. C'est dans ce contexte éditorial largement reconfiguré par le *Mercure galant*, dans lequel auteurs et libraires avaient dû repenser le rôle des recueils en les spécialisant et en occupant des segments laissés libres par le périodique, que fut conçu le recueil Barbin.

9 La forme anthologique permettait ainsi au recueil Barbin de se distinguer de la concurrence. Un ouvrage qui privilégiait une organisation soigneuse des poètes et des contenus du recueil, qui insistait sur la qualité des pièces choisies et sur la représentativité de la sélection, qui proposait des poèmes anciens plutôt que les dernières nouveautés, mais qui publiait néanmoins des poètes français, c'est-à-dire issus du patrimoine en cours de constitution par les histoires littéraires, c'était un ouvrage qui n'avait pas d'équivalent. La préface ne manque pas de souligner ces différents éléments. Il n'est pas anodin par exemple qu'elle insiste, après le titre du recueil (« des plus beaux »), sur l'excellence du choix :

> [Les autres recueils sont] un assemblage fortuit de pièces […] Il y a un grand nombre de poètes français qui ont leur mérite et qu'on ne lit pourtant presque point […] parce que leurs bons ouvrages sont perdus dans une foule de mauvais […] on a donc cru que ce serait rendre un service au public que de ramasser les meilleures pièces de tous les poètes de réputation, sans en excepter aucune […] [19].

Un tel discours distingue le recueil Barbin aussi bien des recueils des années 1660 que du *Mercure galant*, qui publiait des poésies provenant d'horizons et de lecteurs divers [20]. Il diffusait l'actualité poétique et constituait au fil des tomes une véritable bibliothèque de la galanterie, mais il ne pouvait guère se présenter comme un panorama des meilleures pièces de poésie française. Quant aux recueils collectifs des années 1660, bien que leurs titres les présentassent comme une sélection des meilleures pièces (*Poésies choisies*, *Recueil de pièces en prose les plus agréables de ce temps*, *Recueil de diverses poésies choisies*, etc.), ils étaient trop nombreux et trop anciens pour servir de collection de référence à la fin du siècle. L'argument du choix dans la préface du recueil Barbin satisfaisait en outre un critère d'évaluation important de la littérature en cette fin de siècle. Dans son *Parallèle*, Perrault cite diverses sources prétendant qu'Homère avait composé son *Illiade* « sans ordre et sans arrangement » afin de relativiser la valeur du poème [21]. En tant que collection choisie et ordonnée, la forme anthologique présentait une valeur ajoutée par rapport à la concurrence et constituait une excellente manière de se distinguer et de valoriser un recueil de poésies licites dans ce paysage éditorial.

10 Enfin, l'opportunité d'un tel projet tenait à la disponibilité des poésies utilisées. En n'imprimant que des poètes morts, dont une bonne partie n'avaient pas connu de réédition depuis 1650, le recueil Barbin exploitait un fonds qui n'était plus protégé par un quelconque privilège [22]. Quant aux pièces inédites, elles n'avaient évidemment jamais bénéficié d'une telle protection. On remarque à cette occasion que, tandis que le paratexte cherche à tout prix à distinguer le recueil Barbin des recueils collectifs précédents, celui-ci entretient en réalité une étroite parenté avec eux, puisqu'il s'attache à publier des poèmes difficiles d'accès ou imprimés pour la première fois. La réclame de la préface pour des « auteurs qui n'ont pas encore été imprimés » dont certaines pièces « étaient renfermées dans quelques cabinets » rappelle le discours que tenait le libraire Charles de Sercy dans ses *Poésies choisies* de 1653, promettant « quelque pièce de leur jeunesse [celle des auteurs présents] ou de leur intrigue secrète [23] ». À l'instar de ses prédécesseurs, le recueil Barbin mise également sur l'attrait de la nouveauté et de l'inédit pour attirer des lecteurs.

Faire lire les poètes anciens

11 Ces poètes n'avaient pas été réimprimés depuis longtemps pour une bonne raison : ils n'étaient plus d'actualité. Afin qu'ils puissent malgré tout intéresser et toucher le public des années 1690, il fallait motiver à nouveau leur lecture. De cela dépendaient certes les bonnes affaires du libraire, mais également l'efficacité du recueil. Pour asseoir un Parnasse entièrement français, il fallait en effet que la collection fût distribuée, consultée, récitée, lue. Le *Recueil des plus belles pièces* devait idéalement devenir une nouvelle collection de poésies à la mode. Certes, il « n'[était] pas fait pour ne donner que des choses qui soient précisément de notre goût » mais pour établir « une histoire de la poésie française ». Il n'en reste pas moins qu'il s'agissait d'un recueil « pour le temps présent [24] » et que le soin que la préface prenait à expliquer le contenu de l'ouvrage, à négocier la différence entre cette poésie ancienne et le goût des contemporains, indique la difficulté qu'il y avait pour cette étrange collection à trouver son public, dans un monde où la poésie jouait un rôle socio-culturel essentiel.

12 La médiation repose à la fois sur la publicité et sur un dispositif éditorial sophistiqué qui mêle les « vies » des poètes à leur production. Une promotion pour le recueil parut dans le *Journal des savants* du 26 mai 1692. Elle s'attachait aux noms des poètes présents dans le recueil afin d'exploiter leur « réputation [25]». Le terme n'est pas anodin. Sur le marché du livre contemporain, la réputation d'un auteur constituait un enjeu éminemment commercial, puisqu'elle décidait du succès d'un spectacle ou d'un ouvrage. Dans *De la connaissance des bons livres* en 1671, Sorel avait consacré une longue réflexion aux diverses techniques de « recommandations » assurant qu'un livre « se vendit bien [26] », dans laquelle il lie réputation et succès commercial :

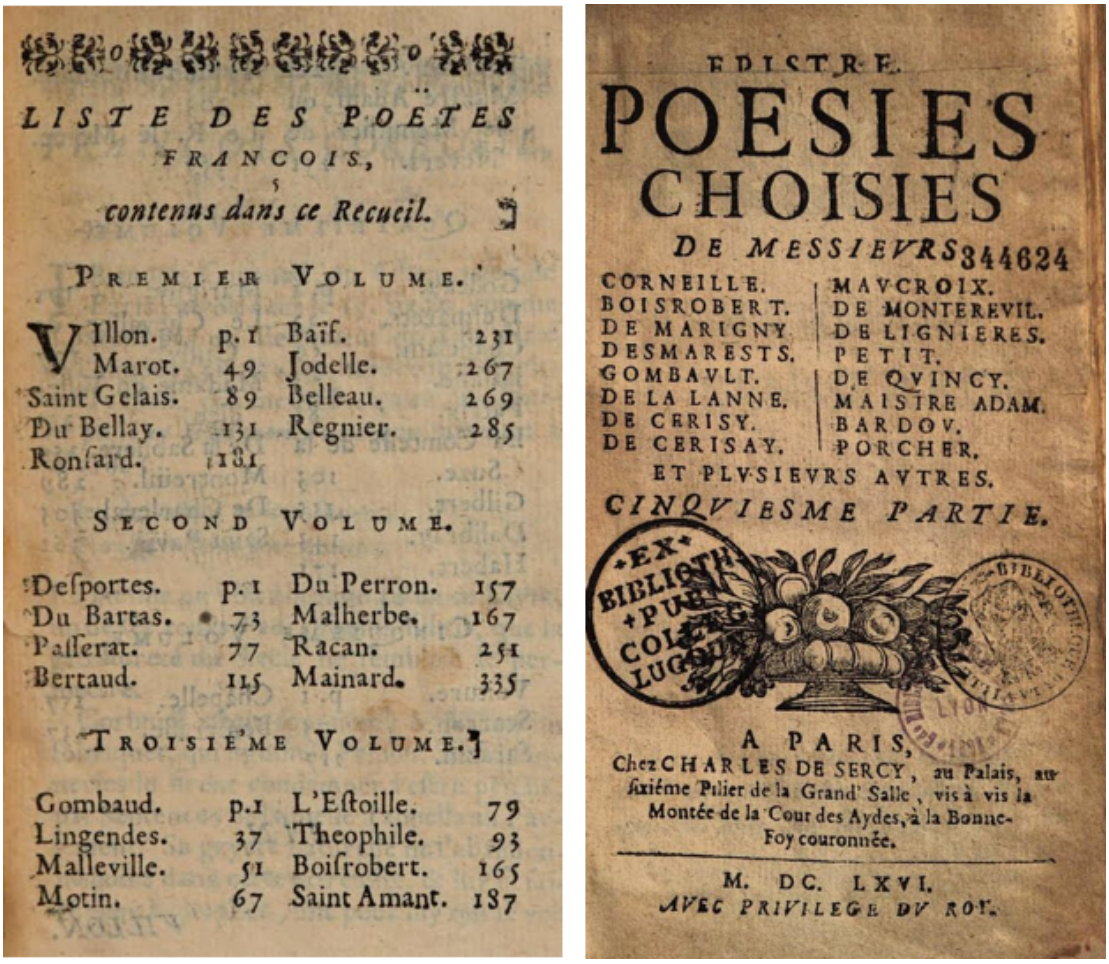
> Il y a d'autres circonstances qui servent pour l'estime des livres, comme s'ils viennent d'un homme qui se soit déjà acquis de la réputation par des ouvrages précédents. [27]

La réputation des auteurs ne désigne donc pas seulement la valeur poétique qui leur était reconnue. Elle fait partie des techniques (« de

l'industrie ») pour « donner cours à leurs livres [28] », décide du succès que l'on peut espérer pour un ouvrage portant leur nom. Dans ses *Poésies choisies*, Ch. de Sercy associait d'ailleurs déjà « la grande vogue » de son ouvrage à « la réputation des auteurs [29] ».

13 L'article du *Journal des savants* travaille à la fois sur la réputation individuelle des auteurs et sur l'excellence de l'ensemble. Il s'ouvre en soulignant que « ceux qui ont conçu ce recueil ont eu dessein d'y mettre les meilleures pièces de tous les poètes de réputation [30] ». La suite du propos est organisée en petites notices mises en valeur par des alinéas. Chacune d'elles reprend le contenu des vies du recueil en l'abrégeant, soulignant ce qui était le plus en mesure d'intéresser le public de 1692. Par rapport aux « vies » dont il sera question ci-dessous, le contenu semble orienté vers le lectorat du *Journal des savants* : Ronsard n'est pas galant comme il l'est dans le recueil Barbin, en revanche, il « apprit Virgile par cœur » et « traduit le *Plutus* d'Aristophane [31] ». L'organisation en notices indique que chacun des auteurs du recueil Barbin fonctionne comme un argument capable de séduire les lecteurs et d'assurer le succès de l'ensemble du recueil. En multipliant les auteurs, le recueil Barbin multiplie ainsi les chances d'intéresser les lecteurs : la *varietas* se fait procédé commercial. En abordant le recueil sous cet angle, la table des matières même prend un autre sens. La présentation des auteurs sous une forme aérée et organisée ne sert pas seulement à se repérer dans l'ouvrage. Elle joue également le rôle d'affiche, rendant visible d'un seul coup d'œil les différents auteurs présents, leur nombre, leur diversité, et l'on imagine volontiers le recueil ouvert à la table des matières sur l'étal du libraire. Cette pratique s'inspire encore une fois de celle des recueils collectifs des années 1660. Sur la page de titre de ses *Poésies choisies*, Ch. de Sercy mettait lui aussi en exergue une liste d'auteurs dans laquelle brillaient des noms en réputation (par exemple, Corneille), alors qu'une seule poésie de ces auteurs figurait dans le recueil, si tant est qu'il y en eût une.

Fig. 2 : à gauche, la table des matières du recueil Barbin ; à droite, la page de titre des *Poésies choisies* de Ch. de Sercy.



LISTE DES POETES FRANCOIS, contenus dans ce Recueil.

PREMIER VOLUME.

Villon.	p. 1	Baïf.	231
Marot.	49	Jodelle.	267
Saint Gelais.	89	Belleau.	269
Du Bellay.	131	Regnier.	285
Ronsard.	181		

SECOND VOLUME.

Desportes.	p. 1	Du Perron.	157
Du Bartas.	73	Malherbe.	167
Passerat.	77	Racan.	251
Bertaud.	115	Mainard.	335

TROISIE'ME VOLUME.

Gombaud.	p. 1	L'Estoille.	79
Lingendes.	37	Theophile.	93
Malleville.	51	Boisrobert.	165
Motin.	67	Saint Amant.	187

EDISTRE.

POESIES CHOISIES

DE MESSIEVRS

CORNEILLE. MAVCROIX.
BOISROBERT. DE MONTEREVIL.
DE MARIGNY. DE LIGNIERES.
DESMARESTS. PETIT.
GOMBAVLT. DE QVINCY.
DE LA LANNE. MAISTRE ADAM.
DE CERISY. BARDOV.
DE CERISAY. PORCHER.

ET PLVSIEVRS AVTRES.

CINQVIESME PARTIE.

A PARIS,
Chez CHARLES DE SERCY, au Palais, au sixiéme Pilier de la Grand' Salle, vis à vis la Montée de la Cour des Aydes, à la Bonne-Foy couronnée.

M. DC. LXVI.
AVEC PRIVILEGE DV ROY.

14 Cette approche supposait que les auteurs présents fussent auréolés d'une réputation positive. Les histoires littéraires mentionnées ci-dessus avaient certes familiarisé leurs lecteurs avec certains des poètes qui figuraient dans le recueil Barbin, mais dans bien des cas, leur réputation était à (re)construire. La publicité du *Journal des savants* assurait explicitement cette fonction : « ce que je [l'auteur du *Journal*] viens de dire de chacun des auteurs qui entrent dans ce recueil suffit pour *faire connaître leur mérite à ceux qui ne les connaîtraient d'ailleurs* [32] ». La tâche était d'autant plus stratégique que certains d'entre eux souffraient d'une réputation problématique. Ronsard, Du Bellay ou Du Bartas ne jouissaient pas du prestige des classiques comme aujourd'hui, ils étaient considérés au contraire comme des auteurs repoussoirs. Les poètes des volumes I et II étaient tout sauf du temps ; et si l'on trouvait quelques

contemporains dans les volumes III et IV, la plupart des auteurs étaient morts depuis plus de vingt ans. Bien que Ronsard ou Du Bartas fussent canonisés comme des représentants de leur temps chez Guéret, chez Callières, chez Baillet ou chez Madeleine de Scudéry, ils étaient le plus souvent associés à un état de la langue et de la poésie dépassé. Le cas de Ronsard en fournit une bonne illustration. Bien que le poète fût remis en crédit par Madeleine de Scudéry, il fit constamment l'objet de railleries et de quolibets, des années 1660 aux années 1690 :

- Sur le frontispice du *Dictionnaire des précieuses* de Somaize, trois femmes repoussent deux figures d'Anciens (peut-être Aristote et Horace) qui ont pour légende Ronsard et Montaigne.

Fig 3 : Frontispice du *Dictionnaire des précieuses* (1661).



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

- Dans le *Parnasse réformé* de Guéret, Malherbe s'en donne à cœur joie, en raillant le « goût de l'antiquité », le « mauvais amas de fables et

d'épithètes recherchées dont l'intelligence dépend d'une profonde lecture des livres grecs et latins » et les « mille circonlocutions obscures » pour exprimer l'amour. Le reproche fondamental est d'avoir fait de la poésie complexe et labyrinthique, au lieu de « songer à plaire à la Cour, et considérer que les dames qui font la plus belle moitié du monde, et le sujet le plus ordinaire de la Poésie, ne savent ni Latin, ni Grec. » [33]

- Le chevalier du *Parallèle* de Perrault se fait un plaisir de rappeler que « Malgré toutes ces marques si convaincantes d'un grand mérite on ne laisse pas de se moquer aujourd'hui de Ronsard et de la folle imitation des Anciens qu'il a affectée [34] ».
- Dans ses *Jugements des savants*, Baillet compile différents discours sur Ronsard. On trouve notamment ceux de Guéret cités ci-dessus, ce qui leur confère une actualité nouvelle en cette fin de siècle. Certains font l'éloge de Ronsard, d'autres fustigent sa prétention et son goût de l'Antiquité : « C'est ce qui l'a exposé à la risée des vrais connaisseurs, lors même qu'il s'est rendu l'objet de l'admiration des ignorants [35] ».

15 Pareilles images, pareils bons mots s'attachent à la réputation d'un auteur avec une efficacité redoutable. Ils s'échangent facilement et fournissent un avis tout prêt sur l'auteur à moindre frais, ainsi que Perrault le rappelle dans son *Parallèle*:

> Si quelque jours après l'édition du poème il paraît une épigramme qui coule le poème à fond, c'est une joie universelle parce qu'on se voit par-là dispensé de le lire et que si l'on vient à en parler dans les compagnies on n'a qu'à réciter l'épigramme qui le tourne en ridicule et par là on se tire d'affaire. [36]

Certes, ces quolibets ne témoignent pas d'un avis unanimement partagé. Par ailleurs, l'actualité d'un auteur ne dépend pas seulement de la proximité temporelle avec le lecteur (Marot est jugé actuel, par exemple, par la médiation de la galanterie [37]). Pour que la collection du recueil Barbin puisse se diffuser largement et intégrer définitivement la culture commune, il fallait néanmoins intéresser à cette poésie vétuste un public auquel les médias concurrents proposaient chaque mois des poésies nouvelles et à la mode.

16 C'est le rôle du dispositif éditorial tripartite imaginé pour le recueil Barbin, qui combine le discours de la préface à une sélection attentive des poésies et surtout, à l'introduction prise en charge par

les « vies ». La préface prépare le lecteur en l'invitant à faire preuve de relativisme : à chaque siècle sa poésie. L'effort n'est pas impossible : il s'agit toujours de la France – à défaut d'être du temps, c'est du pays [38]. Pour chacun des poètes, on ne retient ensuite que des pièces ayant une chance de correspondre aux goûts du temps à la manière de ce que Voiture avait fait en son temps pour Marot [39], ainsi que l'a analysé Marie-Gabrielle Lallemand [40]. Ce n'est certes pas l'unique critère de sélection, puisque les éditions disponibles au moment de la compilation jouent assurément un rôle à ce niveau [41]. Mais on évite la poésie convoquant des références antiques ou celle qui ne correspond plus aux standards de la langue. Surtout pas le « flo-flotant Nérée » de Du Bartas qu'avait épinglé Guéret [42]. De Ronsard, on ne garde que des pièces correspondant à la définition de poète « galant » qu'il reçoit de sa « vie ».

17 La grande trouvaille éditoriale réside toutefois dans l'utilisation des Vies, qui se présentent sous la forme de brèves petites notices introduisant chaque poète aux lecteurs du recueil. L'idée n'est pas inédite, et de loin : outre les vies des peintres, Colletet avait composé ses célèbres *Vies des poètes françois* entre 1635 et 1659 dans un esprit comparable à celles analysées ci-dessous [43]. Leur disposition au sein du recueil et leur brièveté leur confèrent toutefois une efficacité toute particulière. Elles constituent le cœur du dispositif de médiation, construisant un nouveau rapport entre le lecteur et les poésies qu'il s'apprête à lire [44]. Elles agissent en cela comme des « seuils [45] » qui construisent un rapport affectif entre le lecteur et le poète, offrant au second d'intéresser et de toucher le premier. Leur rôle est donc moins de renseigner objectivement le public sur l'auteur qu'il va lire [46], que de le séduire, de lui fournir quelques éléments capables d'éveiller sa curiosité.

18 Bien que ces différentes vies proviennent de différentes sources et de différentes mains [47], le même *modus operandi* paraît dans chacune d'elles. La première opération qu'elles réalisent consiste à rendre chaque poète recommandable, à l'exception notable de Villon. Le recueil s'inscrit en cela dans le prolongement de la « conversation sur la Poésie française » de Madeleine de Scudéry. Afin d'intéresser, cette dernière avait mis en scène des gens de qualité qui parlaient de Ronsard, de Saint-Gelais ou de Du Bartas. Au gré d'anecdotes, elle présentait ainsi ces poètes comme des gens civils et agréables, eux

que d'autres textes (le *Parnasse réformé* de Guéret, en premier lieu) faisaient apparaître comme d'infréquentables querelleurs [48]. Plusieurs Vies du recueil Barbin procurent également une ébauche de généalogie. Le procédé s'inspire directement des usages du *Mercure galant*, qui relie toujours les auteurs des poésies qu'il publie à leur titre et leur lignage. Dans le périodique, il s'agit de louer la personne et de faire briller son nom grâce à ses vers ; dans le recueil Barbin, l'objectif est de faire rejaillir la qualité du nom – une distinction dont la valeur est admise par l'ensemble du public – sur la poésie. Cette différence mise à part, le recueil adopte une structure avec laquelle les médias concurrents ont familiarisé le lecteur. Dans le cas de poètes plus récents, comme Habert de Cerisy, on vante également les actions militaires pour la gloire de la France, autre capital symbolique souvent publié par le *Mercure galant*. À la gloire du nom s'ajoute enfin la reconnaissance des pairs : les Vies relèvent toujours les applaudissements contemporains dont le poète a bénéficié. Apprécier le poète, c'est donc suivre le sacro-saint usage, rejoindre l'avis de cette majorité, ce « tout le monde » que le périodique de Donneau de Visé invoque sans cesse pour promouvoir une action politique, un événement militaire, une pièce de théâtre ou un roman. Le recueil Barbin met aussi en scène l'opinion de gens de qualité, certes d'une autre époque, mais qui partagent le fait d'être français.

19 Les Vies fournissent en outre une scène d'énonciation à ces poésies décontextualisées. La littérature galante se concevant fondamentalement dans une situation d'échange, d'interaction sociale, les vers nus d'un recueil auraient rendu leur appréhension plus difficile encore. C'est exactement ce que craignait l'abbé Cotin dans l'avis au lecteur de ses *Œuvres galantes* :

> Quand il y aurait cent beaux traits, ils périssent par l'éloignement et ne touchent que ceux qui sont de l'intrigue présente. [49]

Les vies construisent un cadre qui offre au lecteur la possibilité de « penser ou de fantasmer le lien entre l'auteur et son œuvre [50] », mais aussi, entre lui-même et l'œuvre. Certains vers sont imprimés à l'intérieur des vies et raccrochés ainsi à des situations concrètes. Lorsque l'on écrit à propos de Villon que « sa gaieté naturelle ne

l'abandonna point dans cette extrémité et lui fit faire deux épitaphes », que l'une fut faite « pour lui et pour ses compagnons [51] » et que l'on cite ces deux épitaphes, l'on pallie la décontextualisation de sa poésie. En d'autres termes, les Vies galantisent les vers des poètes anciens et modernes en les inscrivant dans une situation d'échange. Elles revêtent en cela la même fonction qu'une nouvelle ou que la trame d'un roman, qui laissent au lecteur apprécier le brio des vers en fonction de la situation des personnages mis en scène ; dans le recueil, la vie fournit à cette poésie un cadre similaire bien que plus lâche. Dans son « De la poésie française », Madeleine de Scudéry avait ainsi inscrit des vers dans des anecdotes, liant les premiers à des situations sociales. Les vies s'inspirent en partie de ce modèle, mais surtout de celui du *Mercure galant*. Le périodique avait en effet trouvé la recette idéale pour conserver non seulement la poésie, mais sa situation d'énonciation. Sa forme épistolaire permettait à l'auteur du périodique d'expliquer les circonstances d'un poème à la destinataire fictive de celui-ci. Ainsi, dans le cas d'un poème intitulé « L'Amour noyé » :

> On ne savait plus que faire, la pluie empêchait la promenade et comme le badinage est quelquefois de saison, on s'avisa de badiner. Le Jeu de l'Amour Noyé fut le divertissement qu'on choisit. On nomme deux amants aux belles qui en noient l'un en faveur de l'autre. Il y en avait quelques-uns dans cette petite assemblée qui valaient bien qu'on souhaitât d'en être choisi et il arriva qu'une des plus enjouées noya jusqu'à douze fois un des deux amants qu'on lui donna. Ce fut cette jeune personne qui a les cheveux d'un si beau blond, dont le visage et la taille sont si fort à votre gré et que vous dites que madame la Marquise de *** a raison d'appeler son petit ange. Je ne vous puis dire quel est le noyé, je sais seulement que les vers sont de monsieur de Fontenelle [suivent lesdits vers] [52].

Bien que chaque poème ne puisse être introduit de cette manière dans le recueil Barbin, la vie procure également un cadre qui s'applique à toutes les poésies de l'auteur. Elle offre en cela une nouvelle médiation entre les lecteurs et les textes, et encourage également le relativisme du goût que la préface demandait au lecteur d'adopter (« ce qui peut paraître médiocre aujourd'hui était peut-être bon en son temps [53] ») : Ronsard, dit-on, était « le poète de France qui a le plus fait de poésie galante [54] ».

20 Enfin, les Vies du recueil Barbin suscitent la curiosité du lecteur, en intégrant des anecdotes particulières à son sujet. Elles ne rendent donc pas seulement les poètes honorables, comme indiqué ci-dessus, mais également dignes d'intérêt ou d'admiration. Ainsi note-t-on à propos de Du Perron :

> Rien n'échappait à sa mémoire, et il l'avait même si bonne, qu'on rapporte qu'un poète ayant récité au roi des vers qu'il avait faits : Sire, dit au roi du Perron qui était présent, ces vers sont de moi et pour vous montrer que je dis vrai, si vous le souhaitez, je les réciterai mot pour mot et en effet, il les répéta sur le champ sans hésiter, d'une manière à faire croire qu'il en était l'auteur. [55]

Depuis les années 1660, le cas de Molière a bien montré comment les rumeurs et histoires privées et infamantes contribuaient à la vedettisation d'un auteur. En publiant des attaques contre lui ou en répandant des rumeurs à son sujet, des auteurs comme Somaize et Donneau de Visé participèrent avant tout à son succès et à la construction de sa célébrité [56]. Cette tendance ne fit que s'accentuer au cours du siècle : la vogue des *ana* témoigne de l'intérêt croissant que suscitaient les pensées d'auteurs reconnus et du désir de pénétrer l'intimité de leur conversation [57]. Les quelques rumeurs ou faits remarquables glissés dans les vies du recueil Barbin rapprochent ainsi un auteur ancien des intérêts et de l'univers du lecteur moderne.

21 Bien que les poètes anciens posent les problèmes les plus évidents, les fonctions des Vies s'étendent à tous les poètes, y compris les plus récents. On prend soin de situer M. de La Sablière dans le monde du lecteur par une habile prétérition :

> Il y a trop peu de temps que M. de la Sablière est mort, pour n'être pas présent à la mémoire de ceux qui liront ce recueil. [58]

Dans le cas de Pierre Lalane, la promotion confère une dimension exceptionnelle de sa poésie :

> L'amour a souvent inspiré des poètes et leur a dicté des vers fort passionnés pour leurs maîtresses, mais on n'en a guère vu prendre leurs femmes pour l'objet de leurs poésies et pleurer leur mort en

> vers ; ceux de Lalane marquent un bel esprit, un bon naturel et un cœur tendre. [59]

Ce discours s'inspire directement d'une pratique courante dans la littérature mondaine, celle de proposer un produit ou une formule inverse – ici, des vers amoureux à son épouse – quand un ouvrage ou une thématique a rencontré le succès – des vers amoureux à sa maîtresse. C'est une même logique qui fit par exemple publier *Les Véritables Précieuses* de Somaize en 1660 à la suite des *Précieuses ridicules* de Molière [60]. Enfin, le cas de Charleval, un autre poète récent, probablement mort en 1691 [61], illustre le soin que l'on prend à promouvoir également les poètes modernes. Le recueil Barbin énonce ses titres de noblesse, à l'instar de ce que ferait le *Mercure galant*, et ajoute une marque de prestige supplémentaire : sa reconnaissance par Sarazin.

La surprenante collection des tomes III et IV

22 Les noms retenus dans les deux premiers tomes relèvent d'un consensus à peu près traçable : Madeleine de Scudéry, dans le « Songe d'Hésiode [62] » en 1658 les cite tous, à l'exception de Baïf, Racan et Mainard ; elle laisse de côté Régnier, Malherbe, Racan et Mainard dans son « De la poésie française ». Baillet dans son *Jugement des savants*, consacre en revanche un article à chacun des poètes présents dans le recueil Barbin… mais également à d'autres qui en sont absents. Rien de pareil en revanche pour les deux tomes suivants, dont on échoue à trouver une liste ou un ouvrage éclairant la présence de Maître Adam, de Saint-Pavin ou de La Sablière aux côtés de vedettes comme La Suze, Desjardins ou Scarron. Non pas que ces noms fussent inconnus. Certains d'entre eux avaient paru en bonne place dans les recueils des années 1660. Pour d'autres, leurs poèmes se retrouvent en copies manuscrites dans le célèbre recueil Conrart [63] – bien qu'il ne s'agisse pas toujours des mêmes pièces – ou dans des recueils manuscrits de poésie de la seconde moitié du XVII^e^ siècle, tel le manuscrit relié marqué « Recueil de poésies, élégies, stances, sonnets, etc. [64] » Le problème tient plutôt aux absents : pourquoi Lalane plutôt que Cotin, vedette galante des

années 1660 ? Où est passé Georges de Scudéry, que Callières cite encore dans son *Parnasse* en 1688 ? Et surtout, pour une M^me^ de La Suze et une M^me^ de Villedieu, où sont passées les autres grandes dames de l'époque, telles M^me^ de Brégy ou M^me^ Des Houlières ? Aucune des listes d'auteurs consultée ne révèle de parenté forte avec les choix opérés. Même dans « De l'origine de la poésie » de l'abbé Bouchet cité plus haut, on ne parle ni de Saint-Pavin, ni de Patrix, ni de Charleval, encore moins du chevalier de Cailly. L'intérêt de cette observation est de faire comprendre que cette collection étiquetée « plus belles pièces des poètes français » ne correspond pas à un goût partagé, mais découle manifestement d'un choix tout personnel de l'éditeur. S'agit-il d'une affaire de coteries ou d'écuries de libraires [65] ? Quelles que soient les raisons qui sous-tendent ces choix, il apparaît clairement qu'à l'instar des recueils collectifs, la composition du recueil Barbin résulte de tensions multiples. Sa parution constitue une action forte dans le champ littéraire en ce qu'il promeut certains au détriment des autres. L'opération que le recueil réalise sur les poètes des tomes III et IV (et Chapelle, au tome V) n'est en outre pas la même que celle des tomes I et II. Il fallait actualiser Ronsard, mais personne n'avait oublié Ronsard ; en revanche, faire figurer Charleval ou La Sablière dans la collection a tout du coup de force. En présentant l'ensemble comme une histoire de la poésie française, l'anthologie de Barbin couronne des poètes dont le statut était indécis avant la parution de l'ouvrage.

23 Sous l'apparence réglée et consensuelle que lui confère la forme anthologique, malgré son discours préfaciel qui prétend rompre avec tout ce qui s'est fait jusqu'à présent, le recueil Barbin est le fruit de décisions prises sur des plans différents. Il y a d'une part la récupération d'auteurs déjà canonisés (même lorsqu'ils sont repoussoirs) et leur adaptation aux goûts modernes en s'inspirant notamment des pratiques et des dispositifs du *Mercure galant*. Il y a d'autre part les auteurs qui profitent à titre posthume de la canonisation que leur offre une plateforme telle que le recueil Barbin. Ces auteurs, récents et inédits pour certains, augmentent l'intérêt du recueil et ses chances de succès. Le projet du recueil Barbin diffère de celui des précédents recueils de poésie en ce qu'il ne s'occupe que d'auteurs morts, mais les pratiques éditoriales auxquelles il recourt pour parvenir à ses fins sont pour le moins ressemblantes.

***

24 Cette enquête sur le recueil Barbin illustre la fécondité d'une approche tenant compte du contexte éditorial et des enjeux commerciaux. Des questions simples – à commencer par l'intérêt qu'il y avait à publier et lire un tel recueil – souvent ignorées, apparaissent soudain centrales. Le recueil Barbin se révèle alors un objet beaucoup plus complexe et plus riche qu'une « histoire de la poésie française » dont la forme et le fond tomberaient sous le sens.

25 Il ne s'agit certainement pas de tout réduire à des logiques mercantiles. Il y a bien une volonté de donner une histoire de la poésie française ; il y a de la poésie à étudier, elle obéit à différentes esthétiques et suscite des réactions émotionnelles. Il demeure toutefois que le contexte éditorial joue un rôle central dans l'élaboration du recueil Barbin. La prise en compte de ces informations permet de démasquer le projet d'ensemble et de sortir d'une étude monographique : la forme de l'anthologie dissimule en réalité un recueil collectif traversé de tensions multiples et tentant de séduire son public [66]. Barbin souligne les aspects par lesquels son entreprise se distingue de ses prédécesseurs, mais son recueil reprend en sous-main leurs pratiques commerciales en les adaptant au contexte des années 1690 : *varietas* et *copia* d'auteurs, exploitation de leur réputation, habile préface conférant la grâce de la nouveauté et la distinction d'un choix méticuleux des pièces, le tout profitant de l'opportunité qu'il y avait à publier un Parnasse français en cette fin de siècle. La prise en compte de la concurrence avec les supports contemporains éclaire ainsi d'un autre jour la parution d'une « histoire » de la poésie française. L'anthologie était avant tout le format capable de s'imposer sur le marché du livre de la fin du siècle. La compréhension du marché du livre passe par la prise en compte d'objets hétérogènes : recueil d'auteur, recueil collectif, périodique et anthologie. Tout différents qu'ils soient, chacun de ces médias publie de la poésie et doit à ce titre être pris en considération, en dépit des catégories génériques traditionnelles.

26 Enfin, le fait d'aborder les Vies comme un dispositif de médiation entre le lecteur et une poésie démodée plutôt que comme une source d'information amène à réinterpréter leur contenu et leur raison

d'être. Elles nous disent encore quelque chose sur le fonctionnement de nos anthologies scolaires ou même de nos manières d'enseigner. Quelle opération réalise-t-on en effet lorsque l'on présente un auteur avant d'étudier sa production ? Peut-être qu'en parallèle de la volonté d'informer, se joue une tentative de susciter la curiosité et l'intérêt pour une poésie qui, loin d'être universelle, n'a que bien peu de rapport avec les préoccupations d'un étudiant du XXI^e^ siècle.

NOTES

1 *Recueil des plus belles pièces des poètes français tant anciens que modernes*, Paris, Barbin, 1692, 5 t. Nous nous sommes appuyés sur les exemplaires de la bibliothèque nationale d'Autriche numérisés sur Google Books consultables à l'adresse suivante : https://books.google.fr/books?id=POdfAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false Deux volumes sont composés de poètes du siècle passé, et la plupart des autres auteurs sont morts (ou ont cessé de publier) dans les années 1670 au plus tard.

2 Voir A. Viala, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Minuit, 1985, p. 150.

3 Pour des raisons de place, on se limite à traiter l'édition de Barbin. Il faudrait toutefois interroger les raisons qui amènent le libraire Wolfgang à publier une édition hollandaise du recueil.

4 Recueil Barbin, « Préface », n. p.

5 Dans *Conversations nouvelles sur divers sujets*, Paris, Barbin, 1684, t. II, éd. D. Denis, *De l'air galant et autres conversations 1653-1684*, Paris, Champion, 1988, p. 247-298.

6 *Extraordinaire du Mercure galant*, juillet 1684, p. 9-37.

7 Ch. Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, Paris, Coignard, 1688, vol. 1, « Préface », n. p.

8 *Ibid.*, vol. 2, « Préface », n. p.

9 Éd. cit.

10 Recueil Barbin, « Préface », n. p.

11 M.-G. Lallemand, « Bertaut dans l'*Histoire de la poésie* de M^lle^ de Scudéry et dans celle de Fontenelle », *De la Grande Rhétorique à la poésie galante*,

M.-G. Lallemand et C. Liaroutzos (dir.), Actes du colloque organisé à l'Université de Caen Basse-Normandie les 8 et 9 mars 2002, Presses Universitaires de Caen, 2004, p. 186.

12 Selon les chiffres fournis par Miriam Speyer, corrigeant les précédentes données de Frédéric Lachèvre (*Bibliographie des recueils collectifs de poésies publiés de 1597 à 1700*, Paris, Champion, 4 vol., 1901-1905) – nous la remercions vivement. Le compte intègre les recueils collectifs de poésie publiés en France et à l'étranger ainsi que les remises en circulation et réédition.

13 C. Schuwey, « Aux enseignes de papier : les recueils comme plateformes de publication », Actes de la journée d'études « Genèse des corpus littéraires à l'âge classique », Paris-Sorbonne, 2015, en ligne, http://www.cellf.paris-sorbonne.fr/sites/default/files/articles/actes_jejc-juin_2013.pdf, p. 33-38 ; Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, *op. cit.*, p. 124-129.

14 Voir M. 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 XVII^e siècle », Résumé de la communication du 16 nov. 2017, Séminaire du Gadges, en ligne, https://recueils.hypotheses.org/185 (à paraître dans les *Cahiers du GADGES*, 2020).

15 A. Furetière, par exemple, dans « L'Épître dédicatoire à mes amis » de ses *Poésies choisies* en 1655, n. p. : « Il est venu une malheureuse mode de faire des Recueils des plus belles Poésies du temps, parmi lesquelles on en met souvent de très mauvaises. […] Il y a aussi de pauvres auteurs qui, ne pouvant faire imprimer leurs ouvrages tout seuls, font imprimer ceux des autres, et ils y joignent pour le pardessus cinq ou six de leurs sonnets, ou autres pareilles pièces qui passent à la faveur du reste ». Voir C. Schuwey, art. cit., p. 36-38.

16 Voir les différentes données d'H.-J. Martin dans la troisième partie de *Livres, pouvoirs et société* [1969], Genève, Droz, 1999.

17 Voir C. Schuwey, art. cit. Le cas le plus célèbre est celui de.Ch de Sercy qui avait pris un privilège pour neuf parties de ses deux recueils, les *Poésies choisies* et le *Recueil de pièces en prose*

18 Amsterdam, Moetjens, 10 vol., 1694-1701 ; Amsterdam, Pain, 1700.

19 Recueil Barbin, « Préface », n. p.

20 Voir A. Piéjus et D. Blocker, *Auctorialités, voix, publics dans le* Mercure galant, *XVII^e siècle*, 2016 (1), n° 270, et C. Schuwey, « Le *Mercure galant* : un recueil interactif », *Cahiers du dix-septième*, XVI (1), 2015, p. 48-62. Dans *Rococo fictions*, Allison Stedman étudie la mixité sociale qu'implique un tel ouvrage (Lewisburg, Bucknell University Press, 2013).

21 *Op. cit.*, t. III, 1692, p. 37.

22 Voir l'article d'Edwige Keller-Rahbé et Miriam Speyer dans ce volume.

23 *Poésies choisies*, vol. I, 2^e éd., Paris, Sercy, 1653.

24 Recueil Barbin, « Préface », n. p.

25 *Journal des savants*, 26 mai 1692, p. 229-237.

26 Ch. Sorel, *De la connaissance des bons livres*, Paris, Pralard, 1671, p. 12.

27 *Ibid.*, p. 19.

28 *Ibid.*, p. 18.

29 *Op. cit.*, « Préface », n. p.

30 Art. cit., p. 229.

31 *Ibid.*, p. 231.

32 *Ibid.*, p. 237. Nos italiques.

33 G. Guéret, *Le Parnasse réformé*, Paris, Jolly, 1668, p. 58-59.

34 *Op. cit.*, p. 162

35 A. Baillet, *Jugements des savans sur les principaux ouvrages des auteurs*, Paris, Ant. Zelondier, 1685-90, 4^e partie, vol. 3, p. 384.

36 *Op. cit.*, vol. III, p. 247.

37 Voir A. Viala, *La France galante*, Paris, PUF, 2007, p. 61.

38 Être du temps et être du pays sont deux manières d'intéresser un lecteur selon Du Plaisir : « Les nouvelles ne devraient point avoir pour sujet des événements trop anciens, et on peut ajouter à cet article qu'elles ne devraient point aussi avoir pour scène des lieux trop éloignés. Jamais un historien ne peut assez attacher les lecteurs. » (*Sentiments sur les lettres et sur l'histoire*, Paris, Blageart, 1683, p. 93).

39 Voir A. Viala, *La France galante*, *loc. cit.*

40 Art. cit., p. 175-194.

41 Sur les poésies de Baïf retenues, voir l'article de Jean Vignes dans ce même volume.

42 « Lorsque notre langue ne vous fournissait pas les termes que vous désiriez pour exprimer vos pensées, vous n'avez point fait difficulté d'en inventer. C'est de vous, poursuivit-il, en regardant Du Bartas, que nous tenons *le floflotant Nérée*, et sans doute que vous avez pris pour une découverte heureuse cet autre vers *du Moulin brisegrain la pierre ronde-plate*. » G. Guéret, *Le Parnasse réformé*, éd. cit., p. 64-65.

43 Voir E. Mortgat-Longuet, « Une lecture de la poésie médiévale dans la première moitié du XVII^e siècle : les *Vies des poètes françois* de G. Colletet », *Accès aux textes médiévaux de la fin du Moyen Age au XVIII^e siècle*, M. Guéret-Laferté et Cl. Pouloin (dir.), Paris, Champion, 2011, p. 251-266.

44 Ces vies ont été bien étudiées par E. Mortgat-Longuet (« Vers un imaginaire des origines de l'œuvre : le portrait de l'homme de lettres dans les "vies" du XVII^e siècle », *CAIEF*, 63, 2011, p. 295-310, et « Fontenelle et l'écriture de l'histoire des lettres françaises », art. cit.) et M.-G. Lallemand (art. cit.). La prise en compte du contexte éditorial contemporain permet toutefois de relier leur structure et leur fonction à des pratiques concurrentes et d'en déplacer ainsi l'interprétation.

45 E. Mortgat-Longuet, « Vers un imaginaire des origines de l'œuvre : le portrait de l'homme de lettres dans les "vies" du XVII^e siècle », art. cit., p. 309.

46 Les « fautes » dont parlent les commentateurs n'en sont donc pas. Les informations sont délibérément reconstruites pour créer un portrait d'écrivain qui convienne au projet. Emmanuel Buron remarque par exemple que l'on coupe volontairement de tout contexte religieux les poésies de Jodelle et Baïf.

47 Voir M.-G. Lallemand, art. cit. et E. Mortgat-Longuet, « Vers un imaginaire des origines de l'œuvre… », art. cit., ainsi que l'article de J. Vignes, dans ce volume.

48 Voir par exemple le passage sur la poésie dans *Le Parnasse réformé*, éd. cit., p. 42-71.

49 Ch. Cotin, *Œuvres galantes*, Paris, Loyson, 1663, « Au lecteur », n. p.

50 E. Mortgat-Longuet, « Le portrait de l'homme de lettres… », art. cit., p. 309.

51 Recueil Barbin, t. I, « Villon », n. p.

52 *Nouveau Mercure galant*, t. III, mai 1677, p. 115-117.

53 Recueil Barbin, t. I, « Préface », n. p.

54 *Ibid.*, « Ronsard », n. p.

55 Recueil Barbin, t. II, « Du Perron », n. p.

56 Voir C. Schuwey, « La haine de Molière ? Une question de marketing », *Actes de la journée d'étude « La Haine de Molière »* du 8 décembre 2016, OBVIL – Université Paris-Sorbonne, en ligne, http://obvil.sorbonne-universite.site/la-haine-de-moliere-actes-de-la-journee-detudes ; M. Call, *The Would-Be Author: Molière and the Comedy of Print*, West Lafayette, Purdue UP, 2015. C'est également ce qui se produira pour *L'École des femmes*, voir G. Forestier et C. Bourqui, « Comment Molière inventa la querelle de L'*École des femmes* », *Littératures classiques*, n° 81, 2013, p. 185-197.

57 Voir K. Abiven, *L'Anecdote ou la fabrique du petit fait vrai. De Tallemant des Réaux à Voltaire (1650-1750)*, Paris, Classiques Garnier, 2015 ; Francine Wild, *Naissance du genre des ana : 1574-1712*, Paris, Champion, 2001.

58 Recueil Barbin, t. IV, « La Sablière », n. p.

59 *Ibid.*, « Lalane », n. p.

60 Voir C. Schuwey, « La haine de Molière ? Une question de marketing », art. cit. (n. 55). Pour un exemple plus proche, on peut citer la querelle qu'alluma la satire X de Boileau deux ans après la parution du recueil Barbin. Elle suscita également un chassé-croisé de productions soutenant ou attaquant la cause féminine : une *Satire contre les maris* (1694), une *Apologie des femmes* (1694), une comédie des *Dames vengées* (1695) ou encore *Les Mémoires de la vie du comte de D**** auxquelles répondront les fameux *Mémoires de Madame la comtesse de* M[urat].

61 L'information provient de la description d'une estampe de Roger de Gagnières : « Monument commémoratif de Charles Faucon de Ris, marquis de Charleval, président au Parlement de Rouen, mort en 1691… » dans Henri Bouchot, *Inventaire des dessins exécutés pour Roger de Gaignières et conservés aux Départements des estampes et des manuscrits*, Paris, Plon, 1891, t. I, p. 265, n° 2247.

62 *Op. cit.*

63 On y trouve notamment Cailly et Lalanne.

64 BnF, Français 12680.

65 Voir dans ce même volume, l'article de M. Rosellini.

66 Grâce aux recherches de Gervais Reed, l'on sait qu'en 1695, Claude Barbin vendit 300 exemplaires restant du recueil au sieur de La Tour (*Claude Barbin, libraire de Paris sous le règne de Louis* XIV, Genève, Droz, 1974, p. 81). En l'absence d'informations sur le tirage initial et des ventes habituelles d'un livre, il est toutefois difficile d'interpréter cette information.

AUTEUR

Christophe Schuwey
Université de Yale
IDREF : https://www.idref.fr/19462398X
ORCID : http://orcid.org/0000-0001-7683-515X
ISNI : http://www.isni.org/0000000459774051

Un corps fragmenté ?

Hypothèses sur les extraits insérés dans les notices biographiques du recueil Barbin

Maxime Cartron

DOI : 10.35562/pfl.86

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

PLAN

L'insertion des extraits : intérêt anecdotique ou preuve textuelle ?
Complémentarité, spécularité
« Dangereux suppléments » : concurrences
Autonomisation et épigraphie
Conclusion : du *parergon* à l'*ergon*

TEXTE

1 Le dispositif énonciatif du recueil Barbin oriente la lecture d'une façon singulière. En effet, les sections consacrées aux poètes sont précédées par des notices biographiques comportant elles-mêmes des textes, ou plutôt des extraits. À leur sujet, le compilateur écrit dans la préface :

> Ce Recüeil [...] est fait pour donner une Histoire de la Poësie Françoise, par les Ouvrages mesme des Poëtes ; et il est assez agréable et assez utile d'avoir en peu de Volumes cette Histoire complette dans toute sa variété. Afin que rien n'y manquast, on y a joint de petites Vies des Poëtes.[1]

Sans des notices biographiques informatives, l'anthologie ne serait pas complète. Plus précisément, les vies de poètes lui apporteraient supplément de sens. Elles contribueraient à la fabrique du recueil en participant en partie au choix des œuvres les plus significatives :

> Dans le choix qu'on a fait des Pieces de ce Recüeil, on s'est déterminé par beaucoup de vües differentes : tantost on a pris celles qui en elle

> mesme estoient les meilleures, tantost celles qui estoient les plus singulieres et qui marquoient le mieux le caractere de l'Auteur, ou du Siecle ; tantost celles qui avoient beaucoup de reputation, quoy qu'elles n'en fussent pas toûjours trop dignes. [2]

Si l'on en croit ces allégations, les notices biographiques concourent à former le regard sur l'œuvre, à inciter le lecteur à retrouver l'homme dans l'œuvre, à discerner dans l'écriture la *persona* ou le caractère poétique de l'individu. Il semble de prime abord qu'il y ait une accointance entre le choix des textes et les vies des poètes, celles-ci mettant en scène de potentielles lectures biographiques. Les notices seraient porteuses d'une valeur intégrative, et il importe de les prendre en considération au moment d'analyser les textes retenus dans l'anthologie, leur statut et leur rôle en particulier. Pourtant, selon Emmanuelle Mortgat-Longuet :

> Les courtes biographies qui précèdent les extraits, dans le *Recueil*, ne doivent pas faire illusion : soit elles tiennent en quelques lignes, ne s'intéressent qu'à des questions plus ou moins anecdotiques ou reproduisent sans recul d'autres ouvrages, ce qui peut même parfois, comme on l'a montré, contredire le choix des textes qui les suivent, soit, pour les plus intéressantes, elles se voient elles-mêmes envahies par des extraits d'ouvrages, la place des portraits physiques et même de l'évocation des caractères étant toujours inexistante ou minime. Elles ne contrecarrent donc en rien le projet énoncé dans la préface, selon lequel l'ouvrage doit proposer en abrégé « un corps de tous les poètes français ». [3]

Plus qu'un protocole herméneutique – « l'homme et l'œuvre » –, les vies de poètes constitueraient le passage obligé d'une tradition vidée de son sens au profit des œuvres elles-mêmes, regardées désormais comme les véritables incarnations des auteurs – « l'homme dans l'œuvre ». Les extraits pulluleraient dans les notices pour se substituer à une lecture biographique jugée inopérante et inutile. Selon E. Mortgat-Longuet, il s'agirait de « projeter certaines caractéristiques de l'œuvre dans l'individu et non, comme le feront bien plus tard les lectures "biographiques" des textes, l'inverse : c'est l'œuvre qui organise le "discours de la personne" [4] ». Si les notices biographiques sont envahies par ces textes, ce serait en raison d'une volonté de littérariser le biographique [5], de faire l'histoire des textes

et de leurs auteurs par les textes mêmes. Le rapport entre biographie et œuvre s'inverserait : c'est la seconde qui serait chargée d'expliquer, de dire la vie, et non la première qui aurait à interpréter celle-ci.

2 Cependant, les extraits de poèmes opposent tout de même leur fragmentation aux textes complets de l'anthologie. Le compilateur affiche une position qui se veut claire sur le sujet :

> On n'a point voulu mettre de Fragmens, parce que, comme ils n'ont point de suite ni de liaison, ils ne sont presque jamais agreables, et que d'ailleurs c'eust esté une chose immense, de mettre tous les beaux morceaux qui sont répandus dans tous les Ouvrages des Poëtes. [6]

Le fragmentaire mettrait en échec la valeur potentiellement narrative des pièces. En outre, ne peut-on pas considérer ce rejet comme une nécessité qui ne s'affiche pas comme telle, dans la mesure où les extraits risqueraient de compromettre le dessein harmonieux d'ensemble ? Le « corps » métaphorique de la poésie française que le compilateur affirme recueillir pour effectuer le récit de celle-ci requiert en effet *a priori* des œuvres intégrales, sous peine de n'en présenter qu'une image mutilée [7]. Ce « corps » s'exprime par synecdoque, à travers l'ensemble des textes présentés dans l'ouvrage qui, chacun à sa manière, reflètent l'identité poétique de la nation. Mis bout à bout, depuis Villon jusqu'à Benserade, ils organisent le grand récit de la poésie française. Ainsi, les extraits, mais aussi les vies, et peut-être même leur conjonction, risqueraient d'entacher la continuité narrative esquissée par la compilation, mais aussi la valeur essentialisante de son geste et sa capacité à représenter la poésie française dans sa globalité *via* un choix par définition restreint. Les textes intégraux conservés, jugés les plus aptes à catalyser l'ensemble de la production d'un auteur – c'est-à-dire à éclairer ce qui est digne d'en être inscrit dans la mémoire commune – permettraient de dépasser la dimension foncièrement parcellaire du genre anthologique. Refuser le fragment équivaudrait à restaurer la valeur unifiante du corps que constitue la réunion des œuvres sélectionnées.

3 Mais pourquoi en ce cas disséminer autant d'extraits dans les notices biographiques ? Sur le plan de la fabrique [8] et de la poétique du

recueil, j'aimerais m'attacher à ce paradoxe apparent et aux enjeux que soulèvent les usages du fragmentaire dans le recueil Barbin, et donc préciser le sens de cet élément péritextuel qui s'inscrit dans les interstices de l'anthologie. Parmi ces extraits, il faut distinguer :

- Les citations de Boileau et leur charge historiographique ;
- Les commentaires de poètes sur d'autres poètes, la dimension polémique ou épidictique ;
- Les textes des poètes dans leur propre notice.

Je ne traiterai pas des deux premiers cas, qui engagent des questions plus spécifiquement historiographiques ou sociologiques. Pour l'heure, notons de plus – le fait est d'importance – que le compilateur n'insère pas que des extraits, mais aussi, parfois, des textes complets, assez longs, en contradiction apparente avec ce qu'il affirme pourtant dans la préface au sujet des pièces retenues: « on s'est fait une loi de n'en point mettre de fort longues, à moins que ce ne fussent les meilleures et les plus fameuses d'un Auteur [9] ».

L'insertion des extraits : intérêt anecdotique ou preuve textuelle ?

4 Au sujet de Philippe Desportes, on peut lire le jugement suivant :

> Il a celebré dans sa premiere jeunesse trois de ses Maitresses, Diane, Hypolite, et Cleonice : il avoit mesme, à ce qu'on dit, une si grande tendresse pour elles, qu'envoyant les ouvrages de Petrarque à celle qu'il aimoit le mieux pour lors, il luy mandoit que sa beauté surpassoit celle de Laure ; et que si Laure avoit quelque avantage sur elle, c'est que Petrarque écrivoit mieux que luy, mais qu'il le surpassoit en amour.

> Car sa Laure mourut, il demeura vivant ;
> Si ma Dame mourroit, je mourrois avec elle.

> Et dans un autre endroit estant obligé d'accompagner le nouveau Roy de Pologne, il dit qu'il ne devoit pas quitter sa Maistresse pour le suivre.

> Mais qu'eust-on dit de moy ? j'eusse laissé mon Maître,
> Serviteur infidele, ingrat et mal-heureux.
> Ah ! j'ai trop de raison pour un homme amoureux,
> Avec tant de sagesse amour ne sçauroit estre. [10]

Intégrés au propos anecdotique – ce que prouve leur positionnement typographique sur une même ligne – les extraits sont des preuves : ils viennent confirmer la validité des affirmations à caractère biographique développées par le compilateur. Ils sont des *exempla* qui élaborent une figure du poète par ses dires mêmes. L'insertion des extraits tisse un dispositif textuel hybride alliant anecdote et fragment poétique. La reprise (« et ») sert de connecteur, de cheville d'un discours assertif qui aligne deux fragments, témoins d'un protocole de lecture valorisant certes les textes, mais dans leur rapport à des faits – ou supposés tels – biographiques connus de tous (« à ce qu'on dit »). Le compilateur mise sur la connivence [11] portée par le nom d'auteur [12]. La dimension banale de l'anecdote ne recouvre pas, en ce cas, la valeur de révélation qui lui est souvent octroyée [13], mais celle d'anamnèse d'une mémoire culturelle latente. Au sein de ce processus, les extraits renseignent et donnent une épaisseur aux indications interprétatives engagées par l'anecdote, dont ils deviennent par là-même indissociables.

5 Les extraits sont donc investis en premier lieu d'un rôle de confirmation du discours historiographique, qu'ils viennent attester. Dans leur association avec les anecdotes, la brièveté est un dénominateur commun d'importance : elle assure la portée et la réception immédiates du propos. Dès lors, employés au sujet des poètes, les extraits tendent à « replace[r] l'individu dans une figure type [14] ». Le cas de Théophile est à cet égard significatif :

> On rapporte de luy, qu'étant allé chez un grand Seigneur, il y avoit un homme qu'on disoit fou, et par consequent Poëte, et que Theophile fit cet impromptu.

> J'avoüeray avec vous
> Que tous les Poëtes sont fous :
> Mais sçachant ce que vous estes,
> Tous les fous ne sont pas Poëte.

> Quoiqu'il y ait dans les vers de Théophile beaucoup d'irregularitez et de negligences, on les luy doit pardonner en faveur de sa belle imagination, et des graces heureuses de son genie. [15]

L'impromptu est le marqueur d'une modélisation et d'une modalisation : Théophile illustre les catégories « d'irrégulier » et de « fantasque », ancêtres du baroque [16], et l'extrait fait cette fois-ci lui-même office d'anecdote, son impact orientant immédiatement le sens de la section consacrée au poète vers son anticonformisme, voire vers son hétérodoxie. Par ailleurs, nulle part dans les œuvres du poète on ne retrouve cet impromptu, qui s'apparente par conséquent à une mise en poésie et en fiction d'un épisode possiblement inventé [17], à une réécriture de l'anecdote dans l'optique spécifique de l'anthologie, consistant à imposer implicitement une image de l'auteur.

Complémentarité, spécularité

6 Dans cette perspective, les extraits procèdent d'une opération de citation : impropres à trouver place dans l'anthologie, ils sont repoussés aux marges et déterminent le plan de lecture. Pour autant, cette opération est-elle parfaitement stratégique et concertée ? Le cas de stances de Bertaut (Annexe 1), que le compilateur présente en ces termes, mérite que l'on s'y attarde un instant :

> *Bertaut* a fait encore trois belles Stances qu'on n'a pas mises dans ce Recueil, parce qu'on n'y a pas voulu mettre de Fragmens ; car aprés avoir dit qu'il ne vouloit plus aimer, il reprend ainsi :

> Mais pourquoi me voudrois-je essayer de guerir,
> Sçachant bien que mon mal ressemble à ces ulceres,
> Qu'on ne sçauroit fermer sans se faire mourir,
> Et de qui les douleurs sont des maux necessaires.

> Non, non, ne tuons point un si plaisant souci :
> Rien n'est doux sans amour en cette vie humaine,
> Ceux qui cessent d'aimer, cessent de vivre aussi :
> Ou vivent sans plaisir comme ils vivent sans peine.

> Tous les soucis humains sont pure vanité
> D'ignorance et d'erreur toute la terre abonde :
> Et constamment aimer une rare beauté,
> C'est la plus douce erreur des vanitez du monde. [18]

7 Ces trois strophes (sur quatorze) se situent à la fin du poème, juste avant la strophe conclusive que voici :

> Aymons donc, et portons jusques dans le cercueil
> Le joug qui n'asservit que les nobles courages :
> Et souffrans sans gemir les rigueurs d'un bel œil,
> Soyons au moins constans si nous ne sommes sages. [19]

Bertaut développe le *topos* de la constance amoureuse. Dans cette optique, l'extrait retenu dans la notice biographique peut être considéré comme une condensation du propos moral, perceptible dans l'accumulation des vers-maximes, au discours proverbial et gnomique (« Rien n'est doux sans amour en cette vie humaine » ; « Ceux qui cessent d'aimer, cessent de vivre aussi » ; « Tous les soucis humains sont pure vanité »). Plusieurs énoncés à valeur aléthique et prescriptive sur l'amour se déploient dans ce passage. Mais comment comprendre le « car » de la notice ? On peut bien entendu l'interpréter comme un simple connecteur de reprise. On peut aussi y voir l'idée selon laquelle cet extrait ne devrait pas figurer dans l'anthologie, non seulement en raison de son statut de fragment, mais également à cause de la mention impudique des « ulcères », qui contreviendrait au projet galant du recueil [20]. En ce sens, la citation de ces strophes relèverait d'une stratégie de contrôle du lecteur, d'une détermination de sa lecture par le travail de l'avant-texte, qui retient le passage jugé le plus propre à illustrer une conception du sentiment amoureux, tout en tempérant sa portée. En effet, ces strophes sont impures : malgré leur hauteur de vue morale exposée en maximes, elles font trop ouvertement mention du corps souffrant. Il faut donc les rejeter aux marges de l'anthologie, tout en les modalisant. En fait, cela revient à envisager une anthologie dans l'anthologie, un supplément porteur d'une relation de spécularité avec les poèmes complets retenus dans le recueil. Les notices, non paginées et donc à part, formeraient une anthologie d'extraits qui organiserait l'anthologie proprement dite en induisant un certain

point de vue sur l'œuvre d'un auteur. Par synecdoque ou métonymie, la notice et l'extrait représenteraient et aiguilleraient la section. Le fragment est le révélateur d'une surdétermination, d'une herméneutique de l'œuvre et de la figure de l'auteur, qui tend à s'imposer au lecteur. Le cas de Tristan est le plus frappant :

> François Tristan Lhermite, Gentilhomme de feu Monsieur Gaston Duc d'Orleans, né au Chasteau de Souliers dans la Province de la Marche, a esté estimé de tous les beaux Esprits de son temps, et mesme du Cardinal de Richelieu, comme il le dit luy-mesme dans ces Vers, qui ne luy fit cependant jamais de bien, ni Monsieur le Duc d'Orléans, quoi qu'il eut beaucoup de consideration pour les Gens de mérite : Cela joint au peu de patrimoine qu'il avoit, a contribué à le faire mourir pauvre ; et c'est de luy-mesme qu'il a voulu parler dans cette Prosopopée :

> Ebloüy de l'éclat de la splendeur mondaine ;
> Je me flatay toûjours de l'esperance vaine,
> Faisant le Chien couchant aupres d'un grand Seigneur.
> Je me vis toûjours pauvre, et taschai de paroistre ;
> Je vêquis dans la peine, attendant le bonheur,
> Et mourus sur un coffre, en attendant mon Maistre. [21]

8 Cette pauvreté du poète est un lieu commun historiographique [22] : son utilisation n'est donc pas novatrice. En revanche, l'organisation de la section en fonction de ce schème est frappante. En voici la composition [23] :

- La Mer
- La Pamoison
- Sur la Chronologie de M. de La Peyre
- Prosopopée d'un Courtisan
- Prosopopée d'une femme assassinée par son mari jaloux
- Sujet de la Comédie des fleurs
- A Madame la Duchesse de …. Epistre « C'est en vain qu'Amour rompt ses armes »
- A Mlle D.D excellente comédienne. Pour luy persuader de monter sur le Theatre « Di moy, qui te peus empecher »
- Epistre burlesque « A vous, o la Belle des Belles »
- D'un médisant « On dit que c'est un Chien »

- Pour un portrait d'une belle dame « Que l'autheur de ce portrait »
- Sur une facheuse absence
- Le Prélude des amours
- Le Promenoir des deux Amants
- La Gouvernante importune
- Le Soupir ambigu
- L'égalité de charmes
- Epitaphe d'un petit chien
- Les soins mal considerez
- Le ravissement d'Europe
- Le Portier inexorable
- Misère de l'homme du monde

En premier lieu, il faut noter que la *Prosopopée d'un Courtisan* est le nom – qui n'est pas donné en intégralité dans la notice – du texte tiré des *Vers héroïques* (1648) servant à présenter, à la manière d'une vignette, la pauvreté constitutive de l'*ethos* poétique de Tristan. Ce poème fait *a priori* double emploi, puisqu'on le retrouve dans l'anthologie, comme s'il en était un reliquat rejeté en amont. Or, il est rigoureusement identique aux deux endroits. Ce phénomène de redoublement invite à nouveau à considérer le geste de citation non comme une incohérence, mais comme une manière d'asséner le projet de lecture initié par la notice. D'ailleurs, le dernier texte de la section, *Misère de l'homme du monde* (Annexe 2), tiré des *Amours* (1638) est le pendant de cette *Prosopopée d'un Courtisan* : il vient la compléter et la renforcer. Le redoublement, associé au réagencement de la chronologie, établit donc un lien étroit entre la notice et la section. Si l'anecdote est structurellement le « vecteur de l'affirmation d'un discours autonome » qui « par sa forme même exprime une indépendance, un aparté [24] », sa conjonction avec l'extrait ouvre la possibilité d'un investissement de l'espace de la notice comme miroir de l'anthologie : l'extrait reflète en miniature la section, à la manière d'un microcosme établissant un dédoublement et une consécutivité entre les deux.

« Dangereux supplé-ments » : concurrences

9 Mais la notice n'est-elle pas susceptible de se constituer en système textuel à part entière ? De fait, dans le cas de Lingendes, il semble qu'il y ait davantage concurrence que spécularité entre elle et la section :

> De Lingendes Poëte célèbre (…) c'est le premier qui a fait des Stances françoises, il est aussi l'Auteur de cete belle Chanson :

> Si c'est un crime de l'aimer,
> On n'en doit justement blâmer,
> Que les beautez qui sont en elle.
> La faute en est aux Dieux,
> Qui la firent si belle ;
> Et non pas à mes yeux

> Cette Chanson plût si fort à Monsieur le Cardinal de Retz, qu'il la fit repeter plusieurs fois à Lambert qui la chantoit devant luy. [25] (Annexe 3)

La présentation se poursuit de la sorte :

> On voit dans les Vers de *Lingendes* une facilité et une douceur admirable, il se vantoit d'estre le plus tendre et le plus amoureux de tous les Poëtes ; il a fait aussi ces Stances, qui n'ont pas esté imprimées, et qui ne cedent pas en beauté à ces autres ouvrages.

> *Stances.*

> Connoissant vôtre humeur, je veux bien ma Silvie,
> Que passant vôtre tems
> Avec tous les amans dont vous estes suivie,
> Vous les rendiez contens.

> La mode de la Cour m'estant si bien connuë,
> Pourrois-je avoir douté

Qu'on pût vivre en ce temps plus chaste et retenuë
Avec tant de beauté ?

J'approuve vos plaisirs et qu'il vous soit loisible
D'en joüir bien à poin,
Car donnant tant d'amour, il seroit impossible
Que vous n'en eussiez point

Mais puisque le peché point de blasme n'apporte
Quand on le cache bien.
Je voudrois seulement que vous fissiez en sorte
Que je n'en sçeusse rien.

Celle qui fait du mal se peut dire innocente
En le tenant caché,
Mais quand on fait du mal, et qu'aprés on s'en vante,
On fait double peché.

Ne vous vantez donc plus de ce qu'il faudroit taire,
De peur d'un mauvais bruit ;
Découvrant en plein jour ce que vous n'osez faire
Sinon en pleine nuit.

Faites qu'en vos discours on puisse reconnoistre
Un plus chaste entretien,
L'apparence suffist ; il faut feindre de l'estre,
Et puis n'en faites rien ;

Recevez tous les jours ce plaisir ordinaire
De quelque Amant discret,
Et cessant de le dire, et non pas de le faire,
Tenez le plus secret.

A tous sales Discours, que vos lévres soient closes,
Et par un geste feint,
S'il en faut écouter ; faites changer en Roses
Les Lys de vôtre teint.

Pourvû qu'on ne le sçache, et que la renommée
Ne vous aille blasmant,

> Soyez si vous voulez tout le jour enfermée
> Seule avec vôtre Amant :
>
> Mais feignez d'estre sage, et ne faites pas gloire
> De me sçavoir trahir,
> Me decelant un mal que je ne veux pas croire,
> De peur de vous haïr ;
>
> Car j'enrage de voir qu'un Page vous apporte
> Si souvent le bon-jour,
> Pendant qu'un autre attend à vôtre porte
> De vous voir à son tour.
>
> D'un dépit bien ardent il faut que je l'avouë
> Je me sens embraser,
> Voyant tous les matins encor sur votre jouë
> L'emprainte d'un baiser.
>
> Lors voyant loin de vous la honte estre bannie ;
> Je deviens si jaloux,
> Que je voudrois mourir ; mais pour vous voir punie
> Ne mourir qu'avec vous [26].

Or, la section à proprement parler ne retient que l'*Elégie pour Ovide* (Annexe 4), poème certes très long, mais tout de même… : on relève un texte de plus dans la notice biographique que dans la section. Par ailleurs, il faut noter que « Connaissant votre humeur… » :

- n'est pas un extrait, mais un long texte intégral ;
- n'est pas inséré mais présenté pour lui-même, par sa désignation générique (« Stances »), comme dans l'anthologie proprement dite ;
- clôt la notice.

Ces éléments forment un faisceau de présomptions autorisant à envisager d'une part une anthologie « longue », et d'autre part une anthologie « brève », formée par l'anamorphose des notices. À partir de laquelle se représenter l'œuvre de Lingendes ? De laquelle des deux anthologies faut-il partir ? Qui est le *vrai* Lingendes en somme ? Celui de l'inspiration ovidienne, garante de la « conversion aux Muses », de l'impulsion créatrice initiale [27] ? Celui de la chanson

galante ? Ou alors le défenseur paradoxal de l'hypocrisie et de l'aveuglement volontaire ? On assiste à une véritable réfraction de l'instance auctoriale : la notice-extrait s'autonomise pour former une micro-anthologie, qui vient compléter ou contrecarrer l'anthologie « officielle », jusque dans ses principes bannissant les pièces trop étendues.

10 La disjonction entre la notice et la séquence dévolue à l'auteur apparaît de façon encore plus éclatante avec Patrix, qui aurait été « beaucoup estimé des beaux esprits [28]. » Et pour cause,

> quoy qu'il ait fait des vers remplis de morale et de devotion, il pretendoit cependant estre le premier auteur du style enjoué, dont Voiture s'est servi ; c'est luy qui a fait cette chanson :

> Soûpirs regards petits soins,
> En amour tout est langage,
> Et souvent qui parle le moins
> En témoigne davantage,
> Servir et perseverer ;
> C'est assez se déclarer.

> Et une autre qu'il fit sur une Dame pour laquelle M. l'Abbé de la Rivière, qui étoit pour lors le Favori de Monsieur, avoit de l'inclination :

> Reprenez, Remercourt,
> Dés ce jour,
> Vostre amitié sans amour.
> Fussiez-vous cent fois plus belle ;
> Sans luy je ne veux point d'elle [29].

Cette présentation est en contradiction flagrante avec la section, qui ne retient que des textes encomiastiques ou religieux [30]. Où est le vrai Patrix ? Il semble que la notice tienne un discours de démystification d'une *doxa* supposée, que la section incarnerait. La mise en concurrence tournerait à l'avantage de la première, qui viendrait rétablir dans les interstices du discours des œuvres, par sa position nodale d'avant-texte, une vérité historiographique rendue tangible par l'extrait. La notice tendrait, par l'entremise de l'extrait et

de l'anecdote, à écrire l'histoire littéraire à partir des déclarations de l'auteur, mais aussi et surtout en fonction d'une grille d'interprétation galante, tout en concédant stratégiquement la place d'honneur à la *doxa* historiographique. La notice concrétiserait un usage social de la poésie, rendu sensible par la saynète galante et son rappel du « don du poème » mondain [31]. Tout comme pour Théophile, le compilateur imaginerait, à partir de la réinsertion du contexte d'écriture, une fiction de sociabilité dont la fonction serait de réactiver aux yeux du lecteur, de manière connivente [32], cette pratique mondaine de la poésie [33]. Par contraste, la décontextualisation de la section – les textes seuls – serait garante de sa patrimonialisation, soit de son institution en lieu de mémoire de la création poétique. La disjonction entre notice et section offre donc au lecteur deux possibilités d'appropriation des textes [34] : une voie rapide, ludique et une voie plus soutenue, invitant à reconstituer en détail la trajectoire des poètes [35].

11 Concurrence donc et, en découlant logiquement, autonomisation de la présentation par rapport au recueil proprement dit. Notons du reste qu'Alain Niderst dans son édition du recueil Barbin ne donne pas les textes : seulement les notices. Il convient de ne pas trop présupposer de ce choix, qui peut être dû à des impératifs éditoriaux. Mais ne traduit-il pas pourtant un rapport singulier au recueil, indexé sur une distinction entre ces deux formes de compilation [36] ?

Autonomisation et épigraphie

12 On peut parler de micro-anthologie dans le sens d'une pratique de l'épigraphe entendue comme la somme d'une invitation à la lecture et du réemploi des morceaux, remis en perspective et disponibles à de nouvelles utilisations et à de nouveaux sens. L'anecdote et l'extrait suggèrent ou imposent une signification parce qu'ils procèdent de cette logique épigraphique. Cet aspect de la fabrique du recueil est rendu sensible par la mention, dans la réédition de Prault en 1752, d'une pièce jugée exemplaire de Boisrobert :

> Il a fait quelques jolies Chansons, qui l'ont fait appeler par Furetière *le premier Chansonnier de France* : En voici une que l'illustre Lambert a mise en musique :

> Eh quoi ! dans un âge si tendre
> On ne peut déjà vous entendre,
> Ni voir vos beaux yeux, sans mourir !
> Ah ! soyez, jeune Iris, ou plus grande, ou moins belle.
> Attendez, petite cruelle,
> Attendez à blesser que vous sçachiez guérir. [37]

Certes, ce passage est absent de l'édition originale de 1692, mais il contribue à déplacer le sens initial de la section si on regarde celle-ci avec la notice. En somme, cet ajout non signalé comme tel actualise le projet de démystification d'un sens trop univoque accordé à l'anthologie. D'autre part, la chanson est doublement représentative : par sa qualité, elle peut efficacement illustrer le genre – maximum d'effet en un minimum de moyen (brièveté, concision) ; par sa présence, elle fait signe vers le non-lu, ce qui n'est pas retenu dans la section [38] mais qui mérite tout de même que l'on en rappelle l'existence. L'extrait revêt donc ici une valeur épigraphique, de complément et de complication, de résumé et d'amorce. Dès lors, il faut également voir en l'exergue une opération de suturation, qui cherche autant à unir les textes entre eux *via* le rapprochement de la section et de la notice – à *relier* en somme – qu'à s'adresser au lecteur par la voix de l'autre qu'est le poète. En d'autres termes, la concurrence et l'autonomisation n'impliquent pas forcément une séparation définitive entre les deux anthologies. Art de l'organisation qui est aussi un art de la circulation et de l'inscription, l'exergue balise la possibilité de lire autrement la section. Le cas de Lalane est probablement le plus notable : selon le compilateur, ce poète

> n'eût point d'autre employ que celui des belles lettres. Il n'a jamais fait imprimer que trois pieces, parce que la delicatesse de son goût ne luy a pas permis d'en faire paroistre davantage. Aussi voit-on dans ces trois pieces une grande noblesse de pensées, beaucoup de pureté, et une delicatesse de goût extraordinaire [39].

Le caractère restreint de la section qui lui est allouée s'explique aisément, d'autant plus que le retranchement sévère qui sert de principe directeur à Lalane entre en résonance avec le geste anthologique et sa propédeutique de la restriction soigneusement indexée sur un choix. Mais c'est surtout le destin amoureux

exemplaire, et même *hapactique* du poète qui intéresse le compilateur :

> Il épousa une fort belle femme, qui s'appelloit Marie Galtelle des Roches, qu'il aima beaucoup, et pour laquelle il fit ces belles Stances qu'on verra au commencement de ses ouvrages, et il en a toûjours parlé dans ses deux autres pieces, comme dans cette belle Stance addressée à M. Ménage.

> Chacun sçait que mes tristes yeux
> Pleuroient ma Compagne fidelle,
> Amarante, qui fut si belle
> Que l'on n'a rien veu sous les Cieux
> Qui ne fut moins aimable qu'elle. [40]

L'expérience présentée comme vécue, lestée d'une charge autobiographique conséquente, joue bien son rôle d'amorce et de condensation. On serait tenté d'y voir un phénomène similaire à ceux analysés plus tôt, n'était ceci :

> Et dans une autre piece qui n'est point imprimée dans ce Recüeil, qui ne cede rien à ces deux autres en beauté, il parle encore d'elle en ces termes.

> O toy ! s'écria-t-il, fugitive Amarante ;
> Toy qui mene mon ombre après la tienne errante ;
> Toy dont la cendre froide embrase tous mes sens,
> Ecoute le recit des peines que je sens.
> Quand tu voyois le jour, et que ta belle vie
> Remplissoit tous les cœurs ou d'amour ou d'envie ;
> Je fus le seul choisi pour estre aimé de toy,
> Et seul je méritay les gages de ta foy.
> Mais pardon, si je dis que je t'ay méritée,
> De ce terme insolent ne sois point irritée :
> Si j'eus quelque mérite, Amour nostre vainqueur
> La versa dans mon ame en regnant dans mon cœur ;
> Je sçay que ta beauté n'eut rien de comparable,
> Qu'aux plus brillans esprits le tien fut preferable ;
> Que les vertus, les ris, les graces, les amours,
> Pour te faire admirer te suivirent toûjours ;
> Que ces brillans regards dont tu nous fis la guerre

> Tirerent après toy tous les yeux de la terre ;
> Et qu'enfin la nature épuisa ses tresors,
> Quand par l'ordre du Ciel elle forma ton corps.
> Cependant tu m'aimas, et j'eus le bien suprême
> De voir ta flâme égale à mon ardeur extrême,
> Dés que pour nous unir le soin des immortels
> Eut épuré mes feux aux pieds de leurs Autels.
> O fortunez momens ! ô flateuses pensées !
> O biens évanouis ! ô délices passées !
> O doux ravissemens ! ô celestes plaisirs !
> Vous calmeriez encor mes violens desirs,
> Si quelque Dieu, tenté d'une si belle proïe,
> Ne m'avoit point ravi la cause de ma joye.
> Mais dequoy, mal-heureux, osai-je discourir,
> Puis-je, ô mon Amarante, y songer sans mourir !
> Que fais-je de ma vie, après t'avoir perduë ?
> Qu'as-tu fait de ta flâme au tombeau descenduë ?
> Y gardes-tu toûjours ta premiere amitié ?
> De l'ennuy qui me ronge as-tu quelque pitié ?
> Dis-moy si chez les Dieux ce beau soin te devore ?
> Et si de ton berger il te souvient encore ?
> Ah ! tu ne repons rien : méconnois-tu ma voix !
> Daphnis ne t'est-il plus ce qu'il fût autrefois !
> Est-ce donc qu'on oublie au bord des sepultures
> De ses chastes amours les douces avantures ?
> De moy, s'il est ainsi, je renonce au trépas ;
> Je veux vivre et souffrir pour ne t'oublier pas,
> Et que de mes tourmens la suite douloureuse
> Fasse vivre à jamais nostre Histoire amoureuse. [41]

Pourquoi ne pas retenir ce long poème de quarante-six vers, donné ici dans son intégralité, parmi les autres textes archivés dans la section ? Selon le compilateur, :

> l'amour a souvent inspiré des Poétes, et leur a dicté des Vers fort passionnez pour leurs Maistresses ; mais on n'en a gueres vu prendre leurs femmes pour l'objet de leurs Poésies, et pleurer leur mort en Vers. Ceux de Lalane marquent un bel esprit, un bon naturel et un cœur tendre. [42]

La présence de ce texte dans la notice s'explique précisément par l'*hapax* qu'il constitue : l'anthologiste le déplace dans la notice

comme invitation à la curiosité, comme incitation à la lecture, comme appât en somme [43]. En mettant en rapport les notices entre elles, on pourra d'ailleurs considérer qu'elles fondent en creux une sorte de micro-anthologie des amoureux illustres (Desportes, Bertaut, Lalane [44] …), conformément au projet galant du recueil.

***

Conclusion : du *parergon* à l'*ergon*

13 Par sa pratique en définitive épigraphique, l'anthologie acquiert une épaisseur et une détermination herméneutique supplémentaires. Étudier ces processus péritextuels a permis de mettre en lumière les instances de recomposition et de réemploi qui animent le recueil Barbin. À partir d'une matière culturellement partagée, le compilateur élabore un dispositif étayé par une rhétorique de l'extrait inséré. En d'autres termes, les notices biographiques qui précèdent les textes relèvent du *paratexte*, mais à la manière du *parergon* de Derrida :

> Un *parergon* vient contre, à côté et en plus de l'*ergon*, du travail fait, du fait, de l'œuvre mais il ne tombe pas à côté, il touche et coopère, depuis un certain dehors, au-dedans de l'opération. Ni simplement dehors ni simplement dedans. Comme un accessoire qu'on est obligé d'accueillir au bord, à bord. [45]

Et puisque « ce supplément hors-d'œuvre […] doit désigner une structure prédicative formelle, générale, qu'on peut transporter *intacte* ou *régulièrement* déformée, reformée, dans d'autres champs, pour lui soumettre de nouveaux contenus [46] », le *parergon* – les extraits insérés – se mue en *ergon*, c'est-à-dire en *volonté éthique*, centrée sur l'expérience amoureuse et adossée à la valeur de vérité des anecdotes mêlées aux extraits. Par-là, s'invente une esthétique de l'histoire littéraire, c'est-à-dire une tendance à fictionnaliser celle-ci, au profit de l'invention d'un nouveau dispositif conduisant à accréditer l'anthologie comme genre à part entière, basé sur la réénonciation de la matière compilée. L'auteur du recueil pourrait dès lors considérer avec Michel Jeanneret que :

> l'œuvre ne se réduit pas au texte invariant qui repose sur la page ; elle est en prise sur la réalité, elle s'articule à l'expérience vécue aussi bien au moment de sa fabrication qu'à celui de sa réception ; elle est donc un acte qui, influencé par la vie, l'influence à son tour. L'intérieur et l'extérieur, le texte et le contexte, le produit et le producteur sont distincts, ils peuvent être provisoirement dissociés, mais ils sont étroitement solidaires, si bien que les séparer, c'est les mutiler. Vies et portraits d'auteurs ne sont pas des parasites ni des corps étrangers : ils confèrent à l'œuvre son poids d'humanité. [47]

ANNEXE

Jean Bertaut, *Stances* [a]

> C'est bien force, o mon cœur, que tu sois consumé,
> Puis que de tant d'ennuis ma vie est combattue ;
> Et que de ce bel œil par qui tout est charmé
> La presence me brusle, et l'absence me tue.

> Car quel Dieu favorable et propice à mes vœux
> Me peut faire esperer que ma peine finisse,
> Si forcé du destin je ne puis ny ne veux
> Me sauver de la mort qu'en courant au supplice ?

> Craignant d'estre en absence estoufé de mes pleurs,
> Je cours vers ces beaux yeux qui m'ont embrazé l'ame :
> N'est-ce pas en fuyant et cherchant les douleurs,
> De peur de me noyer me jetter dans la flame ?

> Helas ! il paroist bien qu'un estrange poison
> Rend fatal et mortel l'amour qui me possede,
> Puis qu'au lieu de chercher et trouver guerison,
> Le changement de mal me tient lieu de remede.

> Si faut-il rompre en fin ce cordage amoureux,
> Bien qu'il puisse arrester l'ame la plus sauvage :
> Et penser desormais qu'il est bien malheureux
> Qui peut vivre en franchise et languit en servage.

> Sus sus, resolvons-nous d'étoufer nostre ennuy :
> Tuons ce qui nous tue, armons-nous de constance ;
> Et ce que nous cherchons en la pitié d'autruy,
> Tâchons de le trouver en nostre resistance.

> Il faut, il faut briser, en fuyant ces beaux yeux,
> Le joug qui tient mon ame à leurs loix asservie.
> Rien que la liberté ne nous rend demy-dieux ;
> Malheureux qui la perd sans perdre aussi la vie.

> Ainsi dy-je parfois menaçant mes prisons,
> Lorsqu'un sage conseil mon ame persuade :
> Mais las ! celuy qui croit que ces foibles raisons
> Peuvent guerir d'amour, n'en fut jamais malade.

> Un regard seulement destruit tous ces desseins,
> Rendant plus que jamais mon ame éprise et folle.
> La raison pour remede est propre aux demy-sains.
> Bien leger est le mal qu'on guerit de parolle.

> Mais pourquoi me voudrois-je essayer de guerir,
> Sçachant bien que mon mal ressemble à ces ulceres,
> Qu'on ne sçauroit fermer sans se faire mourir,
> Et de qui les douleurs sont des maux necessaires.

> Non, non, ne tuons point un si plaisant souci :
> Rien n'est doux sans amour en cette vie humaine,
> Ceux qui cessent d'aimer, cessent de vivre aussi :
> Ou vivent sans plaisir comme ils vivent sans peine.

> Tous les soucis humains sont pure vanité :
> D'ignorance et d'erreur toute la terre abonde :
> Et constamment aimer une rare beauté,
> C'est la plus douce erreur des vanitez du monde.

> Aymons donc, et portons jusques dans le cercueil
> Le joug qui n'asservit que les nobles courages :
> Et souffrans sans gemir les rigueurs d'un bel œil,
> Soyons au moins constans si nous ne sommes sages.

Tristan L'Hermite, « Misère de l'homme du monde »[b]

> Venir à la clarté sans force et sans adresse,
> Et n'ayant fait long-temps que dormir et manger,
> Souffrir mille rigueurs d'un secours étranger,
> Pour quitter l'ignorance en quittant la foiblesse.

> Apres, servir long-temps une ingrate Maistresse,
> Qu'on ne peut acquerir, qu'on ne peut obliger ;
> Ou qui d'un naturel inconstant et leger,
> Donne fort peu de joye et beaucoup de tristesse.

> Cabaler dans la Cour ; puis devenu grison,
> Se retirant du bruit, attendre en sa maison
> Ce qu'ont nos derniers ans de maux inévitables,

> C'est l'heureux sort de l'homme. O miserable sort !
> Tous ces attachements sont-ils considerables,
> Pour aimer tant la vie, et craindre tant la mort ?

Jean de Lingendes, *Chanson*[c]

> Si c'est un crime que l'aymer
> On n'en doit justement blasmer
> Que les beautés qui sont en elle ;
> La faute en est aux Dieux
> Qui la firent si belle,
> Et non pas à mes yeux.

> Je suis coulpable seulement
> D'avoir beaucoup de jugement,
> Ayant beaucoup d'amour pour elle :
> La faute en est aux Dieux
> Qui la firent si belle,
> Et non pas à mes yeux.

> Qu'on accuse donc leur pouvoir ;
> Je ne puis vivre sans la voir,
> Ni la voir sans mourir pour elle :
> La faute en est aux Dieux
> Qui la firent si belle,
> Et non pas à mes yeux.

Jean de Lingendes, *Elégie pour Ovide. Mise au devant de ses Metamorphoses*, traduites par M. Renoüard [d]

> Ovide, c'est à tort que tu veux mettre Auguste
> Au rang des Immortels,
> Ton exil nous apprend qu'il estoit trop injuste
> Pour avoir des Autels.

> Aussi t'ayant banny sans cause legitime
> Il t'a des-avoüé,
> Et les Dieux l'ont souffert pour te punir du crime
> De l'avoir trop loüé.

> Et vrayment il faloit que ce fust un Barbare
> De raison dépourveu,
> Pour priver son païs de l'esprit le plus rare
> Que Rome ait jamais veu.

> Et bien que la rondeur de la terre, et de l'onde
> Obeïst à sa loy,

Si devoit-il juger qu'il n'avoit rien au monde
Qui fust si grand que toy.

Mais ny ton nom fameux jusqu'aux bords d'où l'Aurore
Se leve pour nous voir,
Ny tes justes regrets, ny tes beaux Vers encore
Ne peurent l'émouvoir.

O combien s'affligea la Déesse d'Erice
Des plaintes que tu fis,
Et de voir un Tyran faire tant d'injustice
Au maistre de son filz !

On tient qu'à ton depart les filles de Mémoire
Se vestirent de dueil,
Croyant que ce malheur alloit mettre leur gloire
Dans le fond d'un cercueil.

Le Tibre de regret quittant sa robe verte,
Publia sur ses bords,
Qu'il n'avoit jamais fait une si grande perte
Qu'il en faisoit alors.

Et qu'il eut moins d'ennuy, lors qu'en la Thessalie
La fureur des Romains
Versa le meilleur sang de toute l'Italie
Avec ses propres mains.

Ses Nymphes qui souloient s'assembler à la Lune
Pour chanter tes beaux Vers,
Le laisserent tout seul, pour suivre ta fortune
Au bout de l'Univers.

Et je croy qu'aussi-tost qu'en laissant son rivage
Tu te mis dessus l'eau,
Toy-mesme tu les vis durant tout ce voyage
Autour de ton vaisseau.

Tu ne les vis pas seul, les Scytes qui les virent
En furent esbahis,

Et nous ont tesmoigné comme elles te suivirent
Jusques dans leur païs.

Eux qui n'ont rien d'humain que la forme de l'homme,
Les voyans en ces lieux,
Croyoient avec raison qu'on eust banny de Rome
Les hommes et les Dieux.

Ce fut lors que leur ame autrefois impassible
Et sans nulle amitié,
Apprit en leur eschole à devenir sensible
Aux traits de la pitié.

Et que leurs yeux nourris de sang et de carnage
En se rendant plus doux
Se sentirent moüillez, et trouverent l'usage
De pleurer comme nous.

Mesme on vit qu'en ce temps leurs roches se fendirent
En t'oyant souspirer,
Et qu'en s'amolissant leurs glaces se fondirent
Afin de te pleurer.

Mais lors que la pitié vit les roches contraintes
De prendre un cœur de chair,
Tu sceus qu'un seul Auguste insensible à tes pleintes
En prit un de rocher.

Hé ! comment veux-tu donc qu'oubliant des exemples
Si pleins de cruautez,
Nous vantions sa clemence, et luy donnions des temples
Qu'il n'a point meritez ?

Romps plustost les Autels eslevez à sa gloire,
Et les employant mieux,
Oste luy le Nectar que tu luys faisois boire
A la table des Dieux.

Et n'attens plus de luy, ny de ton innocence
Ce que tu t'en promets,

Aussi-bien le Climat où tu pris ta naissance
T'a perdu pour jamais.

Car les Dieux irritez ne se peuvent resoudre
De rendre ce bon-heur
A ce pays ingrat, plus digne de la foudre
Que d'avoir cet honneur.

On dit que l'Amour mesme en fut cause en partie,
Tant il eut de pouvoir,
Et qu'il vint tout expres au fond de la Scitie
Te le faire sçavoir.

O ! qu'il estoit alors bien changé de visage,
Et de ce qu'il estoit,
Quand tu prenois le soing de luy monstrer l'usage
Des flesches qu'il portoit.

Il n'avoit plus ses traits, il n'avoit plus ses armes,
Son arc, ny son flambeau,
Heureux si simplement pour essuyer ses larmes
Il eut eu son bandeau.

Telle vit-on jadis quand sortant de Cytere,
Ayant les yeux ternis,
Et le poil tout poudreux, il vint trouver sa Mere
Qui pleuroit Adonis.

Celuy qui sans pitié l'eust peu voir de la sorte
Que tu le vis alors,
Pourroit voir d'un œil sec le cercueil où l'on porte
Son Pere entre les morts.

Mais outre sa douleur en sa face dépeinte
Qu'il ne pouvoit celer,
Il paroissoit encor qu'une secrette crainte
L'empeschoit de parler.

Car se voyant nommer l'autheur de ta misere
Il n'osoit t'aprocher,

> Et craignoit justement tout ce que ta colere
> Luy pouvoit reprocher.

> Tu recognus sa crainte, et luy faisant caresse
> Pour chasser son ennuy,
> La pitié t'empescha d'augmenter sa tristesse
> En te plaignant de luy.

> Aussi ce doux accueil luy rendant le courage,
> Il reprit ses esprits,
> Pour te conter ainsi le sujet du voyage
> Qu'il avoit entrepris.

> Mon Maistre, te dit-il, sçachant combien je t'ayme
> Par zele et par devoir,
> Tu peux juger de l'aise, et du plaisir extresme
> Que j'ay de te revoir.

> Mais si je viens si tard en cette solitude
> Où l'on ta confiné
> C'est la peur seulement, et non l'ingratitude
> Qui m'en a detourné.

> Car depuis ton exil tu m'as tousjours fait craindre
> De m'approcher de toy,
> Le Ciel m'estant tesmoin qu'il ne t'oit jamais plaindre
> Sans te plaindre de moy.

> Comme si recherchant par une plainte injuste
> D'avoir du reconfort,
> Tu pouvois excuser la cruauté d'Auguste
> Pour m'en donner le tort.

> Toutesfois si tu crois la vengeance capable
> D'adoucir ton ennuy,
> Je ne refuse point de me dire coupable
> De la faute d'autruy.

> Mais las ! si sans courroux tu vois dans mon visage
> Combien je suis changé,

> Quel tourment me peus-tu desirer davantage
> Pour estre mieux vangé ?

> Ne te suffit-il pas de sçavoir que ma gloire,
> Mourant de jour en jour,
> Est reduitte à tel point que je n'ose plus croire
> D'estre encore l'Amour ?

> Et qu'ayant negligé durant ta longue absence
> Les traits que je portois,
> Voyant ce que je suis, je pers la souvenance
> D'estre ce que j'estois ?

> Tu vois que j'ay perdu les marques immortelles
> Que je soulois avoir,
> Et que je ne me suis reservé mes deux aisles
> Que pour te venir voir.

> Ne pense pas pour tant que ces ruisseaux de larmes
> Qui coulent de mes yeux,
> Te veüillent conjurer de me donner des armes
> Pour aller dans les Cieux.

> Car je viens seulement en ce pays sauvage
> Pour estre plus content,
> Et t'oster le desir de revoir le rivage
> Où le Tibre t'attent.

> Mais Rome en t'oubliant se rend si fort ingrate,
> Que les loix du Destin
> Te lairroient plutost voir ou le Gange, ou l'Eufrate,
> Que le fleuve Latin.

> Fay donc ce qu'il ordonne, et puisque c'est la France
> Qu'il t'a voulu choisir,
> Permets que la raison t'oste la souvenance
> De ton premier desir.

> Et de fait qu'aujourd'huy la France est embellie
> De tant de doux esprits,

> Que selon ton merite elle rend l'Italie
> Digne de ton mespris.

> C'est là que le Soleil ne voit point naistre d'homme
> Que l'on puisse blasmer
> D'ignorer ce bel Art que tu monstrois à Romme
> Pour sçavoir bien aymer.

> Leur cœur est si sensible, et leur ame si prompte
> A recevoir ma loy,
> Qu'ils me font desdaigner les Autels qu'Amatonte
> A veu faire pour moy.

> Les Dames d'autre part y sont si bien pourveües
> De graces, et d'appas,
> Que mesme allant au Ciel après les avoir veües
> Le Ciel ne me plaist pas.

> Mais entre ces Beautez tu verras apparoistre
> Ce bel Astre Lorrain,
> Que la France adora quand elle le veit naistre
> Sur les rives du Clain.

> Toy mesme en regardant ceste belle Renée
> Qui n'a rien de mortel,
> Tu pourras avoüer que la ville d'Enée
> N'eut jamais rien de tel.

> Telle estoit ta Daphné quand tu la fis si belle
> Que son œil me ravit,
> Et força le Soleil de courir après elle
> Aussi tost qu'il la vit.

> Aussy quand je la voy son bel œil me consume,
> Et me semble si beau,
> Que pour le voir tousjour j'ay perdu la coustume
> De porter mon bandeau.

> Mais la rare Beauté dont elle est si vantée
> Par tout cest Univers,

> Ne se verra jamais bien dignement chantée
> Si ce n'est par tes Vers.

> Quitte donc tes Romains que ton Ame charmée
> Ne fait que souspirer,
> Pour voir ceste Princesse à qui ta renommée
> Te fait tant desirer.

> Va trouver les François, où le Destin t'appelle
> Pour finir ton malheur,
> Et quitte de bon cœur ta langue maternelle
> Pour apprendre la leur.

> Cependant RENOUARD t'offrant une retraite
> En ce lieu bien-heureux,
> Te promet sa faveur, et d'estre l'interprete
> De tes Vers amoureux.

> C'est celuy dont la plume aujourd'huy me fait croire
> Qu'il eust eu soin de moy,
> Si le Ciel qui t'avoir reservé ceste gloire
> L'eut fait naistre avant toy.

> Et que pourras tu craindre ayant la cognoissance
> D'un Esprit si parfait,
> Et pour qui les neuf Sœurs se plaisent plus en France
> Qu'elles n'ont jamais fait ?

> Ainsi disoit l'Amour, quant tu luy fis response
> Que n'ayant plus de chois
> Tu suivois le Destin, et la douce semonce
> D'un peuple si courtois.

> Vien donc heureusement acquitter ta promesse
> Où la France t'attend,
> Et ne differe plus de voir une Princesse
> Qu'Amour te loüa tant.

> Viens voir tant de beautez, dont le Ciel qui l'adore
> A voulu la doüer,

> Pour les loüer toy-mesme et pour m'apprendre encore
> Comme il les faut loüer.

NOTES

1 *Recueil des plus belles pièces des poètes français*, Paris, Claude Barbin, 1692, t. I. La préface et les notices ne sont pas paginées. Désormais abrégé en *R.B.*

2 *Ibid.*

3 E. Mortgat-Longuet, « Fontenelle et l'écriture de l'histoire des lettres françaises », *Revue Fontenelle*, 6-7, 2010, p. 174.

4 E. Mortgat-Longuet, « L'emploi du mot *vie* chez Guillaume Colletet : de l'éloge de "l'illustre" à la critique du poète français », *Le Lexique métalittéraire français (XVI^e^-XVII^e^ siècles)*, M. Jourde et J.-C. Monferran (dir.), Genève, Droz, « Cahiers d'Humanisme et Renaissance », 2006, p. 98.

5 Nous distinguons ici le biographique comme genre du biographique comme pensée critique projetant la vie de l'auteur sur son œuvre.

6 *R.B*, t. I.

7 « La fragmentation est une violence faite ou subie, un cancer qui corrompt l'unité d'un corps, et qui le désagrège comme il désagrège tout l'effort d'attention et de pensée de celui qui cherche à porter son regard sur lui » (P. Quignard, *Une Gêne technique à l'égard des fragments. Essai sur Jean de La Bruyère*, Paris, Galilée, 1986, p. 27).

8 Au sens de mise en ordre de la lecture.

9 *R.B*, t. I.

10 *Ibid.* t. II.

11 « L'anecdote dit sans dire et établit ainsi une connivence, sociale et culturelle (…) avec l'auditeur/lecteur » car elle est un « marqueur social ». C'est pourquoi « l'anecdote s'inscrit d'abord dans une sociabilité et une circulation, faite de répétition, de reprise et de commentaire. Cette lecture suppose la légitimation et la confiance en celui qui transmet. Si l'anecdote n'obéit pas au régime d'auctorialité et d'autorité, elle se doit d'être authentifiée pour être crédible et assurer la vraisemblance qui en est l'un des critères centraux » (G. Rideau, « L'anecdote entre Littérature et Histoire : une introduction », *L'Anecdote entre Littérature et Histoire à*

l'époque moderne, Geneviève Haroche-Bouzinac *et alii* (dir.), Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2015, p. 20-21).

12 Sur cette question voir notamment M. Rosellini, « Du saint au poète, la puissance du nom "Théophile"», *Gueux, frondeurs, libertins, utopiens. Autres et ailleurs du XVII^e siècle*, P. Chométy et S. Requemora-Gros (dir.), Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, « Textuelles », 2013, p. 215-221.

13 Selon G. Rideau, le « sens premier » de cette « forme brève » serait de « révéler des choses cachées et secrètes » (« L'anecdote entre Littérature et Histoire : une introduction », art. cit. p. 10).

14 *Ibid.* p. 16.

15 R.B, t. III, p. 102.

16 Voir G. Peureux : « ces représentations d'un Viau fantasque, "irrégulier" (on dira "baroque" plus tard) et rebelle (…) sont la conséquence d'une mythologie » (compte rendu de « *Le Bruit du monde. Théophile de Viau au XIX^e siècle*, textes réunis, présentés et annotés par Melaine Folliard », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* [en ligne], 2010, URL : http://journals.openedition.org/crm/12647). G. Peureux parle encore de « perpétuation, qui n'est ni linéaire ni cohérente, évidemment, d'une figure floue » et de « mise en place polyphonique d'une reconstitution biographique (aujourd'hui reconnue comme difficile à comprendre) et à la canonisation ambiguë (poète génial, précurseur de la malédiction moderne, mineur vulgaire et obscène, etc.) d'une œuvre » (*Ibid.*).

17 Je remercie D. Ribard, à qui je dois cette suggestion.

18 R.B, t. II, p. 146-147.

19 J. Bertaut, *Recueil de quelques vers amoureux*, éd. L. Terreaux, Paris, Marcel Didier, « STFM », 1970, p. 67.

20 Sur cette question voir en particulier M.-G. Lallemand, « Bertaut dans l'Histoire de la poésie de Mlle de Scudéry et dans celle de Fontenelle », *De la grande rhétorique à la poésie galante : l'exemple des poètes caennais aux XVI^e et XVII^e siècles*, M.-G. Lallemand et C. Liaroutzos (dir.), Caen, Presses Universitaires de Caen, 2004.

21 R.B, tome III.

22 « La pauvreté des poètes était alors un lieu commun, un thème sur lequel on exécutait des variations faciles. Tristan, dont la bourse avait été réellement peu garnie, devint après sa mort le héros traditionnel de toutes

les anecdotes plaisantes, vraies ou fausses, qui circulaient sur la misère des gens de lettre » (N.-M. Bernardin, *Un Précurseur de Racine : Tristan L'Hermite, Sieur du Solier (1601-1655). Sa famille, sa vie, ses œuvres* [1895], Genève, Slatkine reprints, 1967, p. 309-310). N.-M. Bernardin va même jusqu'à parler d'une « légende de la pénurie de Tristan » qui concourt à « en faire, aux yeux des gens du XVII[e] siècle, le type du poète famélique » (*Ibid.* p. 310).

23 Je souligne.

24 G. Rideau, « L'anecdote entre Littérature et Histoire : une introduction », art. cit. p. 16.

25 *R.B*, tome III.

26 *Ibid.*

27 Sur cette question voir Damien Fortin, « Anecdote biographique et histoire littéraire : le récit de la conversion aux Muses dans les Vies d'écrivains du Grand Siècle », *L'Anecdote*, *op. cit.*

28 *R.B*, tome IV.

29 *Ibid.*

30 En voici la liste :
Cantique du mépris des vanitez du monde ;
Traité que fit l'Imagination de Mlle de N… avec elle-mesme, quand elle entra en Religion ;
L'imagination parle ;
Son Epitaphe ;
A son Altesse Royale feu Monseigneur le Duc d'Orléans ;
Madrigal « Je songeois cette nuit que de mal consumé ».

31 Sur cette question voir A. Génetiot, « Don du poème dans la poésie mondaine du XVII[e] siècle », *L'Offrande lyrique*, J.-N. Illouz (dir.), Paris, Hermann, « Savoir Lettres », 2009, p. 243-261.

32 Sur cette notion, on se reportera à *L'Âge de la connivence : lire entre les mots à l'époque moderne*, A. Bayle, M. Bombart et I. Garnier (dir.), n° 13, 2015.

33 En ce sens, on pourrait parler « d'archive galante ». Voir D. Denis, « *"De l'air galant" et autres conversations : 1653-1684 pour une étude de l'archive galante*, Paris, Champion, « Sources classiques », 1998.

34 Je remercie M. Bombart d'avoir attiré mon attention sur cette dichotomie.

35 Voir, dans ce volume, les articles de J. Vignes et de M. Rosellini.

36 Sur le plan de la logique de fabrication, on peut penser que l'absence de pagination des notices signale leur insertion postérieure. Nous nous en tenons, pour notre part, aux effets de lecture que produit cette potentielle disjonction matérielle.

37 *R.B*, t. III, Paris, Prault, 1752, n.p.

38 Celle-ci comprend les textes suivants :
Ode « On dit que ma fortune est faite » ;
Le Bavolet ;
L'hyver de Paris ;
A Monseigneur le Cardinal. Il l'entretient de l'ingratitude des gens de Province. Epistre « Prince Eminent, qui fournis à l'Histoire » ;
A Monseigneur le Chancelier. Il lui demande une abolition pour les neveux qui ont tué un brave. Epistre « Sacré Ministre en qui le Ciel a mis ».

39 *R.B*, tome IV.

40 *Ibid.*

41 *Ibid.*

42 *Ibid.*

43 Sur la dimension économique de cet « appel d'offre », voir l'article de C. Schuwey dans le présent volume.

44 Sur la postérité du jugement du recueil Barbin, voir par exemple N. Toussaint Lemoyne Dessessarts : « LALANE (Pierre), poète, vivait du tems de Ménage. Il ne fit imprimer que trois pièces, parce que la délicatesse de son goût ne lui permit pas, dit-on, d'en faire paraitre davantage. On eut pu ajouter qu'il en avait mis au jour deux de trop, car il n'y a que ses Stances à Ménage qui vaillent la peine d'être lues. Lalane avait épousé Marie Galtelle des Roches, qui selon lui, était une des plus belles femmes de son tems. Une mort prématurée la lui enleva. Après l'avoir célébrée pendant sa vie, il l'a célébra après sa mort. Une partie de ses œuvres poétiques a été insérée dans le tome IV du Recueil des plus belles pièces des poètes français, par Mlle d'Aunoi. On trouve le reste dans les œuvres de Montplaisir » (*Les siècles littéraires de la France, ou nouveau dictionnaire, historique, critique, et bibliographique, de tous les Ecrivains français, morts et vivans, jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. Contenant : 1. Les principaux traits de la vie des Auteurs morts, avec des jugemens sur leurs ouvrages ; 2. Des Notices bibliographiques sur les Auteurs vivans ; 3. L'indication des différentes Editions qui ont paru de*

tous les Livres français, de l'année où ils ont été publiés, et du lieu où ils ont été imprimés. Par N.-L.-M. Dessessarts, et plusieurs biographes, tome quatrième. A Paris, chez l'Auteur, Imprimeur-Libraire, Place de l'Odéon, An IX. (1801), t. IV, p. 79).

45 J. Derrida, *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, « Champs », 1978, p. 63.

46 *Ibid.* p. 64.

47 M. Jeanneret, « L'homme dans l'œuvre. Vies et portraits d'écrivains à la Renaissance », *Poètes, princes et collectionneurs. Mélanges offerts à Jean-Paul Barbier-Mueller*, N. Ducimetière (dir.), Genève, Droz, « Travaux d'Humanisme et Renaissance », 2011, p. 151.

a Jean Bertaut, *Recueil de quelques vers amoureux*, *op. cit*, p. 65-67. En gras, le passage retenu dans la notice biographique.

b *R.B*, tome III, p. 355.

c Jean de Lingendes, *Œuvres poétiques*, éd. Jacques Madeleine, Paris, Hachette, « STFM », 1916, p. 196-197.

d *R.B*, tome III, p. 37-58

AUTEUR

Maxime Cartron
Université Jean Moulin Lyon 3, IHRIM
IDREF : https://www.idref.fr/242970893

Les modestes leçons du cas Baïf

Jean Vignes

DOI : 10.35562/pfl.87

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

PLAN

La place de Baïf dans le recueil confirme son organisation chronologique approximative
La notice biographique
Le choix anthologique
  Principes de choix et critères revendiqués
  Un choix original
  Un choix ordonné
  Un choix très partiel
  Lecture des *Poemes*
  Lecture des *Amours*
Conclusion

TEXTE

1 Comme l'ont souligné les précieuses recherches de Claude Faisant ou d'Emmanuelle Mortgat [1], et ici même la contribution d'Emmanuel Buron, le premier tome du *Recueil des plus belles pièces des poëtes François tant Anciens que Modernes, avec l'histoire de leur vie* (Paris, Claude Barbin, 1692 [2]), dit le recueil Barbin, présente l'une des premières tentatives à la fois historiques et anthologiques mettant en valeur conjointement ceux que nous avons coutume de désigner sous le nom de *Pléiade*. Des « sept Poëtes de mesme cabale, qu'on appeloit la Pleïade, à l'exemple de la Grecque » (t. I, p. 337-338), il n'en retient à vrai dire que cinq : après des sections plus vastes et plus élogieuses consacrées à Du Bellay et à Ronsard, il fait aussi une place à Jean-Antoine de Baïf, Etienne Jodelle et Remy Belleau.

2 On se propose ici de tenter de tirer les leçons d'un examen attentif de son travail sur Baïf, quantitativement le mieux traité des trois, et de

voir si l'on peut en dégager certaines idées générales sur quelques-unes des méthodes qui président à l'élaboration du recueil.

La place de Baïf dans le recueil confirme son organisation chronologique approximative

3 « On a rangé icy les Auteurs à peu près selon l'ordre des temps, prévient la préface. Je dis à peu près, car on ne s'est point assujetti à une Chronologie exacte. » De fait, l'organisation de ce premier tome est approximativement fonction de la date de naissance des poètes. Après Villon, qui « vivoit dans le 15. siècle », puis Marot et Saint-Gelais associés au règne de François I[er], cinq poètes de la Pléiade sont présentés. L'ordre adopté n'a rien d'aléatoire : il reflète ce que l'auteur des notices croit savoir de leur date de naissance. Il suppose Du Bellay né avant Ronsard ; il croit Baïf né avant Jodelle ; et comme il ne sait quand naquit Belleau, et qu'il commença à publier plus tard que ses camarades, il l'inscrit en dernier.

Poète	Date de naissance indiquée ou déductible	Date réelle	Nombre de pages
Villon	« vivoit dans le 15. siècle »	?	48
Marot	[1484]	1496	93
Saint-Gelais	« vivoit dans le 16. siècle »	1491	39
Du Bellay	[1524 ou 1522]	1522-1525	58
Ronsard	11 septembre 1524	1524	56
Baïf	1531	1532	38
Jodelle	[1532]	1532	4
Belleau	Néant	1528	17
Régnier	Néant	1573[a]	37
a. Sur l'anomalie chronologique que constitue la présence de Régnier dans ce premier volume, voir les contributions d'E. Buron et de M. Rosellini.			

La notice biographique

4 Ne connaissant pas le nom de l'auteur de cette notice, et rien ne permettant d'affirmer qu'il est bien le compilateur des pièces choisies (j'y reviendrai), je l'appellerai « notre auteur ». Comme l'avait déjà

observé Claude Faisant [3], les renseignements qui nourrissent son travail ont pour source principale la notice consacrée à Baïf dans les *Jugements des savans* d'Adrien Baillet (1685) [4]. On pourra comparer ci-dessous les deux textes :

Recueil Barbin, I, p. 295-296	*Jugemens des savans*, IV, p. 482-483 (extraits)
BAIF. Jean Antoine Baïf (*sic*) Secretaire de la Chambre du Roy, originaire d'Anjou, naquit à Venise l'an 1531. Il estoit fils naturel de Lazare Baïf Abbé de Charroux et de Grenetiere, Maître des Requestes, et d'une Demoiselle Venitienne, que son père avoit connuë lors qu'il estoit Ambassadeur à Venise. Il fut élevé avec beaucoup de soin par son père, qui le fit légitimer ; mais l'ayant perdu fort jeune, il fut abandonné à sa conduite. Baïf fit ses études avec Ronsard, et fut fort consideré de ce Poëte et des autres beaux esprits de ce tems là : mais ce qui le distingua particulierement, ce fut l'Academie de Musique, qu'il établit dans une Maison de plaisance, qu'il avoit dans un des Fauxbourgs de Paris, il y faisoit ordinairement des concerts, qui luy attirerent l'estime de toute la Cour, les personnes de la premiere qualité se faisoient un plaisir d'y assister. Et Henry III. les honora de sa presence : quoique Baïf eut beaucoup d'esprit et d'étude, néanmoins les Critiques conviennent que son stile est rude et peu naturel, il tâcha d'introduire en France l'usage de faire des Vers mesurez sans rime à la manière des anciens Grecs et Romains ; l'Academie de Musique, qu'il tenoit dans sa Maison, estoit pour prendre la mesure, les nombres et cadences de ces sortes de Vers : mais les guerres civiles et les difficultez de cet ouvrage dissiperent tous ces beaux projets. Il mourut l'an 1591.	JEAN-ANTOINE DE BAIF. Secrétaire de la Chambre du Roi. Originaire d'Anjou, né à Venise l'an 1531 durant l'Ambassade de son Père Lazare qui le légitima depuis : Poëte François, mort l'an 1592. Le Catalogue des Poësies de Baïf se trouve dans de la Croix du Maine, mais plus amplement encore dans du Verdier ; le nombre en est trop grand pour pouvoir estre mis ici en détail. [Suit une liste abrégée.] Il ne voulut pas se contenter de faire des vers rimés comme les autres, il tâcha aussi d'en introduire de mesurés à la mode des anciens Grecs et Romains ; et dans le dessein de faire mieux réussir la chose, il avoit établi dans sa maison de plaisir qu'il avoit à un des Fauxbougs de Paris une Academie de beaux esprits, et particulierement de Musiciens, pour prendre plus surement la Mesure, les Nombres et la Cadence du vers François sans rime : Mais la brutalité des Gens de guerre ayant ruiné son Academie, les troubles publics et les difficultés particulieres de son dessein, dissiperent tous ces beaux projets. Il ne pût même parvenir à se rendre bon Rimeur comme les autres. [Témoignage de Du Perron]. C'est ce qui a fait dire à Mr Sorel qu'il n'a pû vaincre la rudesse de son style[a]. [Témoignage de G. Colletet.]
a. « Les ouvrages de Jodelle et de Baïf demeurèrent tousjours dans la rudesse ». *La Bibliothèque française* (1667), éd. critique par M. Bombart, M. Rosellini, A. Viala *et alii*, Paris, Champion, 2015, p. 258.	

5 L'indice le plus évident est la similitude des dates de naissance et de décès (1531-1592), fausses l'une et l'autre (les dates réelles sont 1532-1589). La date de naissance réelle se déduit de la dernière pièce (« A son livre ») du *Neuvième Livre des Poèmes* [5], texte que notre auteur n'utilise pas. Ainsi, au lieu de tirer parti de l'œuvre de Baïf, et notamment de la dédicace autobiographique des *Euvres en rime* [6] très riche en informations, l'auteur de la notice produit un abrégé de celle d'Adrien Baillet, en s'efforçant de réécrire et de disperser sa matière,

au risque parfois d'en compromettre l'ordre logique : il sépare ainsi en deux un développement unique sur l'Académie de Baïf.

6 Toutefois notre auteur met aussi à profit d'autres sources.

7 Les précisions sur les parents de Jean-Antoine et sur son éducation soignée (« Il estoit fils naturel de Lazare Baïf Abbé de Charroux et de Grenetiere, Maître des Requestes, et d'une Demoiselle Venitienne, que son père avoit connuë lors qu'il estoit Ambassadeur à Venise. Il fut élevé avec beaucoup de soin par son père ») semblent venir des *Elogia* de Scévole de Sainte-Marthe, traduits par Guillaume Colletet [7], auxquels les *Jugemens des Savans* renvoyaient souvent.

8 La mention de l'intérêt de la Cour et spécialement d'Henri III pour l'Académie de musique provient très certainement de la *Vie des Poëtes françois* manuscrite du même Colletet, texte tardif, d'un auteur trop jeune pour avoir connu personnellement Baïf, et qui confond manifestement Charles IX et Henri III. Notre auteur s'inspire probablement du passage suivant (que Sainte-Beuve avait recopié avant la disparition du manuscrit dans un incendie) :

> Le roi Henri III voulut qu'à son exemple toute sa cour l'eût en vénération et souvent mesme sa majesté ne dédaignoit pas de l'honorer de ses visites en sa maison du faubourg Saint-Marcel, où il le trouvoit tousjours en la compagnie des Muses, et parmi les doux concerts des enfants de la musique qu'il aimoit [...]. Dans cette faveur insigne, celui-ci s'avisa d'établir en sa maison une Académie de bons poëtes et des meilleurs esprits d'alors [...]. [8]

9 Il peut être intéressant d'observer aussi tout ce que notre auteur omet des notices de Baillet :

- L'énumération des œuvres, extraite des deux *Bibliothèques françoises* de La Croix du Maine et Du Verdier. Il ne s'agit en aucune façon d'offrir au lecteur une bibliographie, ni de l'inviter à lire l'œuvre de Baïf, jugée médiocre. Le choix proposé ensuite dans le *Recueil* est censé suffire à satisfaire notre curiosité.
- La mention valorisante de l'appartenance de Baïf à « la célébre Pléïade des Poëtes François » dont les *Jugemens des savans* donnait justement la liste, incluant deux oubliés du recueil Barbin : « Jean Dorat, et Pontus de

Thiard » (liste que notre auteur évoque toutefois de façon allusive dans la notice consacrée à Belleau [9]).

- Le témoignage de Scévole de Sainte-Marthe sur la capacité de Baïf à « fort bien faire des vers Grecs et Latins ». Baïf n'intéresse ici qu'en tant que « Poëte françois ».
- Plus généralement tous les jugements, positifs et surtout négatifs, attribués nommément à tel ou tel lecteur de la fin du XVI^e^ ou du XVII^e^ siècles (comme Sainte-Marthe, Du Perron, Sorel ou Colletet). Le *Recueil* se borne à proposer un jugement de valeur synthétique, relativement mesuré, supposant l'accord de la critique : « quoique Baïf eut beaucoup d'esprit et d'étude, néanmoins les Critiques conviennent que son stile est rude et peu naturel ».
- Enfin Baillet soulignait dans une partie spécifique des *Jugemens* (le t. VI, dédié à M. de Lamoignon, notamment consacré aux « Enfants célèbres par leurs études ») l'éducation humaniste soignée que Baïf avait reçue de très bonne heure, et la précocité de son talent. Le recueil Barbin n'insiste guère sur ce point.
- Parmi les silences de la brève notice biographique, on note aussi l'absence de toute mention des amours de Baïf, alors qu'elles vont être au cœur de l'anthologie (et que la notice consacrée à Ronsard s'étend sur ses inspiratrices).

10 Le plus remarquable est donc l'absence de cohérence entre la notice et l'anthologie : la notice semble limiter l'œuvre de Baïf aux seuls *vers mesurés à l'antique* produits dans le cadre de son Académie, vers qui constituent effectivement sa production la plus originale et spécifique, celle qui le distingue le plus nettement des autres poètes de la Pléiade. Tout se passe comme si les quatre gros tomes des *Euvres en rime* et tous les autres vers rimés pourtant mentionnés par Baillet étaient ignorés ou ne méritaient aucune attention.

11 Or paradoxalement, ce sont exclusivement deux tomes des *Euvres en rime* qu'exploite ensuite le compilateur en négligeant totalement pour sa part les publications en vers mesurés (ainsi que les quelques pièces en vers rimés, assez nombreuses, qui les évoquent).

12 Ce paradoxe, qui rejoint les observations de Claude Faisant sur le traitement de Ronsard [10], invite à poser l'hypothèse que l'auteur des notices n'est pas le compilateur, et que les deux hommes ne se sont même pas concertés. Or l'examen du cas de Remy Belleau révèle exactement la même incohérence : la notice ne mentionne avec

précision que son recueil consacré aux pierres précieuses et sa traduction des odes d'Anacréon, dont il discute la qualité, tandis que le compilateur ne retient que des extraits de la *Bergerie*[11], dont l'auteur de la notice n'a pas dit un mot et n'a tiré aucune information…

Le choix anthologique

Principes de choix et critères revendiqués

13 La préface du *Recueil* critique sans les nommer les anthologies antérieures, qui semblent faites « au hazard, sans aucun plan, et sans aucun ordre » : « C'est un assemblage fortuit de pièces, selon qu'elles sont tombées sous la main ». Notre compilateur revendique au contraire une démarche anthologique raisonnée : « Ici l'on s'est proposé un dessein que l'on a crû regulier », et ce d'autant plus « qu'un seul homme a fait ce recueil », ce qui peut garantir une continuité de l'intention et de la démarche. C'est cette poétique originale de l'anthologie, que l'on entend tenter de préciser à travers l'étude d'un cas particulier.

14 Puisque le compilateur prétend d'emblée nous offrir « ce qu'il y a de meilleur dans chaque Auteur », mais aussi nous donner à « connaître le genie de cet auteur », il y a lieu de s'interroger sur ses critères de choix, ceux qu'il revendique, mais aussi éventuellement ceux dont il ne parle pas. Commençons donc par une brève analyse des critères mis en valeur par la préface. Comme l'auteur le reconnaît lui-même, ils sont nombreux et variés : « on s'est déterminé par beaucoup de veües differentes » (f. 6 r°).

15 Deux facteurs d'exclusion d'abord : les pièces « fort longues » et « toutes les Pieces trop libres, quelques jolies qu'elles pûssent estre d'ailleurs ». Mais au moins six critères de choix différents :

- « les meilleures », notamment « ce qu'il y a de plus raisonnable » (le « raisonnable » se trouvant implicitement érigé en critère d'excellence),
- « les plus singulières »,
- celles « qui marquoi[en]t le mieux le caractère de l'Auteur, ou du Siecle » (deux objectifs bien différents, voire contradictoires),
- « celles qui avoient beaucoup de réputation »,

- enfin, pour tenter de préciser les principes qui fondent la compilation, le compilateur insiste sur « le raisonnable » et sur le « discernement » plutôt que sur la subjectivité d'un goût individuel : « Celui qui a travaillé à ce Recueil, a tâché de se dépouiller de son goust particulier, et de prendre, en faisant le choix des Pieces, tous les differents gouts qu'il a pû croire raisonnables. » Mais il finit par concéder « que son goust particulier dominera encore plus qu'il ne faudroit ».

16 En d'autres termes, il s'agit de recueillir des pièces

- excellentes
- raisonnables
- singulières
- représentatives du caractère de l'auteur
- représentatives de l'époque
- célèbres.

17 On mesure sans peine le caractère potentiellement inconciliable de ces différents critères. Le compilateur conçoit d'ailleurs très honnêtement que son choix risque de paraître en définitive arbitraire ou peu fondé. C'est pourquoi il nous encourage à tenter de juger sur pièces pour préciser réellement les critères qui ont présidé à son choix, et qui, à vrai dire, ne sont peut-être pas ceux qu'affiche la préface : « Il ne sera donc pas etonnant que les uns demandent pourquoy on aura mis une telle Piece, d'autres, pourquoy on n'en aura pas mis une autre. » C'est précisément la question que nous nous poserons.

Un choix original

18 Le *Recueil* propose un choix parfaitement original, en ce qu'il ne semble rien devoir aux anthologies antérieures qui avaient retenu des pièces de Baïf comme *Le Parnasse des Poëtes françois modernes, contenant leurs plus riches et graves Sentences, Discours, Descriptions, et doctes enseignemens, Recueillies (sic) par feu Gilles Corrozet Parisien* (Paris, Galliot Corrozet, 1571, il présente neuf fragments sentencieux tirés de *L'Amour de Francine* et classés alphabétiquement en lieux communs moraux), *La Muse Chrestienne ou Recueil des poésies chrestiennes tirées des principaux poetes françois* (Paris, Gervais Malot, 1582), la *Bibliothèque françoise* d'Antoine Du Verdier (Lyon, 1584), ou encore les recueils dits gaillards et/ou satyriques comme *Le*

Labyrinthe de récréation (Rouen, Claude Le Villain, 1602 : 100 pièces de Baïf) et dans le *Recueil des plus excellans vers satyriques* de ce temps (Paris, Anthoine Estoc, 1617 : 11 pièces), les *Satyres bastardes du Cadet Angoulevent* (Paris, [Anthoine Estoc], 1615 : 1 pièce) ou *Le Cabinet satyrique ou recueil parfaict des vers piquans et gaillards de ce temps* (Paris, Anthoine Estoc, 1618 : 1 pièce).

19 Le compilateur ignore probablement que la chanson « O ma belle rebelle » qu'il retient (*Fr*, III, 9) avait été jointe (avec de nombreuses variantes) aux *Ecriz à la louange de Louize Labé Lionnaize* [12]. Je ne pense pas que ce soit un critère de choix puisque Louise Labé n'est pas nommée dans le recueil Barbin.

Un choix ordonné

20 Comme le compilateur l'annonce dans la préface, « On n'a point voulu mettre de Fragmens ». C'est dire que le compilateur présente toutes les pièces qu'il retient dans leur intégralité, mais aussi exactement dans l'ordre où elles apparaissent dans l'édition des *Euvres en rime* de 1572-1573 [13]. Si recomposition il y a (on verra qu'on ne peut l'exclure), elle respecte l'ordre initial de succession des pièces. Toutefois aucune séquence n'est reproduite ; si tant est que Baïf ait songé à établir une continuité entre certaines pièces de son recueil, celle-ci est perdue, à laquelle d'autres éventuellement se substituent comme on le verra. Les titres originaux, lorsqu'il y en avait, sont respectés. En revanche aucune référence n'est indiquée, pas même les titres des recueils dont les pièces sont tirées.

Un choix très partiel

21 De toute l'œuvre de Baïf, le compilateur ne retient que le gros recueil des *Euvres en rime* publié en 1572-1573 [14]. Toute l'œuvre postérieure (1573-1589), presque égale en volume, et que certains ont jugée plus intéressante, ou plus originale, est négligée.

22 Des quatre forts volumes des *Euvres en rime*, seuls les deux premiers sont sollicités : les *Poemes* et les *Amours*. En revanche les *Jeux* sont négligées, qui contenaient trois pièces de théâtre mais aussi dix-neuf *Eglogues* et des traductions habiles des *Devis des dieux* de Lucien ; notons que ces pièces auraient pourtant pu retenir l'attention de

Fontenelle, qui avait lui-même publié des *Dialogues des morts* (1683) et des *Poésies pastorales* (1688)[15]. Sont pareillement négligés les 332 pièces brèves et plus ou moins fugitives qui composent les cinq livres des *Passetemps*. Il est impossible de dire si le compilateur n'a disposé que des deux premiers tomes des *Euvres en rime* ou si les autres recueils n'ont pas été jugés dignes d'intérêt.

Euvres en rime (1572-1573)				Œuvres postérieures[a]	
Poemes	Amours	Jeux	Passetems	Etreines	Mimes
+	+	–	–	–	–
a. On s'en tient aux œuvres imprimées mentionnées par Baillet.					

Lecture des *Poemes*

23 Des quelque 90 pièces qui composent en 1573 les *Neuf Livres des Poèmes*, notre compilateur n'en conserve que trois, fort différentes, et l'on peut s'interroger sur ce qui a retenu son attention. Chacune est remarquable à divers titres.

24 La première, intitulée « Du Menil la belle Agnès Sorel[16] », est un curieux discours en alexandrins qui rend hommage à la célèbre maîtresse du roi Charles VII et tente de la réhabiliter, à une époque où elle était généralement vilipendée. En s'adressant à un certain « seigneur Sorel » présenté comme un descendant de la fameuse « Dame de Beauté », et en s'inspirant d'un poème d'Alain Chartier, Baïf fait des amours du roi et de la belle l'illustration de l'idée néo-platonicienne de l'élévation de l'âme vers la vertu. On peut penser que le nom de Sorel a retenu l'attention du compilateur, et plus encore le fait que l'écrivain Charles Sorel (c. 1600-1674), l'auteur de l'*Histoire comique de Francion* mais aussi d'une fameuse *Bibliothèque françoise*, avait déjà reproduit *in extenso* ce long poème dans les *Remarques morales et historiques sur la Solitude et l'Amour philosophique de Cléomède* publiées par lui-même à la suite de son roman *La Solitude…* (1640-1641)[17]. Dans un discours qui visait la réhabilitation de la mémoire d'Agnès Sorel, dont le romancier philosophe se prétendait le descendant[18], il présentait en ces termes les vers de Baïf :

> A un quart de lieue de Jumièges est Le Mesnil[19], maison antique qui appartenait à Agnès et où elle est morte, y étant venue tandis que le roi séjournait à Jumièges pour lui découvrir une conspiration qui se faisait contre sa personne. Cette mort arrivant dans sa jeunesse, et lorsqu'elle se portait fort bien, fit croire qu'elle avait été empoisonnée. La maison du Mesnil est remarquable par le trépas d'une telle personne. Jean-Antoine de Baïf y passant un jour y prit sujet de faire un poème qu'il adressa à un des amis que l'on croyait être venu d'une même race que cette dame. Les œuvres de Baïf sont assez rares, et d'ailleurs cette pièce rapporte entièrement tout ce qui concerne Agnès ; c'est pourquoi il est fort à propos de la placer ici : la voilà. [...] Ces vers ne passeraient pas dans l'Académie moderne[20], mais il en faut estimer les raisonnements et la bonne déduction des choses, sans songer au langage qui n'a pas tant de grâce que celui d'aujourd'hui, pour le changement que l'on y apporte tous les jours.[21]

25 Il est donc très probable que notre compilateur se réjouit de retrouver dans l'œuvre de Baïf un premier témoignage de sympathie pour Agnès Sorel, déjà connu des lecteurs de Charles Sorel, et le texte même qu'avait cité celui-ci à l'appui de son ascendance prétendue. Plutôt qu'une découverte du compilateur, c'est la confirmation de l'intérêt des lettrés du XVII^e^ siècle pour ce poème, qui avait déjà joué son rôle dans la réhabilitation de la Dame de Beauté.

26 La seconde pièce retenue, « Les Roses. Au sieur Guibert[22] », est, de fait, l'une des poésies de Baïf les plus réussies, et l'une des meilleures illustrations du *topos* du *carpe diem* cher aux poètes d'amour de la Renaissance, de Ronsard à Malherbe. Elle marque donc, si l'on veut, « le caractère du Siècle ». J'en cite les derniers vers :

> Autant qu'un jour est long, autant
> L'âge des Roses a duree :
> Quand leur jeunesse s'est montree,
> Leur vieillesse accourt à l'instant.

> Celle que l'étoille du jour
> A ce matin a veu naissante,
> Elle-mesme au soir de retour
> A veu la mesme vieillissante.

> Un seul bien ces fleurettes ont,
> Combien qu'en peu de tems perissent,
> Par succés elles refleurissent,
> Et leur saison plus longue font.

> Fille, vien la Rose cueillir
> Tandis que sa fleur est nouvelle :
> Souvien-toy qu'il te faut vieillir,
> Et que tu fletriras comme elle.

27 Le compilateur n'indique pas, mais sait peut-être, qu'il s'agit là en fait d'une traduction remarquable du fameux poème *De Rosis nascentibus*, le chef d'œuvre du poète bordelais Ausone. On peut penser que le compilateur a été sensible à la qualité de cette traduction, que reproduiront ensuite de nombreuses anthologies [23]. Il faut souligner que le choix de cette pièce illustre l'une des tendances majeures de l'inspiration de Baïf, un des aspects du « caractère de l'Auteur » ou de son « génie » : le goût pour la paraphrase parfois virtuose des grands modèles poétiques de l'Antiquité.

28 Enfin le troisième poème, le plus court, « A M. de Mauru [24] » est la seule pièce retenue qui n'illustre pas le thème amoureux, mais plutôt la veine morale, éventuellement satirique, si chère à Baïf. À nouveau on peut saluer ici un choix qui se recommande par son caractère assez représentatif du talent et de la manière propre du poète qu'il s'agit d'illustrer.

> Mauru, si quelque Promethee
> Avec la puissance arrestee
> Par le conseil de touts les Dieux,
> De tels mots venoit me poursuivre :
> « Quand seras mort te faut revivre :
> Il est conclu dedans les cieux.

> Et quand tu viendras à renaistre
> Tu seras lequel voudras estre,
> Bouc, ou Belier, ou chat, ou chien
> Homme, ou cheval, ou autre beste.
> […]
> Choisi donc ce que tu veux estre.

> - Ma foy je luy diroy, Mon Maistre,
> - Tout, pourveu qu'homme je ne soy :
> - Car de tous les animaux l'homme
> - Est le plus miserable, comme
> - Tu l'entendras par mes raisons.

29 On peut aussi émettre l'hypothèse que le début de cette pièce consacrée au *topos* de la *miseria hominis* a pu frapper le compilateur par une certaine ressemblance avec celui de la satire VIII de Boileau, au titre étrangement proche (« A M. M*** ») :

> De tous les animaux qui s'élèvent dans l'air,
> Qui marchent sur la terre, ou nagent dans la mer,
> De Paris au Pérou, du Japon jusqu'à Rome,
> Le plus sot animal, à mon avis, c'est l'homme…

30 Des trois *Poëmes* choisis, le premier et le dernier semblent donc bien illustrer l'idée d'un recueil « fait pour le temps présent » qui remet en lumière des poèmes anciens susceptibles d'entrer en résonance, sinon avec l'actualité littéraire, du moins avec l'œuvre d'illustres contemporains.

Lecture des *Amours*

31 Toutes les autres pièces sélectionnées (au nombre de 13) sont tirées des *Amours* de Baïf [25]. Mais les trois recueils que regroupe ce gros volume sont exploités de façon très inégale. Les sonnets pétrarquistes et les chansons « mignardes », parfois lestes, des *Amours de Meline* (première édition en 1552) sont négligés. En revanche, dix pièces sont tirées des trois premiers livres de *L'Amour de Francine* (1555) : sept sonnets (I, 22, 32, 45, 56, 63 ; II, 102, 119) et trois chansons (III, 9, 18, 21). Les chansons du livre IV sont négligées. On trouve pour finir trois pièces des *Diverses Amours* (1572) : deux sonnets (I, 3, 51) et une chanson (III, 7). Comment comprendre ce choix ? On en est réduit aux hypothèses.

32 En premier lieu, on peut juger que la sélection offre un échantillon assez représentatif de la poésie amoureuse de Baïf dans ses formes : sonnets en décasyllabes et en alexandrins, chansons de formes variées (les quatre chansons retenues illustrent la variété métrique et

strophique que Baïf a cultivée) ; en outre, la proportion entre sonnets et chansons est à peu près respectée. En revanche, pour ce qui concerne les formes du sonnet, il est notable que le compilateur ne retient que des sonnets de forme conventionnelle (quatrains sur deux rimes ABBA ABBA et tercets sur trois rimes), sans retenir les tentatives assez nombreuses et parfois curieuses de Baïf pour innover dans la disposition des rimes du sonnet, et assouplir (contrairement à Ronsard) une « forme fixe » qui, en réalité, ne l'est pas nécessairement. Soit le compilateur n'est pas attentif à ces expériences formelles, soit il s'en détourne volontairement par préférence pour les formes les plus canoniques [26]. Notre compilateur semble ici indifférent à un aspect intéressant et original de l'œuvre de Baïf, ou de ce qu'il appelle son « génie ».

33 D'autre part, la popularité assurée au XVI^e^ siècle à certaines pièces par leur mise en musique (par exemple la chanson à Francine « Or voy-je bien » (*Fr* III, 7), dont la musique par Nicolas de La Grotte connut un grand succès) n'est manifestement pas un critère de choix. Il s'agit bien ici de lire et non de chanter la poésie.

34 La longueur des chansons (ou leur brièveté) n'est pas décisive non plus. Comme l'annonce la préface, le compilateur évite seulement les chansons les plus longues, mais il en retient une de 90 vers (*Fr* III, 21), qui s'étend sur quatre pages (p. 323-327).

35 Le caractère plus ou moins vieilli de la langue de Baïf ou de ses rimes ne semble pas non plus un critère de préférence ou d'exclusion. Certaines pièces retenues sont écrites dans une langue qui ne se distingue pas visiblement de celle de la fin du XVII^e^ siècle, mais d'autres portent bien la marque de leur âge [27]. On sait du reste que pour des lecteurs de Voiture ou de La Fontaine, l'aspect éventuellement archaïque de la langue est l'un des charmes de la poésie du XVI^e^ siècle.

36 On observe à cet égard que le texte de l'édition de 1572 est, dans l'ensemble, admirablement respecté [28]. La transcription s'avère d'une extrême fidélité, y compris dans le respect des graphies les plus audacieuses, parfois proprement phonétiques, de l'édition Breyer :

> Pauvre Baïf mé fin à ta sotise, […]
> Tout soucy més en bas. [29]

37 En définitive, c'est donc surtout le contenu et la réussite des poésies, plutôt que leurs éventuelles particularités formelles [30] ou linguistiques qui retiennent l'attention du compilateur. Au moins quatre centres d'intérêt semblent notamment mis en valeur :

38 Le premier n'est nullement propre à Baïf, et semble plutôt un trait général de la poésie pétrarquiste de la Renaissance, c'est la méditation sur la nature de l'Amour et ses éventuelles contradictions, avec une prédilection pour les pièces qui évoquent ou mettent en scène le dieu Amour et ses attributs traditionnels, en interrogeant de façon topique sa nature. Les incipit sont éloquents, comme celui du sonnet « Si ce n'est pas Amour que sent donques mon cœur ? » (*Fr* I, 22, p. 311-312), suivi de « Davant qu'amour se fist Roy de mon cœur, / Je me mocquoys et de l'arc et des fleches… » (*Fr* I, 32, p. 313), ou le sonnet « L'Amoureux est chasseur, l'Amour est une chasse » (*DivAm* II, 51, p. 329).

39 L'anthologie de la poésie amoureuse de Baïf met en valeur un autre aspect qui n'est pas davantage propre au poète puisqu'il marque toute la production littéraire humaniste, c'est l'intérêt pour la mythologie gréco-romaine et la mention de ses divinités. C'est là évidemment un goût que l'âge classique partage avec la Renaissance, sans solution de continuité. Ce goût de la fable, commun au poète et au compilateur, motive probablement le choix d'un sonnet utilisant plaisamment la figure du dieu Momus : « Le dieu Mome chagrin admiroit de Francine… » (*Fr* I, 63, p. 316). Outre le dieu Amour, dont on a souligné la présence récurrente, on croise aussi dans l'anthologie des *Amours* de Baïf « le dard à Jupiter » (*Fr* I, 45, p. 314), « Diane chasseresse » et « Vénus flateresse » (*DivAm* II, 51, p. 329) ou encore

> Les fleurs du renouveau
> Que Flore sous Zephire
> Monstre au moys le plus beau. (*DivAm*, III 7, p. 330)

40 Enfin, alors que ces deux premiers critères ne permettent guère de dégager de la poésie de Baïf une quelconque originalité, une perspective inverse semble se dessiner quand notre compilateur retient aussi des pièces personnelles propres à illustrer les singularités de l'itinéraire amoureux de Baïf, voire à résumer son parcours, en choisissant les textes où il présente ses inspiratrices

successives. À certains égards, on peut même se demander si la fin de l'anthologie ne s'organise pas en fonction de cette possible lecture biographique des *Amours*. On peut ainsi reconstituer, grâce à l'ordre de succession des pièces dans l'anthologie, une sorte de mini-roman d'amour : Francine, nommée une première fois dans un sonnet (*Fr* I, 63, p. 316), est d'abord décrite dans la chanson « Francine a si bonne grace » (*Fr* III, 18, p. 321), où Meline, la première inspiratrice, est aussi évoquée (Francine est supposée chanter divinement les « baisers » que Baïf a écrits pour Meline, p. 322). Puis dans la chanson suivante (*Fr* III, 21, p. 323), Baïf annonce à Francine qu'il va cesser de la chanter :

> Pauvre Baïf mé fin à ta sotise,
> Cesse d'estre amoureux:
> Garde qu'amour de son feu ne t'atise,
> Et tu vivras heureux.
> Puis que Francine,
> Te fait la mine
> Et te dedaigne,
> Ainçois se baigne
> Pour son amour, à te voir langoureux. […]
> Francine adieu: Ton Baïf se depite
> Tout prest de t'oublier:
> Et ne veut plus (car depit il te quite)
> Maugré toy te prier. […]
> Et qui voudroit aussi te supplier?
> Et qui voudroit maleureuse traitresse,
> Te faire plus l'amour?
> Qui voudroit bien te faire sa maistresse
> Scachant ton lâche tour?
> Et qui est l'homme,
> Qui sçachant comme
> Baïf tu chasses
> Par tes audaces,
> Te voudroit bien servir un petit jour?
> Te servir, toy? Quelle sera ta vie,
> Et qui te hantera?
> Dorenavant qui te dira s'amie,
> Qui te mignardera?
> Pour qui, rebelle,
> Seras-tu belle.

> Qui n'aura honte
> De faire conte
> De toy qu'ainsi Baïf delaissera?
> Pauvréte à qui dois-tu la barbe tordre,
> Qui dois-tu caresser?
> A qui dois-tu les levres moles mordre,
> A qui les yeux sucer?
> Et qui sa dame,
> Et qui son ame,
> Et qui s'amie,
> Et qui sa vie,
> Te surnommant voudra plus t'embrasser?
> Tandis, Baïf, mé fin à ta sotise,
> Cesse d'estre amoureux:
> Garde qu'amour de son feu ne t'atise,
> Et tu vivras heureux.
> Puis que Francine
> Te fait la mine,
> Et te dedaigne,
> Aincois se baigne,
> Pour son amour, à te voir langoureux. [31]

41 Cette longue chanson fait une excellente transition avec les pièces des *Diverses Amours* qui suivent. Le sonnet suivant (*DivAm* I, 3) confirme la fin de l'épisode Francine, puis développe l'idée d'un troisième amour de Baïf, après Meline et Francine, une certaine « Madalene » :

> Amour desja cessoit de me faire la guerre:
> Et les feux de Meline et de Francine esteints
> Relachoyent mes esprits plus libres et plus sains:
> Et de ma liberté j'alloy reprendre l'erre.
> Mais en celle saison que le ciel et la terre
> S'entre-vont caressant d'un doux desir atteints,
> Madalene je vy. Las! Amour, que je creins
> Que ton feu ne me brusle, et ton las ne m'enserre.
> Quand je vy ses beaux yeux, je dy, c'est ma Meline,
> Tant ils sembloyent aux siens: Quand sa bouche je vy,
> Et son ris qui me prit, je dy, c'est ma Francine.
> Ainsi voyant Meline et Francine en vous, Belle,
> Ne faut s'emerveiller si vous m'avez ravy,
> Et si Amour au double en moy se renouvelle [32].

42 Enfin la dernière chanson tirée des *Diverses Amours* illustre la fiction d'un ultime retour à la première inspiratrice, avec le décompte des baisers de Meline [33]. La boucle est bouclée.

43 Un dernier facteur d'intérêt semble la mention, dans les poèmes de Baïf, de ses amis auxquels il se plaît à rendre hommage. On peut ainsi penser que la mention de Ronsard ou d'autres poètes du temps dans tel sonnet ou telle chanson, a plaidé en leur faveur dans la sélection. On relève ainsi un intéressant sonnet métapoétique (*Fr* II, 113, p. 318-319) dédié à Jean Nicot, l'auteur du *Thresor de la langue françoise* (il est aussi notable que ce sonnet évoque deux fois les « chansons » de Baïf ; or il apparaît dans le *Recueil* juste avant les trois chansons à Francine, et fait ainsi une parfaite transition entre les sonnets et ces chansons). Enfin la chanson « Francine a si bonne grace » (*Fr* III, 18) évoque « tout cela que Ronsard a chanté de plus mignard » (p. 321), mais aussi Jacques Tahureau (p. 322) et Jean-Bastier de La Péruse (p. 323).

Conclusion

44 Si l'on reprend pour conclure les six critères de choix annoncés par la préface, on peut se demander si le cas Baïf illustre leur pertinence. S'agit-il des « meilleures » pièces ? C'est affaire de goût, dont chacun est juge. Des « plus raisonnables » ? On peut en douter. Des « plus singulières » ? Seule celle sur Agnès Sorel mérite ce qualificatif. Marquent-elles « le caractère de l'Auteur » ? Moins que beaucoup d'autres qui ont été omises. Le caractère « du Siecle », davantage sans doute, avec un échantillon assez représentatif des formes et des thèmes de la poésie amoureuse de l'époque. Quant aux pièces « qui avoient beaucoup de réputation », il faut reconnaître qu'aucun poème de Baïf ne jouissait de la moindre célébrité sous Louis XIV.

45 En définitive, le critère qui semble dominer, resté implicite dans la préface, n'est autre que le goût de la veine amoureuse. L'examen du cas Baïf confirme de façon presque caricaturale les remarques de Claude Faisant et d'Emmanuelle Mortgat sur « la promotion de la poésie galante » dans le recueil Barbin. À une exception près, c'est Baïf poète de l'amour et lui seul qui retient l'attention, au détriment de presque tous les autres aspects majeurs de son œuvre : l'engagement politique au service de la couronne et du

camp catholique [34], le goût de la musique, l'inspiration pastorale, la veine épigrammatique, la narration mythologique, la réflexion morale suscitant une prédilection pour l'écriture gnomique (qu'illustrent les *Mimes, enseignemens et proverbes*) : autant d'éléments notables du « génie de l'Auteur » que le recueil Barbin semble négliger. Rien dans cette anthologie ne donne un aperçu de l'extraordinaire diversité de l'inspiration de Baïf, ni des inventions formelles multiples qui caractérisent souvent sa poésie. À cet égard, il faut bien dire que le poète est un peu trahi, du moins que la sélection n'est guère représentative.

46 *Recueil pour le temps présent* ? Même s'il se défend de « ne donner que des choses qui soient précisément de nostre goust », ce que semble retenir notre compilateur, c'est bien ce qui peut solliciter la curiosité ou flatter le goût d'un lecteur du règne de Louis XIV. Il n'y a pas lieu de reprocher le souci du compilateur de plaire à ses contemporains, mais il ne faut pas le sous-estimer. Les vers mesurés sont passés de mode depuis Louis XIII ? On n'en lira pas. L'actualité des règnes de Henri II ou Charles IX n'est justement plus l'actualité ? Les conflits entre protestants et catholiques sont un sujet qui fâche. On évitera les pièces nombreuses qui les évoquent. La bienséance triomphe ? On évitera aussi les pièces trop libres ou carrément scabreuses, etc. Toutefois cette lecture ne suffit peut-être pas à expliquer tous les silences. Pourquoi ne pas retenir, par exemple, les jolies fables ésopiques que recèlent les *Mimes, enseignemens et proverbes* ? On ne peut exclure l'hypothèse d'une lecture un peu hâtive, ou celle d'un compilateur n'ayant pas disposé de tous les ouvrages nécessaires pour pouvoir fournir à ses lecteurs un panorama tant soit peu représentatif de la diversité de l'œuvre de Baïf.

NOTES

1 C. Faisant, *Mort et résurrection de la Pléiade*, éd. J. Rieu et *alii*, Paris, Champion, 1998, p. 220-224 (le texte original de cette thèse d'État, plus développé, est consultable à la BIS, à la BMI de Clermont-Ferrand et au CESR de Tours). Emmanuelle Mortgat, *Clio au Parnasse. Naissance de l'histoire littéraire aux* XVI*e et* XVI*e siècles*, Paris, Champion, 2006.

2 J'utilise l'édition numérisée par la BM de Lyon sur la base Numelyo consultable à l'adresse : http://numelyo.bm-lyon.fr/f_view/BML:BML_00GOO0100137001102302002.

3 *Mort et résurrection de la Pléiade*, *op. cit.*, p. 222 : « Dans l'immense majorité des cas les jugements littéraires portés sur les poètes de la Pléiade ne sont que des extraits, à peine paraphrasés, de Baillet. »

4 A. Baillet, *Jugemens des Savans sur les principaux ouvrages des auteurs. Revûs, corrigez et augmentez par M. de la Monnoye*, Paris, Charles Moette et *alii*, 1722, t. IV, p. 482-483.

5 Voir J.-A. de Baïf, *Œuvres complètes. Tome I. Neuf livres des Poemes*, éd. critique sous la direction de J. Vignes, Paris, Champion, « Textes de la Renaissance », 2002, p. 521, v. 112-114. On renvoie désormais à cette édition des *Œuvres complètes* par l'abréviation *OC I* et *OC II*.

6 *OC I*, p. 103-107.

7 *Virorum doctrina illustrium qui hoc seculo in gallia floruerunt elogia*, Poitiers, 1598 (nombreuses rééditions). Traduction française : *Eloges des hommes illustres qui depuis un siecle ont fleury en France dans la profession des lettres, composez en Latin par Scevole de Sainte Marthe et mis en Français par Guillaume Colletet*, Paris, A. de Sommaville, A. Courbé et F. Langlois, 1644, « Lazare de Bayf et Jean Anthoine de Baif son fils », p. 43-47.

8 *Tableau historique et critique de la poésie française*, éd. Troubat, Paris, Lemerre, 1876, t. II, p. 255-256.

9 « Il fut l'un des plus considerables des sept Poëtes de mesme cabale, qu'on appeloit la Pleïade, à l'exemple de la Grecque » (p. 337-338).

10 *Mort et résurrection*, *op. cit.*, p. 223.

11 « Ode à la Royne pour la paix » (Belleau, *Œuvres complètes*, dir. G. Demerson, Paris, Champion, t. IV, 2001, *La Bergerie*, p. 88), « Avril » et « May » (p. 88-91), « Quiconque fut celui » (p. 123), « Douce et belle bouchette » (p. 127).

12 *Euvres de Louize Labé Lionnoize*, Lyon, Jean de Tournes, 1555. Voir Louise Labé, *Œuvres complètes*, éd. F. Rigolot, Paris, GF, 1986, p. 165-166, XVII, « Chanson. A elle mesme ».

13 C'est aussi le cas dans la section consacrée à Remy Belleau (voir *supra* n. 14). Sur cette question, voir aussi les contributions de M. Rosellini et L. Giavarini.

14 *Euvres en rime de Jan Antoine de Baïf Secretaire de la Chambre du Roy*, Paris, Lucas Breyer, 1572-1573, éd. collective en 4 parties, 4 vol.

15 Toutefois, comme l'a noté Nicholas Dion, on ne trouve en tout et pour tout qu'une seule églogue (de M^{me} de Villedieu) dans les cinq tomes du recueil Barbin. Il est probable que le compilateur (comme du reste Baïf) considérait que l'églogue relevait de la poésie dramatique.

16 *Recueil…*, t. I, p. 297-304. Cf. Baïf, *Poemes*, Livre II, pièce 4, *OC I*, p. 189-192.

17 *La Solitude et l'Amour philosophique de Cléomède. Premier sujet des exercices moraux de M. Ch. Sorel, conseiller du Roy et historiographe de France*, Paris, Antoine de Sommaville, 1640. Voir l'édition d'Olivier Roux, Paris, Classiques Garnier, 2018. Le texte de Baïf figure aux p. 329-330 de l'édition originale, p. 440-443 de l'édition critique. Je remercie M. Rosellini qui a attiré mon attention sur cette nouvelle édition et l'a très aimablement mise à ma disposition.

18 Notre compilateur avait-il en tête cette ascendance prétendue, et le fait que Sorel tirait justement argument de ce que le destinataire de la pièce de Baïf aurait été l'un de ses propres ancêtres ? Selon Émile Roy, qui n'indique pas ses sources, « Sorel a plusieurs fois cité » ces vers de Baïf (*La Vie et les œuvres de Charles Sorel*, Paris, Hachette, 1891 (Slatkine reprints, 1970 ; en ligne sur Gallica), p. 425) et il « prétendait que la pièce avait été remise à son grand-oncle le prévôt de Sézanne [Nicolas Sorel] ; elle était dédiée en réalité au chef de la famille Sorel d'Ugny, Antoine de Sorel, époux d'Antoinette de Montmorency, ou à son frère Pierre de Sorel, tué en 1569 à Moncontour » (*ibid.*, note p. 426). Dans *La Solitude et l'amour philosophique de Cléomède* (1640) et dans les *Remarques* dont il accompagne la réédition du roman (1641), on ne trouve pas ces précisions, et la filiation prétendue reste fictive : Sorel la transfère à son *alter ego* romanesque, Cléomède. É. Roy songe peut-être au paratexte du poème latin publié en 1642 sous le titre *Nicolai Sorelli urbis Sezannienis Proefecti poemata a Carolo Sorello, Francioe historiographo, in lucem edita*. Paris, Nicolas de Sercy, 1642, 1 vol. in-12, précédé d'une longue biographie latine de Nicolas Sorel par Guy Patin [BnF : YC-8673]. Voir aussi P. Champion, *Agnès Sorel, la Dame de Beauté*, Paris, 1931, p. 119-120 ; sur la présente pièce, voir en particulier p. 183-184, 192 et s.

19 Le Mesnil-sous-Jumièges, près de Rouen.

20 Comprendre : ne seraient pas du goût de la nouvelle Académie française.

21 Ed. 1641, p. 329-331 ; éd. O. Roux, p. 439-444.

22 *Recueil…*, t. I, p. 304-308. Cf. *Poemes*, Livre IV, pièce 6, *OC I*, p. 282-285.

23 Voir notamment :
- *Choix des poésies de Ronsard, Du Bellay, Baïf, Belleau, Du Bartas, Chassignet, Desportes, Régnier ; précédé d'une introduction de M. Gérard [de Nerval]*, Paris, Bureau de la Bibliothèque choisie, 1830 (voir l'édition moderne : Gérard de Nerval, *Œuvres complètes*, dir. J.-N. Illouz, t. I, éd. E. Buron et J.-N. Illouz, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 277-282).
- *Poésies choisies de J.-A. de Baïf, éd. L. Becq de Fouquières*, Paris, Charpentier et Cie, 1874, p. 43-45.
- *J.-A. de Baïf. Biographie, Bibliographie et choix de poésies par Alphonse Séché, avec quatre portraits de J.-A. de Baïf* (Bibliothèque des poètes français et étrangers), Paris, Louis Michaud, s. d. [1910 ?], p. 20-23.
- *Poems*, selected and edited by Malcolm Quainton (Blackwell's French Texts), Oxford, Basil Blackwell, 1970, p. 47-50.

24 *Recueil…*, t. I, p. 309-311. Cf. *Poemes*, quinzième et dernière pièce du livre VII, *OC* I, p. 437-438.

25 Voir J.-A. de Baïf, *Amours*, éd. critique, dir. J. Vignes, avec la collaboration de V. Denizot, A. Gendre et P. Bonniffet, *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Champion, « Textes littéraires de la Renaissance », 2010, 2 vol. Désormais : *OC II*. On renvoie à l'*Amour de Francine* par *Fr* et aux *Diverses Amours* par *DivAm*

26 Le compilateur retient toutefois un sonnet tout en rimes féminines (*Fr* II, 113, p. 318-319).

27 Parmi d'autres exemples, relevons ces formes vieillies :
• p. 312, la rime *je souffre/ je m'ouffre* (*Fr* I, 22, v. 12-14)
• p. 314 « M'épama », « tolu » (*Fr* I, 45, v. 11, 13)
• p. 319 « mignardetement » (*Fr* III, 9, v. 6)
• p. 325 « la voulonté » (*Fr* III 21, v. 37).

28 Je n'ai relevé qu'un vers faux, par omission d'un mot : « Si j'ars de mon [bon] gré, d'ou me vient tout ce pleur » (*Fr* I, 22, v. 5, cité p. 312).

29 *Fr* III, 18, cité p. 323-324.

30 Comme le montre Laurence Giavarini dans sa contribution, la sélection des pièces du *Recueil* ne vise pas une histoire des formes poétiques ou de l'émergence de certains genres (même si certaines notices l'évoquent, comme celle sur Baïf qui souligne son effort pour « introduire en France l'usage des faire des Vers mesurez sans rime », p. 296).

31 *Recueil*, I, p. 323-327 ; *Fr* III, 21 (*OC II*, p. 427-429).

32 *Recueil*, I, p. 327-328 ; *Divam* I, 3 (*OC II*, p. 476).

33 *Recueil*, I, p. 330-332 ; *Divam* III, 7 (*OC II*, p. 585-587). Il s'agit d'une variation sur l'un des fameux *Basia* (VI) de Jean Second.

34 À cet égard, le cas Baïf illustre exemplairement la remarque d'A. Viala sur le caractère essentiellement profane et « laïcisé » de la poésie du recueil. Rappelons qu'aucune des 33 pièces de Baïf présentes dans *La Muse Chrestienne ou Recueil des poésies chrestiennes tirées des principaux poetes françois* (Paris, Gervais Malot, 1582) n'est reprise dans le recueil Barbin.

AUTEUR

Jean Vignes
Université Paris Diderot - EA 4410 CERILAC-Thélème
IDREF : https://www.idref.fr/031279791
HAL : https://cv.archives-ouvertes.fr/jean-vignes
ISNI : http://www.isni.org/0000000357867097
BNF : https://data.bnf.fr/fr/12252583

La poésie du XVI^e siècle dans le recueil Barbin

Emmanuel Buron

DOI : 10.35562/pfl.106

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

TEXTE

1 Analyser la sélection des poètes et des poèmes du XVI^e siècle (j'y inclus Villon, on verra pourquoi) que propose le recueil Barbin est le meilleur moyen de mettre à l'épreuve le projet historique que revendique le compilateur. Celui-ci souligne dans la préface la nouveauté de rééditer des textes anciens qui n'ont pas été conçus pour répondre à l'attente d'un lecteur de la fin du XVII^e siècle :

> Il est vray que ce Recüeil est fait pour le temps present, mais il n'est pas fait pour ne donner que des choses qui soient precisément de nostre goust ; il est fait pour donner une Histoire de la Poësie Françoise, par les Ouvrages mesme des Poëtes. [1]

S'il justifie sa sélection par rapport au « goust » du moment, c'est qu'il s'adresse à des lecteurs mondains, qui jugent immédiatement les poèmes en fonction de critères qu'ils ont incorporés. Le souci historique se définit alors négativement comme écart par rapport à ce « goust » contemporain, dans la mesure où les poèmes d'autres époques doivent être lus par rapport aux attentes de leur temps. Il ne s'agit pas toutefois de surestimer la capacité du public à relativiser, si bien que la discordance des normes d'appréciation reste mesurée (les poèmes ne sont pas « précisément de nostre goust »). Les critères qui ont présidé à leur choix sont multiples :

> tantost on a pris celles *[= les pièces]* qui en elles mesmes estoient les meilleures tantost celles qui estoient les plus singulieres, et qui marquoient le mieux le caractere de l'Auteur, ou du Siecle, tantost celles qui avoient beaucoup de reputation, quoy qu'elles n'en fussent pas tousjours trop dignes. [2]

Le « goust » n'est pas totalement écarté puisqu'il reste implicite dans le jugement de valeur (c'est lui qui juge des pièces « en elles mesmes… les meilleures »), mais le compilateur prend aussi en considération le jugement des époques antérieures à la sienne quand il tient compte de la « reputation » des pièces, de même que lorsqu'il retient les pièces « les plus singulieres », qui paraissent caractéristiques de leur auteur ou de leur siècle. Ce jeu du familier et de l'étrange se traduit moins par une histoire de la poésie que par une archéologie des formes et des usages du vers en vigueur en 1692. Négligeant les pratiques les plus étrangères aux habitudes du lecteur, le compilateur retient seulement des textes où se profile l'ordre du discours poétique contemporain, sur le mode du *déjà* ou du *pas encore* [3].

2 Pour construire cette généalogie poétique, le compilateur du recueil Barbin s'inspire de l'histoire qu'esquisse Boileau dans le chant I de son *Art poétique* :

> Durant les premiers ans du Parnasse françois,
> Le caprice tout seul faisoit toutes les lois.
> La rime, au bout des mots assemblée sans mesure,
> Tenoit lieu d'ornemens, de nombre et de césure.
> Villon sut le premier, dans ces siècles grossiers,
> Débrouiller l'art confus de nos vieux romanciers.
> Marot bientôt après fit fleurir les ballades;
> Tourna des triolets, rima des mascarades,
> A des refrains réglés asservit les rondeaux.
> Et montra pour rimer des chemins tout nouveaux.
> Ronsard, qui le suivit, par une autre méthode,
> Réglant tout, brouilla tout, fit un art à sa mode,
> Et toutefois longtemps eut un heureux destin.
> Mais sa muse, en françois parlant grec et latin,
> Vit dans l'âge suivant, par un retour grotesque,
> Tomber de ses grands mots le faste pédantesque.
> Ce poëte orgueilleux, trébuché de si haut,
> Rendit plus retenus Desportes et Bertaut.
> Enfin Malherbe vint, et, le premier en France,
> Fit sentir dans les vers une juste cadence,
> D'un mot mis en sa place enseigna le pouvoir,
> Et réduisit la muse aux règles du devoir.
> Par ce sage écrivain la langue réparée
> N'offrit plus rien de rude à l'oreille épurée. [4]

Les poètes énumérés dans ces vers comptent parmi les mieux représentés dans les deux premiers volumes du recueil Barbin, qui couvrent le XVIe siècle. Un simple coup d'œil à leurs tables des matières permet de le vérifier : on trouve Villon, Marot, Ronsard dans le tome I ; Desportes, Bertaut et Malherbe, dans le tome II.

3 La présence de Villon constitue le meilleur indice de la prégnance de cette généalogie poétique. C'est le seul poète antérieur au XVIe siècle qui figure dans le recueil, où on ne trouve par ailleurs aucun autre poète médiéval. Les rhétoriqueurs en sont évidemment absents, mais aussi *Le Roman de la Rose*, Charles d'Orléans, Alain Chartier (références pourtant connues au XVIIe siècle). Si Villon trouve grâce aux yeux du compilateur, c'est en raison des deux vers que lui consacre l'*Art poétique*, cités en conclusion de la notice consacrée au poète :

> Nous luy avons l'obligation, d'avoir le premier débrouillé la Poësie Françoise, comme dit M. des Preaux.
> Villon sçeut le premier dans les Siecles grossiers,
> Débroüiller l'Art confus de nos vieux Romanciers. [5]

L'inclusion de Villon s'explique aussi par le fait que Marot en a procuré une édition : *Les Œuvres de François Villon de Paris, reveues et remises en leur entier par Clement Marot Valet de Chambre du Roy* (Paris, Galliot Du Pré, 1533). C'est l'édition qu'utilise le compilateur. Non seulement il reproduit les poèmes dans le texte établi par Marot, mais il cite aussi (p. 24) un avertissement de « Clement Marot aux Lecteurs », qui figurait en tête des « contredicts de franc Gontier ». De même, le recueil Barbin reprend en bas de page une partie des notes (choisies exclusivement parmi celles qui portent sur le lexique) que Marot avait placées en manchettes dans son édition. En outre, à une exception près, sur laquelle je reviendrai plus loin, le compilateur propose ses extraits en suivant l'ordre dans lequel ils apparaissent dans l'édition de 1533. En somme, Villon ne représente pas le XVe siècle, période absente par ailleurs du recueil, mais il apparaît comme un témoin anticipé de la poésie du siècle suivant et la section qui lui est consacrée constitue une extension de celle de Marot.

4 Il semble d'ailleurs que la partie « Villon » a été ajoutée *in extremis*, alors que la suite de l'ouvrage était déjà imprimée. Le premier cahier

du volume présente la page de titre, l'épitre dédicatoire à Antoine Ruzé, marquis d'Effiat (sig. aii r°-a iii v°), la préface (sig. a iv r°- a vi v°), le privilège (sig. a vii r°-v°) et la table des auteurs contenus dans les cinq volumes de l'anthologie (sig. a viii r°-v°). Le livre est ensuite composé alternativement de cahiers de huit et de quatre feuilles. Ces cahiers sont exclusivement consacrés aux poèmes des différents auteurs. Les notices sur les poètes ont été imprimées à part, sur des cartons insérés en tête de la sélection concernée : elles ne présentent ni numéro de page ni signature et elles sont en surnombre dans le décompte des feuilles de cahier. La partie consacrée à Villon occupe quatre cahiers (a i r°-a viii v°, b i r°- b iv v°, c i r° - c viii v°, d i r° - d iv v°) et elle est paginée de 1 à 48. Or, la pagination recommence à 1 sur la première page de la sélection consacrée à Marot et elle se déroule linéairement jusqu'à la p. 307, dernière de la section Régnier. Cette continuité de la pagination de Marot à Régnier se retrouve dans les signatures, en majuscule (A i r° - Z viii v° ; Aa i r° - Cc iv v°), alors que la sélection de Villon est non seulement numérotée indépendamment, mais aussi signée en minuscule (a i r° - d iv v°). L'autonomie matérielle de cette partie suggère qu'elle a été imprimée après le reste de l'ouvrage et insérée après coup. Elle était toutefois prévue d'emblée, comme le suggère la table des auteurs, à la fin du premier cahier de l'ouvrage. On y lit en effet :

> Villon. p. 1
> Marot. 49
> Saint-Gelais 89

La pagination de Saint-Gelais, comme celle de tous les auteurs qui le suivent dans le recueil, est correcte et correspond à la pagination effective qui est la leur. L'auteur de la table avait donc l'ouvrage dans les mains au moment de l'établir. La pagination de Marot est toutefois incorrecte, car elle commence à la page 1, pour une section de 88 pages. Toutefois, cette page 1 est la seconde du volume, puisque la section Villon est paginée de 1 à 48. La table corrige donc l'effet perturbateur de la double occurrence des pages 1 à 48 : elle permet au lecteur de trouver facilement le début de chaque sélection, y compris celle de Marot, qui commence bien après les 48 premières pages, même si elle porte le numéro 1 et non le numéro 49. Quand cette table a été établie, l'auteur savait donc qu'avant Marot

s'ajouterait une section de 48 pages, qui redoublerait la pagination des 48 suivantes. Un scénario génétique s'esquisse alors : le compilateur a d'abord prévu de commencer son anthologie à Marot et il a rassemblé les textes qui l'intéressaient. L'impression des poèmes retenus a commencé au terme de ce premier projet. En cours d'impression, le compilateur s'est avisé de l'existence d'une édition de Villon procurée par Marot, s'il ne la connaissait pas auparavant, et il s'en est en tout cas procuré un exemplaire. Il y a choisi des poèmes qui ont été imprimés dans un deuxième temps, ainsi que le cahier liminaire comportant notamment la table. Ce scénario éclaire la présence et le statut de Villon dans le recueil Barbin. La généalogie poétique que retrace le recueil devait initialement remonter seulement jusqu'au XVI^e^ siècle et l'entorse que Villon constitue dans ce programme s'explique par la double caution de Boileau et de l'édition procurée par Marot.

5 Les deux vers de Boileau repris dans la notice opposent Villon et les « vieux Romanciers », qui se caractériseraient par un « Art confus ». Cette citation laisse ainsi percevoir un principe fondamental de constitution de l'anthologie, et un premier filtre qui altère la perception de la poésie antérieure : l'exclusion de la poésie narrative. La préface du recueil Barbin assume à demi cette exclusion, sous la forme d'un double refus : le recueil ne proposerait ni pièce longue, ni fragment :

> On s'est fait une loi de n'en point mettre *[= de pièces]* de fort longues, à moins que ce ne fussent les meilleures et les plus fameuses d'un Auteur. On n'a point voulu mettre de Fragmens, parce que comme ils n'ont point de suite ni de liaison, ils ne sont presque jamais agreables, et que d'ailleurs c'eust esté une chose immense, de mettre tous les beaux morceaux qui sont répandus dans tous les Ouvrages des Poëtes. [6]

De fait, le recueil se limite le plus souvent à des pièces relativement courtes, qui ressortissent, par défaut, à la catégorie de la poésie lyrique. Cette règle admet toutefois des exceptions, dont la plus notable est sans doute celle… de Villon, dont la présence dans le recueil Barbin se révèle jusqu'au bout paradoxale. En effet, le compilateur propose d'abord un choix de passages, ou de « fragmens » du *Grant Testament*, œuvre unique composée d'une

longue suite de huitains d'octosyllabes à la première personne, qui parodie un discours testamentaire, dans laquelle sont insérés des ballades et des rondeaux, probablement conçus indépendamment. Villon ne juxtapose pas ses poèmes épars, mais compose un discours continu au sein duquel les poèmes autonomes arrivent à leur place. Or, le compilateur du recueil Barbin ne reprend pas seulement les poèmes insérés, ce qui aurait été cohérent avec les principes de constitution de son anthologie ; mais il ouvre aussi sa sélection par un long fragment du discours testamentaire. Son premier extrait commence ainsi non pas au vers 1, mais au vers 89, les onze premiers huitains de Villon étant coupés. Il englobe les 30 huitains suivants, la « ballades des dames du temps jadis » et la « ballade des seigneurs du temps jadis », qui constituent un ensemble suivi dans les œuvres de Villon [7] ; le compilateur coupe ensuite l'« autre ballade à ce propos en vieil langage françois » et cinq strophes dans lesquelles le locuteur du *Testament* reprend la parole ; puis il enchaîne sur « les Regrets de la belle Heaulmiere » [8], etc. Le recueil Barbin propose un modèle réduit du *Grant Testament*.

6 Il en propose aussi un modèle agrandi, puisque, toujours en suivant l'ordre de l'édition de 1533, le compilateur publie quelques-unes des ballades que Marot a éditées parmi les « autres œuvres », à la suite du *Grant Testament* [9] :

- « Le quatrain que fit Villon quand il fut jugé à mourir » [10].
- « L'épitaphe en forme de Ballade, que feit Villon pour luy et pour ses compaignons, s'attendant estre pendu avec eulx » [11].
- « Ballade l'appel de Villon ». [12]
- « La requeste que Marot bailla à Monseigneur de Bourbon » et la « subscription de ladicte requeste » [13].
- « Autre ballade » [14].

Or, dans le recueil Barbin, ces poèmes sont en quelque sorte intégrés au *Grant Testament*, puisque le compilateur reporte après ces « autres œuvres » un « lay, ou plustost Rondeau », qui est extrait du *Grant Testament* (Villon, p. 57). C'est la seule entorse à l'ordre des poèmes établi par Marot. Ce poème déplacé revêt une valeur conclusive évidente, puisqu'il constitue une protestation contre la mort, qui a ravi la maîtresse du locuteur :

> Mort, j'appelle de ta rigueur
> Qui mas ma maistresse ravie,
> Et nes pas encore assouvie,
> Si tu ne me tiens en langueur.
> Depuis neu force ni vigueur,
> Mais que te nuysoit elle en vie ?
> [Mort.]
> Deux estions, et navions quung cueur ;
> Si il est mort, force est que devie,
> Voire, ou que je vive sans vie
> Comme les images, par cueur.
> [Mort.] [15]

En plaçant ce poème à la fin des extraits qu'il tire de l'édition des *Œuvres de François Villon* par Marot, le compilateur met en évidence l'unité globale qu'il reconnaît au volume de 1533.

7 La sélection se clôt sur deux extraits des *Repues Franches de masitre François Villon* (p. 40-48), recueil apocryphe édité plusieurs fois aux XV^e^ et XVI^e^ siècles, et qui a parfois été attribué à Villon lui-même parce qu'il y apparaît comme personnage. Ces extraits sont d'autant plus remarquables que Marot n'a pas intégré les *Repues Franches* dans son édition, et qu'elles n'ont pas été rééditées entre 1542 et 1723 [16], soit plus de trente ans après le recueil Barbin. Il est vraisemblable que les extraits retenus par le compilateur constituent la première réédition partielle moderne de cet ouvrage. Même si l'attribution à Villon est erronée, cela témoigne d'une recherche, d'un travail d'exhumation qu'on n'aurait peut-être pas attendu de la part de cette anthologie, indice du désir de donner de la consistance à la figure de Villon, père de la poésie moderne selon le jugement de Boileau.

8 Le recueil Barbin ne cherche pas seulement à illustrer la trame historiographique esquissée par Boileau. Il l'enrichit aussi en rattachant quelques satellites aux grands noms qui forment la charpente de l'anthologie. Les sections consacrées à Jodelle ou à Du Bartas par exemple, ne peuvent guère imposer une figure clairement individualisée de ces auteurs, puisque l'échantillon proposé de leurs œuvres consiste en deux sonnets pour le premier, un hymne et un sonnet pour le second : ce choix trop restreint ne saurait prétendre caractériser le talent spécifique de chacun de ces

poètes ; les extraits proposés complètent les sections consacrées à des auteurs mieux représentés afin d'assurer une meilleure représentativité d'un *air du temps* ou d'un *style d'époque*. Toutefois, même si Saint-Gelais ou Du Bellay ont d'abord été retenus respectivement comme satellites de Marot et de Ronsard, l'ampleur de la section qui leur est consacrée (42 pages, de la p. 89 à la p. 131 ; 50 pages pour le second, de la p. 131 à la p. 181) suggèrent qu'ils ont finalement gagné leur autonomie. La généalogie poétique retracée par Boileau se complète et s'affine.

9 Toutefois, le parti pris historiographique le plus net qu'adopte le recueil Barbin tient à la position qu'il assigne à Régnier, à la fin du premier volume : il rend évident que le compilateur ne cherche pas à retracer un progrès continu de la poésie de la fin du XV^e^ siècle à la fin du XVII^e^ siècle, mais à différencier deux grands courants poétiques antagonistes. La place de Régnier constitue une entorse au principe de classement des auteurs dans les deux premiers volumes, où ils se succèdent approximativement suivant leur année de naissance. Apparaissent alors des « générations » d'écrivains. Ainsi, dans le premier tome :

- Villon constitue à lui seul un premier groupe, puisqu'il est le seul à vivre et à écrire au XV^e^ siècle.
- Suivent Marot et Mellin de Saint-Gelais, nés dans la décennie 1490 (respectivement 1496 et 1491) ;
- puis viennent Du Bellay (1522) et Ronsard (1524), suivis immédiatement par Baïf, Jodelle (1532 l'un et l'autre) et Belleau (1528) ;
- et enfin Régnier (1573).

Le principe vaut également dans le second tome où se succèdent : Desportes (1546), Du Bartas (1544), Passerat (1534), Bertaut (1555), Du Perron (1556), Malherbe (1555), Racan (1589) et Mainard (1582). Dans les deux cas, l'ordre chronologique est à peu près respecté et les écarts s'expliquent par la chronologie des œuvres ou par le souci de reconstituer des rapports de dépendances poétiques. Si dans le premier tome, Belleau est placé après Baïf et Jodelle alors qu'il est né avant, c'est sûrement parce que les deux premiers se font connaître en 1552 (*Les Amours* de Baïf) ou 1553 (représentation de *Cleopatre captive* et d'*Eugene*) alors que Belleau publie son premier recueil (les *Odes d'Anacreon Teien*) en 1556. Dans le deuxième tome, si

Du Perron est placé avant Malherbe alors qu'il est né l'année d'après et que le recueil de ses poésies paraît après les œuvres de Malherbe, c'est sans doute que le compilateur a voulu placer à la suite Malherbe, Racan et Maynard, qui se revendiquent malherbiens.

10 Dans ce cadre, la seule vraie anomalie chronologique tient à la place de Régnier, puisqu'en fonction de sa date de naissance, il aurait dû intervenir entre Malherbe et Racan, vers la fin du tome II, et quelque part vers le milieu de ce tome si on considère les dates de publication de ses œuvres. Placé à la fin du premier volume, il brise en tout cas la continuité chronologique qui se serait établie entre les poètes de la décennie 1530 (Baïf, Jodelle et Belleau) et ceux de la décennie 1540 (Desportes, Du Bartas et Passerat). Ce déplacement chronologique est d'autant plus net qu'il marque la séparation entre le tome I et le tome II et qu'il semble distinguer deux branches dans la poésie du seizième siècle : l'une, passant par Marot, Saint-Gelais, Du Bellay, Ronsard, qui conduirait de Villon à Régnier ; l'autre, partant de Desportes et aboutissant à Malherbe et ses disciples. Le compilateur se montre soucieux de justifier ce partage par la sélection qu'il opère au sein des œuvres de Régnier. Il retient seulement deux satires, qu'il cite *in extenso*, et la seconde est la satire IX, à M. Rapin [17]. Dans ce poème fameux, Régnier défend la tradition poétique ronsardienne, fondée sur l'inspiration, et il s'en réclame, par opposition à la poétique malherbienne, qui s'attache à la clarté, à l'euphonie et qui méprise la fureur. En plaçant Régnier à la fin du tome I, le compilateur du recueil Barbin propose une archéologie de la querelle Régnier-Malherbe, consacrant un volume à la tradition inspirée de Ronsard et Régnier [18], et un autre à la tradition puriste de Desportes à Malherbe.

11 Le recueil Barbin propose ainsi une lecture de l'histoire poétique qui accentue la rupture entre ces deux courants, que Boileau ne faisait qu'esquisser. La dynamique de l'histoire que retraçait ce dernier suivait l'instauration de règles poétiques. Au Moyen Âge, la seule règle était la rime, et pour le reste, « le caprice » était roi. Avec Villon et Marot s'établit l'art, c'est-à-dire des formes prédéfinies : à propos du second, Boileau énumère triolets, mascarades, rondeaux. La rime n'est plus la seule règle puisqu'il faut alors plier son invention à des principes de composition, qui déterminent le nombre de vers, la composition des strophes, la place des « refrains réglés », etc.

Ronsard, qui le suit, adopte « une autre méthode », que Boileau estime exécrable, mais il adopte du moins une méthode : s'il « brouilla tout », c'est d'abord qu'il allait « réglant tout ». Dans ce premier mouvement, Boileau souligne la succession des auteurs, qui correspond à une emprise croissante de la règle : « Villon sut le premier… », « Marot bientôt après… », « Ronsard, qui le suivit… ». Or, cette progression constante est brisée avec Desportes et Bertaut, dont l'apport consiste seulement en un retrait par rapport à la leçon de Ronsard, qui les « rendit plus retenus ». Leur réforme est d'abord un recul et c'est Malherbe qui indiquera positivement la voie qu'ils ouvraient. Sans doute une rupture est-elle suggérée entre Ronsard et Desportes, mais elle reste implicite, latente, et le recueil Barbin l'accentue en concluant le tome I par Régnier, et en reportant Desportes et Bertaut dans le tome II.

12 La place de Régnier, à la fin du premier volume, permet de dégager la cohérence poétique interne des deux premiers tomes du recueil Barbin. Nous avons déjà fait apparaître quelques séquences cohérentes au sein du premier – celles qui rattachent Villon à Marot ou Ronsard à Régnier ; il reste à dégager l'unité de l'ensemble du premier volume. Quelle continuité dessine le rapprochement de Villon, Marot, Saint-Gelais, Du Bellay, Ronsard, Baïf, Jodelle, Belleau et Régnier, et quelle lecture de chacun de ces poètes induit leur regroupement ? Aboutissant à Régnier, cette tradition poétique peut être caractérisée comme proto-satirique. Les poèmes recueillis ne relèvent pas tous de la satire mais ils présentent un ou plusieurs traits caractéristiques de ce genre. Si on envisage l'histoire poétique selon la perspective de Boileau, comme genèse d'un art régulier, la satire constitue le point focal idéal d'une première phase de développement, où l'art n'est pas encore institutionnalisé : la satire est supposée naître par génération spontanée, d'une réaction d'humeur ou d'indignation, sans art et sans modèle. C'est, au sens propre, l'originalité qui fait la valeur d'un tel poème : sa force ne doit rien à la technique, mais à l'intensité du lien qui le rattache à son auteur. Le recueil Barbin le souligne à propos de Régnier :

> Il est le premier qui ait fait des Satires en vers François ; et quoy qu'il ait imité quelques fameux originaux parmy ceux qui l'ont précédé, il a pourtant luy mesme un certain caractere original. [19]

La démonstration est un peu embarrassée car, en écrivant des satires, Régnier imite un genre antique qu'il remet en vogue dans la poésie française. Son entreprise participe donc d'une poétique savante mais sa réussite suppose qu'au-delà de la technique et du savoir, il a trouvé en lui-même le ressort de ses poèmes et qu'il a naturalisé le genre. Ce jeu de l'imitation et de l'écart se traduit dans la différence de langue entre l'auteur et ses modèles : il a trouvé le moyen d'écrire en français des poèmes qui n'avaient d'exemple qu'en latin et il est ainsi fondateur pour les auteurs français qui écriront après lui. Cette nationalisation du genre, qui renvoie à la théorie renaissante de l'illustration de la langue, est une naturalisation : elle suppose que le poète tire l'essentiel du poème de son propre fonds, de son *génie* propre.

13 Le compilateur attire aussi l'attention sur le « caractere original » de Marot :

> Il avoit l'esprit tellement né pour la Poësie, qu'encore qu'il n'eut aucune connoissance des Langues ni des Sciences, il ne laissa pas de surpasser tous les Poëtes François, tant ceux qui l'avoient précédé, que ceux de son temps. [20]

Marot est présenté comme un poète sans « connaissance des Langues ni des Sciences » [21] : c'est dire que son art ne provient ni de l'imitation ni de l'étude, mais tout entier de son génie ou de son « esprit ». Cette idée est fondamentale aussi dans la notice sur Villon. « Il avoit beaucoup d'esprit » [22], souligne la notice, et cet « esprit » désigne d'abord l'astuce ou la ruse qui lui permet de jouer de bons tours. La notice renvoie ainsi au premier poème des *Franches repues* que propose le recueil, racontant « un de ses tours d'adresse plus subtil que la grossiereté du Siecle ne sembloit le permettre » [23], à savoir comment Villon a pu acheter un panier de poissons sans le payer. En évoquant « la grossiereté du Siecle », le compilateur réécrit Boileau qui situait Villon « dans ces siecles grossiers », si bien que c'est, semble-t-il, le même « esprit » qui éclate dans ses « friponneries » et qui lui permet d'introduire la règle dans la matière poétique que représente la mécanique de la rime. La notice signale encore que « sa gayeté naturelle » [24] lui a permis d'écrire deux épitaphes comiques. L'« esprit » est à la fois astuce de l'auteur et habileté du poète. Avant de rappeler le jugement de Boileau, la notice se conclut sur cette « loüange » :

> Il estoit né avec un genie propre pour la Poësie, au moins pour le style bas et comique. [25]

C'est bien une inspiration satirique, basse et comique, qui caractérise Villon, et comme la satire est poésie d'humeur et de circonstance, c'est sous le signe du « genie », du don inné et un peu sauvage qu'est placé ce premier tome. Outre la tendance satirique, le naturel de l'inspiration et l'esprit, c'est aussi un « style » tendant vers le « bas et comique » qui caractérise la poésie proto-satirique du tome I.

14 La section consacrée à Du Bellay confirme que le premier tome du recueil Barbin cherche moins à illustrer la poésie du XVI^e^ siècle dans toute sa variété qu'à dégager son caractère proto-satirique. Le choix des poèmes de cet auteur ne renvoie pas à la figure d'un poète chétif, mélancolique, en exil à Rome d'où il regrette sa patrie, qui s'est imposée à l'époque romantique à partir d'un petit nombre de sonnets (« Heureux qui comme Ulysse… », « France, mère des arts, des armes et des lois »). Le compilateur met davantage l'accent sur le poète satirique, puisque le deuxième texte proposé est « Le poete courtisan », poème de 148 alexandrins en rimes plates qui est déjà une satire bien qu'il n'en porte pas l'indication générique [26]. Par la forme comme par le sujet, il annonce les deux satires de Régnier proposées à la fin du volume. Du Bellay ironise en effet sur les stratégies du poète qui cherche à plaire à la cour et sacrifie pour cette gloire d'un instant la gloire durable qu'apporte la poésie savante : celle-ci demande que le poète s'adonne à l'étude, et par conséquent qu'il ne sacrifie pas à tout instant aux exigences du rituel courtisan. On pressent l'opposition qu'établit la satire IX de Régnier entre les disciples de Ronsard et de la poésie humaniste d'une part, et les poètes courtisans de l'autre [27]. Cette satire avant la lettre de Du Bellay pose la question du statut de l'écrivain, de la manière dont il doit utiliser son savoir et s'investir ou non dans les affaires du monde ; de l'importance que le prétendant à l'immortalité doit accorder aux préoccupations nécessairement vaines de la vie sociale. Ces thèmes sont omniprésents dans la sélection du recueil Barbin et notamment dans les 24 sonnets des *Regrets* qu'il propose.

> J'ayme la liberté, et languis en service,
> Je n'ayme point la Court, et me faut courtiser, […]

> Je suis né pour la Muse, on me fait mesnager. [28]

La sélection reflète les plaintes et les railleries d'un poète « mesnager », contraint de se préoccuper de la vie et des affaires d'une cour qu'il méprise. S'il est question ici ou là de cette « court Romaine » (sonnet 101, cité p. 209) ou de « la façon du courtisan Romain » (sonnet 86, cité p. 207), beaucoup de sonnets peuvent se lire comme des critiques de la vie de cour en général, indépendamment de la localisation. Il n'est pas question dans la notice biographique [29] du fait que Du Bellay a passé quatre ans dans la cité pontificale et le lecteur peut lire ses sonnets en ignorant ce point. Comme « Le poète courtisan », le choix de sonnets des *Regrets* propose une satire générale de la vie de cour et du poète ménager [30].

15 La question de la vanité des occupations qui accaparent les hommes y est centrale. « Panjas, veuls-tu savoir quels sont mes passe-temps ? » est la question qui ouvre le sonnet 15 des *Regrets*, qui est aussi le premier sonnet que le recueil Barbin emprunte à ce recueil [31]. La question du « passe-tems » est un autre fil rouge de la sélection. Elle se clôt sur trois poèmes tirés des *Divers jeux rustiques* : un poème « À Venus » et deux épitaphes ludiques, l'« Epitaphe d'un petit Chien » et l'« Epitaphe d'un Chat ». Or, le motif du passe-temps est fondamental dans ces deux derniers textes, car il désigne à la fois les activités de ces animaux (« Voyla, Magny, les passetemps / Où Belaud employoit son temps » [32]), et ces animaux eux-mêmes, considérés comme passe-temps de leur maître :

> Las, mais ce doulx passetemps
> Ne nous dura pas long temps. [33]

> Mon dieu, quel passetemps c'estoit
> Quand ce Belaud vire-voltoit. [34]

Le thème suggère la vanité des affaires humaines, qui est implicite dans la satire de la vie courtisane. Il renvoie aussi à une conscience de la fugacité de la vie humaine, à laquelle on ne peut répondre que par le *Carpe diem* ou par la quête de l'immortalité poétique : c'est le thème du premier poème de la sélection, l'ode « Du Retour du Printemps » (p. 131-134), tirée des *Vers lyriques* de 1549, qui met en

contraste le retour cyclique des saisons et la linéarité éphémère de la vie humaine, afin d'inciter Dorat, destinataire du poème, à écrire des vers qui le soustrairont à la mort. Cette interrogation conjointe de la condition humaine et de celle du poète constitue la problématique principale de ce choix de poèmes, dont l'orientation satirique paraît dominante.

16 L'analyse du style de Du Bellay que propose la notice du recueil Barbin va dans ce sens :

> On remarque dans ses Vers beaucoup de facilité, d'abondance et de douceur, c'est ce qui l'a fait nommer le Catulle François. On y voit mesme une certaine elevation qui a quelque chose d'heroique. Ces qualitez luy ont fait donner le second rang apres Ronsard parmy les Poëtes de ce temps là. On estimoit particulierement ses Sonnets ; et il a si bien rëussi dans ce genre d'écrire, qu'un fameux critique dit que de ce grand nombre de Sonnets qui parurent le Siecle passé, il n'y a gueres que ceux de Du Bellay qui ayent forcé les tems. [35]

Le surnom de « Catulle François » pourrait suggérer une inspiration élégiaque dominante, mais il semble surtout caractériser le style de Du Bellay et les qualités qui lui sont reconnues – « facilité », « abondance » et « douceur » – déterminent une allure naturelle et spontanée de son écriture, compatible avec la veine satirique, de tendance horacienne. Toutefois, il ne faut pas chercher à ajuster trop exactement cette analyse du style de Du Bellay aux poèmes qui sont proposés ensuite, puisque c'est plutôt leur discordance qui frappe : si cette notice accuse le caractère satirique de la sélection, c'est d'abord parce qu'elle met en évidence les autres aspects de l'œuvre que le compilateur laisse de côté. Bien qu'il reconnaisse à Du Bellay « une certaine elevation » et « quelque chose d'heroique », il ne propose aucun sonnet des *Antiquités de Rome*, recueil majeur qui présente au mieux ces qualités. Cette absence peut s'expliquer par le fait que l'entreprise paradoxale de Du Bellay dans ce recueil – proposer une méditation sur l'histoire sous la forme resserrée d'une suite de sonnets – ne trouve aucun écho dans le champ poétique de la fin du XVII^e^ siècle. Plus significatif encore, l'anthologie ne retient aucun sonnet de *L'Olive*, premier recueil de Du Bellay et premier recueil exclusivement composé de sonnets en français. On peut proposer de cette absence plusieurs explications.

17 La notice évoque la poésie amoureuse seulement pour signaler que Du Bellay y a renoncé peu de temps avant sa mort. Le compilateur rapporte – après Colletet et Scévole de Sainte-Marthe – le fait erroné qu'en 1560, Jean Du Bellay s'est démis de l'archevêché de Bordeaux en faveur de son neveu Joachim, qui aurait, par convenance, « abandonné la galanterie » [36]. C'est sans doute pour étayer cette hypothèse que le compilateur propose (p. 142), entre « Le poète courtisan » et les sonnets des *Regrets*, un sonnet tiré des *Amours*, recueil de 29 sonnets paru posthume. Ce poème est adressé aux « Amants », et il les invite à considérer le retour d'amour qui frappe le poète dans sa vieillesse comme une folie – « Voyez comment la raison nous délaisse » (v. 10) –, renouant avec les erreurs de sa jeunesse (quand « n'y avoit la raison point de lieu », v. 4), par-dessus la sagesse qu'il avait acquise dans la maturité, et qui lui a permis alors de résister à l'amour. L'amour est finalement comparé à l'ombre, qui est longue au matin, plus petite sur le midi et qu'on voit « s'augmenter devers la fin du jour ». C'est moins un sonnet d'amour qu'un sonnet moral qui dénonce l'amour. Ce sonnet s'intègre ainsi au projet satirique qui soutient la sélection des textes, et il permet de sauver les convenances, en présentant le futur archevêque de Bordeaux comme un ennemi de la « galanterie ».

18 Une autre raison de l'absence de *L'Olive* tient sans doute au fait que tout un pan de la poésie amoureuse de la Renaissance répond à un projet devenu très exotique à la fin du XVII^e^ siècle. La conjonction du pétrarquisme et du platonisme tend à faire de la poésie amoureuse une poésie philosophique, l'amour devenant vecteur de connaissance et d'affirmation d'une dignité laïque du poète. Le compilateur est imperméable à ce projet, lui qui désigne la poésie amoureuse comme « galanterie », mot pour lequel Richelet propose, en 1680, les définitions suivantes :

> Fleurettes. Douceurs amoureuses, maniere civile et agréable de dire, ou de faire les choses.
> Amour, amourette. Chose galante.
> Ouvrage galand, plein d'esprit et d'amour en vers, ou en prose. [37]

Dans cette perspective, le cocktail d'ardeur affective, d'intensité quasi-tragique et de tension philosophique qui caractérise le pétrarquisme devait sembler bien affecté. En conséquence, la poésie

amoureuse est sous-représentée dans le premier tome du recueil Barbin. Quasi absente dans les sections consacrées à Du Bellay, Jodelle et Belleau, on ne la rencontre que chez Baïf et Ronsard, et encore, dans ses formes les moins intensément pétrarquistes. Si l'auteur de la notice du recueil Barbin désigne Du Bellay comme « le Catulle François », ce n'est pas la thématique amoureuse que la sélection met en valeur, mais plutôt le caractère personnel et familier, élégiaque et épigrammatique.

19 Le compilateur pouvait difficilement éviter l'inspiration amoureuse dans le cas de Ronsard, puisque la notice qui lui est consacrée signale que « c'est le Poëte de France qui a le plus fait de Poësie galante » [38]. De fait, presque toute la sélection du recueil Barbin est consacrée à l'amour. En se fondant sur l'édition des *Œuvres* de Ronsard de 1609, le compilateur propose 23 sonnets (p. 181-191, 196-200, 202-207 et 212), un madrigal (p. 201) et deux élégies (p. 192-195 et 208-211) tirés du livre I, *Les Amours* ; puis cinq odes (p. 213-223) tirées du livre II, *Les Odes*, parmi lesquelles deux relèvent du discours amoureux : la déjà fameuse « Mignonne, allons voir… » (p. 213) et une ode « À sa maistresse » (p. 218-219) ; suivent « L'Alouette » (p. 224-227), tirées du recueil des *Gayetés* et deux sonnets (p. 228-229) tirés du *Recueil des […] pièces retranchées*, qui conclut l'édition de 1609. Dans le premier d'entre eux, Ronsard exhorte sa dame à ne pas se repentir de l'avoir aimé bien qu'il soit vieillissant et sourd : il peut l'immortaliser, et en approchant son oreille pour l'entendre parler, il peut lui baiser les lèvres. Dans le deuxième sonnet (et dernier de la sélection), Ronsard proteste d'aimer éternellement sa dame, confirmant l'image que les poèmes précédents ont donnée de lui. Dans l'ensemble de ces textes, l'accent est mis sur le « beau style bas » de Ronsard, peu de poèmes étant tirés des *Amours* pétrarquistes de 1552. Encore ceux-ci ne comptent-ils pas parmi les plus exaltés. En outre, le compilateur propose dès le septième sonnet une palinodie par laquelle Ronsard renonce au pétrarquisme élevé :

> Ma Muse estoit blasmée à son commencement
> D'apparoistre trop haute au simple populaire :
> Maintenant des-enflée on la blasme au contraire
> Et qu'elle se desment parlant trop bassement. [39]

Conformément au projet du tome I, qui privilégie la satire, le naturel et le style « bas et comique » (comme celui de Villon, selon la notice qui lui est consacrée), Ronsard apparaît principalement comme un poète du compliment d'amour en style simple. Les quelques odes qui ne participent pas du discours amoureux relèvent d'un lyrisme familier, horatien, et prennent volontiers pour sujet des expériences naturelles (« L'Alouette »).

20 Pour bien apprécier cette image, il faut de nouveau mesurer tout ce que le compilateur laisse de côté. Dans l'édition de 1609, il puise exclusivement dans les *Amours* (26 pièces), les *Odes* (5 pièces), les *Gayetés* (1 pièce) et les pièces retranchées (2 pièces). On ne saurait énumérer tous les aspects de l'œuvre qui échappent à cette sélection. On ne trouve ni odes pindariques, ni odes politiques, ni hymnes, ni mascarades, ni églogues, ni discours, ni évidemment poème épique. On pourrait dire, grossièrement, que toute la part savante et humaniste fait défaut. Cette absence est d'autant plus surprenante que dans la notice, le compilateur souligne que :

> Ses Hymnes et ses Odes sont les meilleures pieces de ses Ouvrages. On pretend que c'est luy qui a introduit le premier en France ce genre de Poësie. [40]

Or, aucune de ces pièces essentielles ne figure dans le recueil. Comme dans le cas de Du Bellay, on peut déceler un double régime de discours entre les notices et la sélection de poèmes qu'elles introduisent : la notice s'efforce d'adopter une approche historique alors que la sélection l'illustre en privilégiant ce qui est conforme au goût supposé des lecteurs à la fin du XVII^e^ siècle. L'image hybride qui en ressort correspond au double projet du livre, histoire littéraire et anthologie.

21 Interroger les manques du recueil Barbin permet de constater que l'époque humaniste autorisait le discours poétique à traiter un nombre de sujets beaucoup plus grand que l'âge classique. Nous avons déjà entrevu que la poésie philosophique passait à la trappe. L'omission des *Hymnes* de Ronsard le confirme, ainsi que, dans le tome II, l'étonnante section consacrée à Du Bartas, qui propose l'« Hymne de la paix » et un des sonnets dédiés aux neuf muses Pyrénées, mais rien de *La Sepmaine*, de *La Seconde Semaine*, ni bien

entendu de *La Judith*. Poésie épique (notamment religieuse), poésie philosophique ou scientifique, ou en tout cas à visée de connaissance : rien de tout cela n'apparaît, alors même qu'il s'agit des œuvres majeures pour lesquelles l'auteur est unanimement reconnu. Pour justifier cette absence, on pourrait faire valoir qu'il s'agit de longs poèmes et que le compilateur ne pouvait pas les reprendre en raison de la contrainte qu'il s'impose de ne donner que des poèmes entiers ; mais il cite des extraits du *Testament* de Villon ou, dans leur intégralité, des poèmes de plus de cent alexandrins (252, pour la satire IX de Régnier). Il aurait donc pu intégrer par exemple un hymne de Ronsard. S'il ne représente pas la poésie philosophique ou scientifique, c'est qu'il a choisi de ne pas le faire. De la même manière, on peut remarquer que la poésie religieuse est totalement absente de ce premier tome.

22 Une autre lacune majeure tient à la poésie politique et polémique. Le genre du discours, que Du Bellay, Ronsard et Jodelle ont pratiqué autour de 1560, n'apparaît pas. L'omission la plus flagrante est celle des *Discours des miseres de ce temps* de Ronsard. Le cas de Jodelle permet de vérifier que ce n'est pas la taille de ces pamphlets poétiques qui explique l'éviction de l'inspiration polémique. Le compilateur retient deux sonnets de ce poète (p. 267-268), tirés des trente-six sonnets « Contre les ministres de la nouvelle opinion »[41]. Il s'agit de poèmes polémiques contre les protestants, écrits au cours de la décennie 1560, au fil des trois premières guerres de religion. Toutefois, la notice ne dit pas un mot de ces circonstances et les deux sonnets retenus comptent parmi ceux qui font le moins immédiatement allusion au contexte des guerres de religion. Le premier a sans doute été écrit en 1561, au moment des États généraux d'Orléans (décembre 1560-janvier 1561) ou de Pontoise (août 1561), et même si certaines allusions renvoient plus spécialement à la politique de Michel de L'Hospital, qui était alors chancelier, il peut se lire comme une satire de portée générale sur les contradictions inhérentes au comportement de chaque état :

> Il faut qu'un cours du ciel estrangement contraire
> Au climat de la Gaule, et qui oncques, je croy,
> Autre part ne s'est veu tel qu'au vray je le voy,
> Vienne en nos faits ainsi qu'en un jouët se plaire.
> Tout ce que chaque estat veut et doit et croit faire,

> Se fait mesme au rebours : quand on pense du Roy
> Retrencher la despence, on voit venir dequoy
> Rengager, rembrouiller, deplorer son affaire :
> Plus la noblesse veut mesnager, plus se croist
> Par pompe son fardeau : maint grandeur decroist,
> Voire et se fait vilaine, en pensant faire gloire
> D'avarice et d'acquest : plus se croist la foison
> D'officier et d'edicts, moins se fait de raison :
> Plus de Dieu l'on dispute, et moins l'on en fait croire. [42]

Hors contexte, le vers final ne renvoie pas spécialement à la polémique des catholiques et des protestants, mais plus généralement aux débats religieux. Quant au second sonnet, il raille les menées séditieuses des exilés, jaloux de leur patrie :

> Piquez d'une acre humeur, n'ayans de quoi se plaire
> Aux lieux de leur exil, l'un sur l'autre entassez,
> De nombre, de disette, et de remors pressez,
> Faschez de rien, de trop, de mesme chose faire :
> Car en divers j'ay veu ce triple dueil contraire,
> Haïs des leurs souvent, des leurs mesmes chassez,
> D'esperance s'enflans, du joug fascheux lassez,
> Sous des loix qu'en ces lieux donne mesme un vulgaire :
> Tous hargneux, tous jaloux l'un de l'autre, obstinez
> Pourtant, et ennemis des lieux ou ils sont nez,
> Bien que d'y retourner leur desir fut extreme,
> Ont en se ralliant tous conseils assemblez,
> Pour rendre tous endoits de royaume troublez,
> A tous hazard du Roy, du pays, et d'eux mesme. [43]

Rien ne permet d'identifier ces exilés comme protestants, ni Genève comme le « lieu de leur exil ». Au-delà de l'allusion, reste une critique de portée générale. Dans le recueil Barbin, ces deux sonnets relèvent moins de la polémique politique que de la satire morale.

23 Ces écarts révèlent que le champ des sujets poétiques s'est considérablement restreint du XVI^e^ au XVII^e^ siècle et que l'ordre du discours classique est plus spécialisé que l'ordre du discours humaniste. Au XVI^e^ siècle, l'idéal encyclopédique interdit la spécialisation, les disciplines ne sont pas étanches et le poète est un « intellectuel » qui peut les pratiquer toutes. À la fin du XVII^e^ siècle en

revanche, les disciplines se sont institutionnalisées et autonomisées : dans ce contexte de discours spécialisés, la poésie relève des « Belles Lettres », elle se confine à l'art de dire élégamment et n'a plus à traiter que ce qui échappe aux autres discours. C'est dire aussi qu'elle n'est plus qu'un art mondain et un peu frivole. Elle ne peut trouver un peu de gravité que si le poète se place en retrait et se fait l'observateur des mœurs, dans le cadre de la satire. Toutefois, cette inclusion marginale dans le monde social est surtout l'indice négatif du fait que le poète ne peut plus prétendre à une place centrale dans le monde intellectuel.

NOTES

1 Je cite d'après le *Recueil des plus belles pièces des poëtes françois, tant anciens que modernes, Depuis Villon jusqu'à M. de Benserade*, Paris, Cl. Barbin, 1692 (dorénavant : *RB*), « préface », sig. a v r°. Le tome I sera cité à partir de l'exemplaire de la bibliothèque nationale d'Autriche, numérisé par Googlebooks et disponible sous ce lien : https://books.google.fr/books?id=V-dfAAAAcAAJ&pg=PA168&dq=%22recueil+des+plus+belles+pi%C3%A8ces%22&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwj9wcWgi_DgAhUC2OAKHZSqC_cQ6AEINTAC#v=onepage&q=%22recueil%20des%20plus%20belles%20pi%C3%A8ces%22&f=false
Le tome II sera cité d'après un exemplaire de la même édition conservé à la bibliothèque municipale de Lyon : https://books.google.fr/books?id=nv9iQhpmc90C&pg=PA1&dq=%22recueil+des+plus+belles+pi%C3%A8ces%22+desportes&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjmjN3ajfDgAhUq8-AKHRHqCWQQ6AEIRDAF#v=onepage&q=%22recueil%20des%20plus%20belles%20pi%C3%A8ces%22%20desportes&f=false

2 *Ibid*, sig a v v°.

3 Cette archéologie d'un ordre du discours assure une forme de pertinence contemporaine à l'anthologie, qui contrebalance le refus du compilateur d'intégrer des auteurs vivants. Sur la difficile articulation entre histoire littéraire et actualité à la fin du XVII^e^ s., voir E. Mortgat-Longuet, « Le "rebut des bibliothèques" ou les "pères de notre langue" ? La pensée de l'héritage français chez quelques historiens des lettres du XVII^e^ siècle », *Littératures classiques*, n° 75, 2011, p. 125-140 et « De l'examen du patrimoine

littéraire français à la consécration des contemporains : le cas du XVIIe siècle », *RHLF*, vol. 113, 2013, p. 527-544.

4 Boileau, *Art poétique*, chant I, v. 113-136, dans *Épitres*, *Art poétique*, *Lutrin*, éd. Ch. Boudhors, Paris, Les Belles Lettres, [1932], 1967, p. 84-85.

5 *RB*, non paginé.

6 *RB*, sig. a v v°.

7 *RB*, p. 1-14 ; *cf* Villon, éd. 1533, p. 17-29.

8 *RB*, p. 15 et *sq* ; *cf.* Villon, éd. cit. p. 33 et *sq.*

9 La démarcation entre ces deux parties est explicitement indiquée par la mention suivante : « Fin du grant Testament de Villon / Et commencent autres œuvres de luy » (*Les œuvres de François Villon*, éd. Marot, 1533, p. 103). Jusqu'à la p. 103, le titre courant indique : « Le grant / testament de Villon » ; à partir de la p. 104, il indique : « Ballades / de Villon ».

10 *RB*, p. 30, *cf.* Villon, éd. cit., p. 103.

11 *RB*, p. 31-32, *cf.* Villon, éd. cit., p. 104-105.

12 *RB*, p. 33-34, *cf.* Villon, éd. cit., p. 105-107.

13 *RB*, p. 35-37, *cf.* Villon, éd. cit., p. 111-112

14 *RB*, p. 38-39, *cf.* Villon, éd. cit., p. 114-115.

15 *RB*, p. 39, *cf.* Villon, éd. cit., p. 57. J'ai rétabli entre crochets la double indication du rentrement, omise par le compilateur, qui efface ainsi l'appartenance de ce poème au genre du rondeau.

16 Voir la bibliographie dans *Le Recueil des repues franches de maistre François Villon et de ses compagnons*, éd. Jelle Koopmans et Paul Verhuyck, Genève, Droz, 1995.

17 *RB*, p. 296-307 ; *cf.* M. Régnier, *Œuvres complètes*, éd. G. Raibaud, Paris, STFM, 1958, p. 91-107.

18 Ce rattachement de Régnier au XVIe siècle, comme conclusion d'une tradition poétique illustrée par Ronsard, deviendra du reste un schème topique de l'histoire littéraire ultérieure. En 1830, Nerval publie par exemple un *Choix des poésies de Ronsard*, *Du Bellay*, *Baïf*, *Belleau*, *Du Bartas*, *Chassignet*, *Desportes*, *Régnier* (voir l'édition de cette anthologie que Jean-Nicolas Illouz et moi-même avons procurée, Paris, Garnier, 2011, en particulier mon introduction p. 34-37).

19 *RB*, notice sur Régnier, p. 284 (bis).

20 *Ibid.*, notice sur Marot, p. 48 bis et ter.

21 Sur l'origine de ce motif, voir M. Magnien, « "Marotus latine nescivit" : la lettre de Jean De Boyssoné à Jacques Delexi. Présentation résumé transcription », *in* G. Defaux et M. Simonin (dir.), *Clément Marot « prince des poëtes françois » 1496–1996*, Paris, Champion, 1997, p. 817–24.

22 *RB*, notice sur Villon, première page.

23 *Ibid.*

24 *Ibid.*

25 *Ibid.*, troisième et dernière page de la notice sur Villon.

26 *Ibid.*, p. 135-141.

27 *Ibid.*, p. 296-307.

28 Du Bellay, *Les Regrets*, sonnet 39, v. 1-2 et 13, cité *in RB*, p. 144.

29 Insérée entre les p. 130 et 131.

30 Le compilateur du recueil Barbin connaissait certainement les *Elogia* de Sainte-Marthe (Paris, 1602), dans la traduction amplifiée de Guillaume Colletet (*Eloges des hommes illustres*, Paris, A. de Sommaville, A. Courbé et F. Langlois, 1644). Dans l'éloge consacré à Du Bellay, *Les Regrets* sont présentés comme une œuvre qui traite « des mœurs corrompuës de la Cour des Papes, et des diverses nations qui la frequentoient de son temps : ce qu'il represente de fort bonne grace, et comme dans un veritable Tableau avec des vers aigus et des pointes subtiles ». Quelques lignes après, il est question de « ceste sorte d'escrire un peu Satyrique, où une chaleur de jeunesse l'avoit facilement engagée » (p. 139).

31 *RB*, p. 143.

32 Du Bellay, « Epitaphe d'un Chat », p. 175-183 ; ces deux vers se lisent p. 179.

33 Du Bellay, « Epitaphe d'un petit Chien, » p. 169-174 ; ces deux vers se lisent p. 173.

34 Du Bellay, « Epitaphe d'un Chat » ; ces deux vers se lisent p. 178.

35 *RB*, notice sur Du Bellay, p. 130 bis.

36 *Ibid.* Guillaume Colletet, « Vie de Joachim du Bellay », dans Du Bellay, *Divers Jeux* rustiques, éd. Ad. Van Bever, Paris, Sansot, 1912, p. 17. Sainte-Marthe note que le poète a été « par la faveur du Cardinal du Bellay, désigné

archevesque de Bordeaux » (*Eloges*, éd. cit. p. 139), mais il explique ainsi l'abandon de la veine satirique des *Regrets*, et non celui de la « galanterie ».

37 P. Richelet, *Dictionnaire françois*, Genève, J.H. Widerhold, 1680, entrée « galanterie ».

38 *RB*, notice sur Ronsard, 4e page.

39 *RB*, p. 186. Ronsard a publié une première version du sonnet en 1555, en tête de la *Continuation des Amours* (éd. Laumonier, Paris, STFM, t. VII, p. 115), puis il l'a beaucoup remaniée par la suite. Le recueil Barbin le donne dans le texte de 1587, à travers l'édition de 1609. Il ouvre alors « le second livre des Amours ».

40 *RB*, à la cinquième et dernière page de la notice sur Ronsard.

41 Jodelle, « Contre les ministres de la nouvelle opinon », sonnets XVIII et XXII, *Œuvres et meslanges poetiques*, Paris, N. Chesneau et M. Patisson, 1574, f° 77 r° et 78 r°. Dans le premier tome des *Œuvres complètes* de Jodelle (Paris, Gallimard, 1965, p. 267-285), l'éditeur, E. Balmas, augmente la série d'un sonnet et en bouleverse l'ordre. Les poèmes retenus par le compilateur Barbin se lisent aux p. 275 et 281.

42 *RB*, p. 267.

43 *RB*, p. 268.

AUTEUR

Emmanuel Buron
CELLAM – Université Rennes 2
IDREF : https://www.idref.fr/052734781
ISNI : http://www.isni.org/0000000116300890
BNF : https://data.bnf.fr/fr/13025416

Les poètes libertins dans le recueil Barbin

Une invisibilisation stratégique ?

Michèle Rosellini

DOI : 10.35562/pfl.89

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

PLAN

Un processus de sélection idéologiquement orienté
Principes d'une poétique libertine : de la thématique au genre

TEXTE

1 La catégorie des poètes libertins n'apparaît pas comme telle dans le recueil Barbin. Un tel affichage aurait été incompatible avec le projet consensuel d'une « histoire de la poésie française ». D'ailleurs une telle catégorie n'existait pas à la fin du XVII^e^ siècle : elle a été constituée ultérieurement, au milieu du XIX^e^, par la publication de recueils de poésies licencieuses à l'usage d'amateurs de grivoiseries pudiquement englobés dans la catégorie émergente des « bibliophiles »[1]. Toutefois, des critères étaient disponibles à l'époque du recueil Barbin pour les identifier, notamment la publication de pièces licencieuses dans des recueils interdits – ainsi les noms de Théophile, Régnier, Mainard, Motin ont signé les poésies scandaleuses du *Parnasse des Poëtes satyriques*, condamné en 1623 par le parlement de Paris –, ou leur diffusion manuscrite dans des cercles restreints, un mode de publication qui réunit Malleville, Motin, Saint-Pavin et Mainard. Ces critères affleurent dans le discours d'escorte des pièces poétiques sous forme de dénégation : ainsi lit-on dans la notice sur Théophile : « on dit qu'il n'est point l'auteur du *Parnasse satirique*[2] ».

2 Il existe en outre entre ces poètes des liens générationnels d'amitié ou de collaboration poétique dont leurs œuvres gardent des traces. Ainsi, le recueil des *Satyres de Regnier* publié en 1612 chez Toussainct

Du Bray s'ouvre sur une ode de Motin intitulée « A Regnier sur ses Satyres », qui vante l'indépendance morale et politique du satiriste [3]. Et Mainard publie dans l'édition de ses *Œuvres*, en 1646 chez Augustin Courbé, une *Ode à Motin*. Quant à Saint-Pavin, qui a pris le relais de Théophile dans l'amitié de Des Barreaux, il adresse à celui-ci, pour lui reprocher de l'avoir négligé pendant qu'il était malade, une ode qui pastiche la fameuse *Plainte de Théophile à son ami Tircis*, écrite par Théophile de sa prison au même Des Barreaux, coupable d'indifférence et d'infidélité [4].

3 Par ailleurs, si le recueil témoin de l'amitié lettrée et libertine, le *Parnasse des poètes satyriques de ce temps*, est officiellement interdit de publication, sa mémoire est entretenue dans le public par les éditions clandestines qui perdurent jusqu'à la fin du siècle, le plus souvent (et en dépit du verdict du procès) attribuées à Théophile sous le titre du *Parnasse satyrique du Sieur Théophile* [5].

4 On peut faire l'hypothèse que les noms des poètes qui y sont associés sont un produit d'appel pour le (ou les) éditeur(s) du recueil Barbin. Il s'agira donc pour lui (ou eux) de jouer avec les attentes des lecteurs sans les satisfaire tout à fait, ce qui conduirait le recueil à tomber dans une obscénité exclue *a priori*. La préface a en effet explicitement fixé les limites du publiable : « Il n'est pas nécessaire de dire, que l'on s'est crû obligé de rejetter toutes les Pieces trop libres, quelque jolies qu'elles pussent estre d'ailleurs ». Il s'agira donc de se tenir à la lisière du galant et du gaillard, deux régimes discursifs qui, par-delà leur antinomie apparente, entretiennent – comme l'a mis en évidence Alain Viala [6] – de secrètes affinités.

5 Je me propose d'analyser avec quelque précision cette démarche éditoriale que je considère comme spécifique au corpus des poètes libertins – en m'en tenant, pour plus de clarté démonstrative, à la première génération, celle de Théophile –, afin de justifier la formule d'« invisibilisation stratégique » que j'ai proposée en titre. Je procèderai en deux étapes : il s'agira dans un premier temps d'observer les modalités de sélection des pièces retenues pour illustrer l'œuvre de chacun des auteurs, afin d'y déceler, dans un second temps, une définition implicite de la poétique libertine.

Un processus de sélection idéologiquement orienté

6 Le ou les compilateurs des pièces du recueil Barbin utilise(nt) généralement des recueils imprimés, autographes et polygraphes [7]. Ils n'ont donc accès en principe qu'aux pièces reconnues comme acceptables du fait même qu'elles ont été imprimées sous privilège. Une exception toutefois, qui vaut aveu de duplicité : le recours pour Saint-Pavin – dont une douzaine de pièces seulement était parue dans les recueils collectifs [8] – à des sources manuscrites, peut-être le recueil manuscrit compilé par Valentin Conrart, qui contient plus de deux cents poésies de Saint-Pavin. Ainsi, avec ses 55 pièces pour la plupart inédites, le recueil Barbin est devenu pour la postérité une source majeure de l'œuvre de Saint-Pavin. Les éditeurs des XVIIIe et XIXe siècles ont néanmoins – étant donné la sélection restreinte et, somme toute, moralement acceptable que présentait le recueil – continué à faire de lui un poète classiquement galant [9]. Il a fallu que Frédéric Lachèvre ait l'intuition de la source véritable dissimulée derrière la publication partielle de Barbin pour découvrir l'ampleur – et, à ses yeux, l'horreur… – du libertinage de Denis Sanguin de Saint-Pavin : parmi les pièces galantes recueillies par Conrart étaient insérées des séries de « poésies libres » dont les fameux « Sonnets sodomites », que l'éditeur a jugé bon de réserver pour une publication confidentielle [10]. Cette découverte éclaire, me semble-t-il, la stratégie du compilateur du recueil Barbin : maintenir dans une invisibilité de surface le libertinage de Saint-Pavin, en livrant des pièces qui se tiennent dans les limites de l'acceptable par leurs thèmes et leurs formes discursives : principalement la raillerie (envers le désir féminin, la singularité de sa propre figure de vieil amant, ses difformités physiques) et l'affirmation non provocatrice de son indifférence morale. Deux pièces sur le même thème (l'invalidité) donneront une idée de ce choix stratégique. La première est le portrait placé en tête de la section – alors que le recueil Conrart l'archivait à la fin de la liasse – ; le poète s'y peint, à l'intention de son ami Des Barreaux, en figure grotesque :

> […] Soit par hasard, ou par dépit,
> La Nature, injuste, me fit,

> Court, entassé, la panse grosse ;
> Au milieu de mon dos se hausse
> Certain amas d'os et de chair,
> Fait en pointe comme un clocher.
>
> Mes bras d'une longueur extrême,
> Et mes jambes presque de mesme,
> Me font prendre le plus souvent,
> Pour un petit moulin à vent. [11]

Dans le contexte de la pratique mondaine du portrait littéraire, Jacqueline Plantié jugeait cette pièce indécente et amorale [12]. Or le recueil Conrart contient d'autres confidences, bien plus indécentes encore, comme ce madrigal :

> Apprends l'état où je me vois,
> Tircis, Alidor vient chez moi,
> Et nous vivons de telle sorte,
> Que si je n'étais tout perclus,
> Ayant cent fois pris ce qu'il porte,
> J'aurais déjà fait beaucoup plus ;
>
> Philis, moins belle, et plus à craindre
> Que n'est cet aimable garçon,
> Sans remuer, ni me contraindre,
> Me le fait à sa façon.
>
> Ah ! Tircis, que je suis à plaindre.
> Je ne puis plus foutre qu'en con,
> Il n'y va pourtant rien du vôtre ;
> J'arce pour l'un, quand je fous l'autre. [13]

Cette déploration érotique est un pastiche évident du fameux « sonnet sodomite » du *Parnasse satyrique* signé Théophile, où le poète faisait « vœu désormais de ne f…tre qu'en cu ». Il donne la mesure de la crudité des poésies libertines que le compilateur du recueil Barbin a écartées.

7 À la lumière de cette observation sur un cas limite, nous pouvons tenter de reconstituer pour chacun des auteurs de notre corpus la

logique de sélection des pièces. Selon des modalités différentes, nous y retrouvons la même tension entre postulation d'honnêteté et soupçon de transgression, qui produit dans chaque cas une forme *discrète* de suggestion du libertinage.

8 La section de Pierre Motin ne comporte que trois pièces. Néanmoins, leur mode de sélection est révélateur de la diversité des sources auxquelles le compilateur a dû avoir recours pour mettre en lumière un auteur aussi peu imprimé. Dans son édition critique des *Poésies* de Motin – à laquelle je suis amplement redevable des observations qui vont suivre –, Guillaume Peureux souligne son « indifférence aristocratique à l'égard de la poésie imprimée[14] ». Le compilateur a donc probablement consulté les nombreux recueils collectifs – des *Délices de la poésie française* (1618, 1620) au *Recueil des plus beaux vers* (1626) – où les trois pièces sélectionnées avaient été publiées à plusieurs reprises selon la technique de recyclage en vigueur chez les imprimeurs-libraires[15]. Mais il avait sans doute écarté les recueils satyriques. On en a un indice dans le fait que la première des pièces, *Le Pertuis*, figure dans le *Cabinet des vers satyriques* (Estoc, 1618, p. 304-306) non pas sous la signature de Motin mais sous celle de Sigogne, avec pour titre : « Stances. Contre une Dame qui se fardoit ». Ce titre est d'ailleurs révélateur de l'appartenance du poème à la veine satyrique : il en tire le lieu commun de la dissimulation féminine (incarnée par le fard et la toilette) qu'il contamine avec un autre thème satyrique : l'exécration de la vieille femme[16].

9 De fait, le choix du compilateur propose un subtil équilibre entre satire misogyne et lyrisme galant. La seconde pièce de stances est une action de grâces toute païenne, adressée à l'arbre au nom des multiples amants dont il a abrité les ébats ; en récompense de la force de vie qu'il leur a communiquée, le poète lui souhaite l'immortalité :

> […] En faveur de ton bon office
> Crois bel arbre et sois immortel,
> Puis que d'un si doux sacrifice
> Tu fus le tesmoin et l'Autel.[17]

La troisième pièce joue le jeu de l'élégie : l'amant-poète recherche un « désert » où abriter son chagrin d'avoir été éconduit ; mais l'épitaphe

conclusive est ambiguë : elle célèbre à la fois l'éternité du chagrin et la vitalité du désir de l'amant, capable de contaminer le passant :

> […] Et garde que de l'air de ses cendres voisines
> Ne sorte une vapeur qui te rende amoureux,
> Car encore le Ciel à ses os rigoureux,
> A voulu qu'en la tombe où cet Amant repose
> Son immortelle flamme avec luy fust enclose,
> Honore sa despouille inhumée en ce lieu,
> Gardes-en la memoire, et te retire, adieu. [18]

Ainsi affleure, sensiblement mais avec une discrétion de bon aloi, le naturalisme épicurien que Motin a par ailleurs radicalisé sur un mode plus agressif voire obscène dans ses poésies satyriques.

10 Quand le compilateur recourt à des recueils autographes imprimés, l'écart moral et stylistique entre les pièces choisies et les pièces écartées est nécessairement plus réduit. Mais ne comporte-t-il pas des traces du refoulement de toute la production satyrique clandestine ? Il semble qu'on puisse répondre positivement à la question dans le cas de Régnier, bien que le recueil Barbin ne donne que deux des pièces qui composent le recueil des *Satyres du sieur Regnier* : la huitième et la neuvième – mais *in extenso*. La neuvième énonce l'art poétique dissident du neveu de Desportes, réfractaire à la réforme malherbienne [19] : l'hétérodoxie libertine y est peu marquée, aussi je ne m'y arrête pas [20].

11 Mais la pièce précédente, la satyre VIII, présente une scène comique dans une église entre le *Je* satirique et un fâcheux – préfiguration de l'Oronte de Molière – entêté de son talent poétique et de son succès à la cour. Le poète justifie sa propre présence dans l'église par son zèle de libertin repenti, qu'il affiche ostensiblement à l'intention de l'abbé de Beaulieu, nouvel évêque du Mans et dédicataire de la satire :

> Charles, de mes pechez j'ay bien fait pénitence,
> Or toy qui te cognois au cas de conscience,
> Juge si j'ay raison de penser estre absous.
> J'oyois un de ces jours la Messe à deux genoux,
> Faisant mainte oraison, l'œil au ciel, les mains jointes,
> Le cœur ouvert aux pleurs, et tout percé de pointes

> Qu'un dévot repentir eslançoit dedans moy,
> Tremblant des peurs d'enfer, et tout bruslant de foy. [21]

Comment ne pas mettre cette provocation discrète en relation avec les vers de Boileau sur les « rimes ciniques » de Régnier, cités, comme incidemment, dans la notice de présentation ?

> De ces Maîtres sçavans Disciple ingenieux
> Regnier seul parmi nous formé sur les modeles
> Dans son vieux stile encore a des graces nouvelles.
> Heureux si ses discours craints du chaste Lecteur,
> Ne se sentoient des lieux que frequentoit l'Auteur,
> Et si du son Hardy de *ses rimes ciniques*
> Il n'allarmoit souvent les oreilles pudiques. [22]

Ce dispositif d'échos délivre un message subliminal : le poète s'est si peu repenti qu'il laisse à la postérité la mémoire d'un pilier de taverne mal embouché, donc d'un libertin dans le sens le plus trivial du terme. Mais on reste dans l'informulé, conformément à ce que l'on peut considérer comme une stratégie d'invisibilisation, puisqu'il s'agit pour les acteurs de la publication (éditeur, auteur de la notice et compilateur) de maintenir leur sélection des pièces d'un poète sulfureux (Régnier en l'occurrence) dans les limites de l'acceptable tout en disposant des allusions à sa production scandaleuse.

12 L'opération est plus claire encore dans le cas de Théophile, dont la sélection propose un nombre important de pièces (19 en tout), de genres divers et de dimensions variables. Le compilateur a toutefois utilisé une source unique : les *Œuvres du sieur Theophile divisées en trois parties*, éditées par Georges de Scudéry à Lyon en 1627 et plusieurs fois rééditées jusqu'à la fin du siècle, à Paris et à Rouen. La preuve en est aisée : trois pièces de la section ne figurent pas dans les éditions originales de la première et de la seconde parties *des Œuvres de Théophile* chez Billaine et Quesnel en 1621 et 1623, mais seulement dans le recueil composé par Scudéry : les deux épigrammes de la p. 126 – sur lesquelles je reviendrai – et la consolation finale « A Monsieur de L. Sur la mort de son père » (p. 157) [23]. La sélection des pièces vise apparemment à donner un échantillon du talent du poète à travers des formes poétiques variées, avec une prédilection pour les genres lyriques – 8 odes, 2 élégies –, sans oublier les pièces de

circonstance : 2 pièces de vers de ballet, 2 épîtres, 4 épigrammes. Curieusement, aucun sonnet n'y figure, alors que ceux-ci sont au centre des deux recueils publiés par le poète de son vivant et qu'ils ont servi de pièces à conviction lors de l'interrogatoire du poète. On peut, certes, voir une forme de prudence dans l'évitement des pièces trop ouvertement épicuriennes, s'il s'agit bien pour le compilateur d'innocenter Théophile de l'accusation d'athéisme que les juges ont fondée sur sa profession d'épicurisme. Néanmoins certaines pièces font référence à la biographie tourmentée du poète. L'ode liminaire « Au Roy sur son exil » (III, 103-108) évoque son bannissement de la cour entre 1619 et 1621, tandis que l'ode suivante « Au Marquis de Bouquinkant [Buckingham] » (109-112) énonce, dans ces mêmes circonstances, une demande d'appui. Le procès et le séjour en prison des années 1623-1625 sont présents à travers deux pièces tirées de la troisième partie de l'édition des *Œuvres* par Scudéry, qui rassemble les pièces écrites par le poète durant son incarcération, mais leur choix évite les écrits pamphlétaires voire simplement polémiques. La *Remonstrance de Théophile à Monsieur de Vertamont, Conseiller en la Grand-Chambre* [24] est certes une requête pour sa libération, mais son argumentaire est plus lyrique que juridique : le prisonnier se plaint de ne pouvoir comme les autres êtres vivants jouir de l'éclosion du printemps. Cette pièce offre ainsi un enchaînement thématique cohérent aux odes II, III et X de la *Maison de Sylvie*, qui célèbrent aussi la beauté de la nature enclose dans le parc du château de Chantilly où le poète s'était réfugié sous la protection du duc de Montmorency, son patron, avant son arrestation. Rien de subversif dans cette célébration de la nature, si ce n'est qu'elle conduit en toute logique – et par extension idéologique – à la dernière pièce, la consolation paradoxale adressée au duc de Liancourt sur la mort de son père : le poète y professe une acceptation des lois de la nature et un parti pris du vivant, détachés de toute perspective religieuse, qui dissuadent son destinataire de croire à la survie de l'âme et de redouter un châtiment dans l'au-delà. Cette profession d'épicurisme fait écho aux pièces de poésie amoureuse, les élégies notamment, où le poète rejette également les souffrances de l'amour pour n'en retenir que la jouissance. C'est là un fil ténu et en partie dissimulé qui relie la sélection modérée du compilateur à la figure flamboyante du libertin engagé au péril de sa vie dans la traduction poétique et existentielle d'une doctrine émancipatrice.

13 Les pièces citées dans l'ample section de 60 pages consacrée à François Mainard dans le second tome du recueil sont toutes tirées du recueil des *Œuvres de Mainard* (Paris, Augustin Courbé, 1646). Celles qui y sont d'abord présentées sous l'étiquette de genres lyriques – odes (5 pièces), stances (1) et sonnet (1) – sont fondamentalement satiriques. Leurs thématiques s'accordent avec la notice liminaire, qui insiste sur l'amertume du magistrat poète, déçu tout à la fois par une carrière avortée et une activité poétique peu reconnue et mal récompensée – notamment par le manque de générosité de son patron Richelieu, et par son élection trop tardive à l'Académie. Le rédacteur de la notice valide donc comme vérité biographique la figure d'auteur construite par l'écriture satirique, dans une démarche circulaire qui détermine, artificiellement, la cohérence de la section. Si la référence aux *Priapées* est tenue à l'écart, quelque chose affleure de leur inspiration érotique dans les pièces galantes : l'ode qui débute par le vers « Beauté digne d'une empire… » et surtout le sonnet « Demeure encore au lit, belle et pompeuse Aurore », dont le référent sexuel s'énonce sans détour :

> […] Si c'est le déplaisir de coucher au costé
> D'un jaloux à qui l'âge a tout pouvoir osté, [le vieux Thiton]
> Qui te fait si matin commencer ta carrière.
> Pourquoy suis-je privé de ta douce faveur ? […] [25]

Se dessine ainsi la figure d'un *Je* poétique jouisseur, amateur de vin et de bonne chère, qui compense ses revers de fortune par les plaisirs vécus dans l'instant : soit une forme élémentaire d'épicurisme libertin.

14 En revanche, les 10 pièces que présente la section consacrée à Claude de Malleville font de lui un poète galant, au détriment de ses éloges et panégyriques politiques, dont la notice liminaire a pourtant signalé l'importance en rappelant sa carrière au service du maréchal de Bassompierre, marquée par les vicissitudes politiques de son maître. Oui, mais quelle galanterie ? Certes pas la galanterie gaillarde dont le recueil Conrart a gardé des traces, notamment dans la priapée héroïque offerte à Bassompierre, où Malleville célèbre la supposée puissance sexuelle du roi d'Ethiopie, Zaga Christ, réfugié à la cour de France et favorablement accueilli par la reine. L'unique source de la sélection est le recueil des *Poésies du sieur de Maleville*, paru de façon

posthume chez Augustin Courbé en 1649 [26]. La galanterie s'y tient donc dans les bornes de l'honnêteté, comme le manifeste d'ailleurs l'existence de doublons gaillards de certaines pièces recueillis par Conrart [27]. Mais l'ordre des pièces sélectionnées, qui n'épouse pas celui du recueil d'origine, ménage une gradation dans l'équivoque sexuelle, dont témoignent ces deux extraits. La quatrième pièce, des stances intitulées *Sur une belle gueuse*, débute sur un portrait puissamment érotisé d'une jeune mendiante :

> Pieds nuds et toute eschevelée
> Philis en l'Avril de ses jours,
> Non moins belle que désolée,
> S'en va de porte en porte implorer du secours. [28]

Mais celui-ci n'entraîne pas l'évocation, même allusive, de la consommation du corps si libéralement offert. En revanche, ce type d'allusion constitue la chute du rondeau qui occupe la 7e place dans la sélection :

> Je ne dis pas que sans distinction
> Elle aymeroit Galas ou Gassion,
> Et le Chrestien avecque l'infidele,
> Et que le Scythe et le More pour elle,
> Seroient censez de mesme nation.

> Mais qu'elle n'ait quelque inclination,
> Et qu'un Galant de réputation,
> N'en ait peut-estre une faveur nouvelle,
> Je ne dis pas.

> Ce qui me porte à la présomption,
> Qu'elle n'est point sans une affection,
> C'est qu'elle est jeune, elle est fine, elle est belle :
> Certes elle ayme, et fait en sa ruelle
> Ce que je pense, et par discrétion
> Je ne dis pas. [29]

Un fait doit ici attirer notre attention : la spécificité des genres poétiques. Le rondeau est en effet un genre de la pointe, et appelle le trait d'esprit audacieux, quand les stances progressent tout au

contraire par répétition vers un horizon sémantique élargi sans nécessairement appeler la rupture de ton. Or c'est bien ce qui est à l'œuvre dans cette chute gaillarde du rondeau. De fait, on constate que c'est la succession des genres qui organise – au mépris de l'ordre chronologique – la trajectoire poétique qu'esquisse la section consacrée à Malleville. Aux genres prestigieux du sonnet (3 premières pièces) et des stances (4e pièce) succèdent les genres mineurs que sont les épigrammes (5e, 9e et 10e pièces) et les rondeaux (6e, 7e, 8e). L'image discrète du libertinage esquissée par cette succession apparemment arbitraire mais de fait très construite opère une mutation du galant au gaillard [30]. Ce dispositif ne vise-t-il pas à construire une image de la poétique libertine ?

Principes d'une poétique libertine : de la thématique au genre

15 La section de Théophile, si pauvre soit-elle en formes brèves, est révélatrice de la faveur accordée à l'épigramme par le compilateur. Les quatre pièces sélectionnées représentent en effet la totalité de la production épigrammatique du poète. Preuve supplémentaire de l'intérêt du compilateur pour ce genre, le recours au recueil Scudéry a permis d'en présenter deux de plus que n'en comportait la première partie des *Œuvres* imprimée du vivant du poète, où ne figuraient que la première (*Mon frère je me porte bien…* [31]) et la deuxième (*Vous commettez un grand abus…* [32]). Au demeurant la centralité des épigrammes se traduit concrètement dans la composition du recueil par la place qu'elles occupent au milieu de la section (de la 8e à la 11e place d'une série de 19) entre des formes poétiques plus amples et plus sérieuses. Or, leur insolence est manifeste : la quatrième, en particulier, raille sur le mode de la boutade le principe de séparation de l'esprit et de la matière dans la métaphysique dualiste :

> Si Jacques, le Roy du sçavoir
> N'a pas trouvé bon de me voir,
> En voicy la cause infaillible :
> C'est que ravy de mon escrit,
> Il creut que j'estois tout esprit,
> Et par conséquent invisible. [33]

Cette insolence libertine envers la *doxa* d'orientation chrétienne, qu'elle soit philosophique ou morale, s'affiche avec éclat dans la section consacrée à Mainard. Celle-ci propose en effet, parmi ses 49 pièces, pas moins de 35 épigrammes, auxquelles on est en droit d'ajouter les 3 épitaphes si l'on considère que l'épitaphe est la forme originelle – d'inscription sur un monument – de l'épigramme. Le compilateur paraît avoir eu à cœur d'incarner la posture libertine de Mainard sous ses divers aspects dans cette forme par principe très brève, mais caractérisée chez ce poète par la liberté de rythme et de composition – certaines de ses épigrammes étant des sonnets en octosyllabes. Déclinons-en brièvement les principaux motifs. D'abord, l'adversité du métier de poète de cour [34] qui, au regard de la liberté d'une existence modeste [35], incite le *Je* à renoncer à la poésie [36]. Ensuite – motif particulièrement fécond – une misogynie foncièrement satyrique, qui se traduit par l'horreur des artifices féminins [37] et du vieillissement des femmes [38]. À ces représentations traditionnelles des femmes à fuir s'ajoute une figure inédite en cette première moitié du siècle ; celle de la femme savante :

> Je confesse que Catherine
> Est sçavante, et n'ignore rien,
> Mais un goust fait comme le mien
> Aime mieux beauté que doctrine.

> Je ne me sçaurois embrazer
> D'une femme qui veut gloser
> Sur le texte de l'Evangile.

> J'aime l'innocent embonpoint
> D'une idiote, et n'entens point
> De baiser Platon, ny Virgile. [39]

Cette prévalence de l'épigramme dans la sélection des pièces de Mainard s'affirme d'autant plus comme un choix délibéré de l'éditeur pour *signifier* le libertinage spécifique de ce poète, fortement marqué par l'idéologie des recueils satyriques, que celui-ci a lui-même censuré ses épigrammes dans la publication de ses *Œuvres*. Gomberville a rendu compte de ce geste d'expurgation dans

sa préface, en l'expliquant par la crainte qu'éprouvait le poète de réveiller les médisances contre lui en se résolvant enfin – sur ses conseils amicaux – à faire imprimer sa poésie :

> […] je n'ay pas craint d'abuzer de l'amitié qu'il me porte, ny de faire violence à sa résolution, pour acquérir à mon siecle, la gloire d'avoir eu plus d'un Malherbe. Il a fallu malgré luy qu'il se soit rendu à l'importunité de mes sollicitations. Enfin je suis demeuré le maistre de son esprit aussi bien que de ses vers ; et non seulement je l'ay fait consentir à leur impression ; mais je l'ay contraint de les avouer en les publiant luy mesme. Il est vray qu'il a supprimé un grand nombre d'excellentes pieces ; et qu'estant devenu trop prudent en devant [sic] sexagénaire, il est tombé dans un tel excez de scrupule, que de la crainte de scandalizer quelque ame foible, il a passé jusqu'à l'injustice de persécuter l'innocence, j'entens celle de ses Epigrammes, que son humeur trop severe a violemment condamnées à une prison perpetuelle. [40]

16 En réplique à cet « excès de scrupule », le préfacier tient à affirmer l'innocence de l'épigramme. Or, les traits qu'il concède à cette innocence de principe sont précisément ceux qui sont susceptibles de favoriser la double visée de l'écriture libertine, la subversion de l'esprit et le trouble des sens :

> Je sçay qu'elles estoient Epigrammes, c'est a dire charmantes, delicieuses, capables de tanter l'esprit, et d'emouvoir quelque peu de desordre en la partie inferieure de l'homme. [41]

Les qualificatifs anthropomorphes accolés à l'épigramme la féminisent, au point que son pouvoir de séduction en devient excusable, étant assimilé à celui des femmes, irrésistible mais non coupable :

> Mais si ces qualitez sont des crimes, il faut priver la nature de la plus belle partie d'elle-mesme ; Il faut bannir des villes leur principale gloire et leur veritable ornement ; Il faut peupler les déserts et les Cloistres de toutes les belles femmes, Il faut que le monde soit le partage des laides et des vieilles. Car sans rien donner a la passion que j'ay pour les vers de mon amy, que peuvent avoir ses Epigrammes, que n'ayent les beautez les plus innocentes ? si elles bruslent, c'est par la necessité de leur nature, et non par la liberté de

> leur eslection ; si elles blessent, c'est contre leur dessein ; et si elles font des captifs, elles les font si peu volontairement, qu'elles rougissent de leur propre conqueste. [42]

Certes, la métaphore filée peut paraître un pur jeu d'esprit propre à donner du piquant à une préface. Néanmoins, elle dit quelque chose de juste sur la « naïveté » attribuée à l'épigramme par les théoriciens et les praticiens, qui y voient la source de l'effet d'évidence qu'elle produit sur l'esprit des lecteurs.

17 Guillaume Colletet publie à la même époque un *Traité de l'épigramme*, où il se fait l'historien et le théoricien d'un genre qu'il pratique lui-même. La description qu'il donne de la structure de l'épigramme met en lumière sa logique paradoxale, en elle-même séductrice pour l'esprit et susceptible de porter une pensée libertine, en ce qu'elle prend parti contre la *doxa* :

> [L'épigramme] tire avec art et avecque grace une conclusion surprenante de certaines propositions advancées. Ce qui arrive le plus souvent, lors que l'on infère, ou le grand du moindre, ou le petit du grand, ou le pareil du pareil, ou le contraire du contraire. [43]

La réussite de l'épigramme tient de la prouesse d'esprit, qu'appelle la concentration extrême de sa forme. En outre, elle peut s'accommoder de la mauvaise foi du polémiste, visant à impressionner le lecteur plutôt qu'à l'instruire :

> Et pour justifier d'autant plus que l'Epigramme est capable de tout, c'est qu'elle reçoit non seulement le faux et le vray, mais encore ce qui passe le vray-semblable. [44]

L'épigrammatiste vise à dominer l'esprit du lecteur. Il exploite à cette fin la dynamique d'une composition tendue vers la pointe finale :

> Car comme selon la maxime des Philosophes, la fin doit estre la premiere dans l'intention, et la derniere dans l'execution, il faut que le Poëte Epigrammatique se propose d'abord qu'il ne fera rien qui vaille, ny qui frappe l'esprit, si apres avoir rendu son Epigramme succinte, gracieuse, et subtile, dans la pensée, et dans l'elocution mesme, il n'en tire enfin une conclusion artificieuse, surprenante, et dont la pointe vive et aiguë soit capable d'émouvoir et d'enlever

> l'esprit du Lecteur. Ce qui est à dire vray le grand secret, et comme le couronnement de l'Epigramme. De là vient que quelques Autheurs ont comparé la conclusion de ce petit Poëme à la queüe du Scorpion. [45]

Ces trois caractéristiques de l'épigramme que son théoricien juge majeures – contenu anti-doxique, indifférence de l'auteur à la distinction commune du vrai et du faux, emprise sur le lecteur – en font un mode d'expression privilégié du libertinage. C'est du moins ce que semble avoir considéré l'instigateur du recueil Barbin en mettant l'accent sur la production épigrammatique des poètes libertins. Or Colletet – à la suite des poéticiens qui l'ont précédé – déclare sa prédilection pour Martial, en dépit d'une réputation sulfureuse qui a épargné son concurrent Catulle [46]. Son opinion est partagée : la traduction de Martial est devenue au milieu du siècle un enjeu de la culture mondaine. Saint-Pavin produit la « Traduction de quelques épigrammes de Martial », qui sont plutôt des paraphrases actualisantes des dites épigrammes latines, que leur obscénité et leur visée diffamatoire lui interdisent de faire imprimer [47] ; tandis que Michel de Marolles, abbé de Villeloin, publie en 1655 une traduction supposée intégrale des *Épigrammes* de Martial, mais en se refusant explicitement à traduire les plus choquantes – ce qui les signale à la curiosité des lecteurs –, afin de se maintenir, non sans quelque hypocrisie, dans la sphère de la lisibilité honnête [48].

18 La référence à Martial affleure dans les épigrammes retenues par le compilateur du recueil Barbin. Cette strophe de Mainard : « Je l'avoue, il est certain, / Ma plume est une putain, / Mais ma vie est une saincte. [49] » désigne son modèle par sa réécriture triviale du vers le plus fameux de Martial : *Lasciua est nobis pagina, vita proba est* [50]. Plus généralement, les thématiques traitées par les épigrammes du recueil Barbin, si elles entrent en affinité avec les motifs des recueils satyriques, sont fondamentalement reliées à l'univers satirique de Martial. Celui-ci, en effet, par-delà l'« expression de valeurs *grosso modo* épicuriennes » qui le caractérise [51], professe une éthique satirique fondée sur l'idéal de transparence sociale, qui l'incite à dénoncer « l'égoïsme et l'hypocrisie des riches et des grands, et leur refus de la vertu de bienfaisance qui fonde le pacte social [52] » comme à « dévoiler le subterfuge et rétablir la vérité sous le fard [53]. » Toutefois, l'épigramme satirique – genre créé par Martial – diffère de

la satire par son ressort principal, qui n'est pas l'indignation « mais la logique et sa clarté foudroyante, mais l'esprit, qui est une logique qui brille [54] ». Par cette franchise insoucieuse des conventions et des valeurs sociales, l'épigramme selon Martial a pris la relève de l'impertinente diatribe cynique, qui n'est pas sans rapport – les quelques exemples qui précèdent en font foi – avec l'insolence satyrique ravivée par les poètes libertins.

19 Cette forme-sens qu'est l'épigramme a donc vocation à illustrer l'*éthos* libertin. Aussi, quand la section consacrée aux œuvres du poète ne contient pas d'épigramme en trouve-t-on au moins une dans la notice biographique. Elle est alors citée en tant que mot d'esprit ou comme épitaphe pour mettre en lumière un trait saillant de la personnalité ou de l'existence dudit poète. Ainsi ces « quelques vers de galanterie » prêtés à Motin en réponse à « une femme qui se vantait d'avoir fait un sonnet », qui jouent de l'équivoque sexuelle :

> Ce beau Sonnet est si parfait,
> Que je croy que ne l'ayez fait :
> Mais je croy Pauline au contraire
> Que vous vous l'estes laissé faire. [55]

Ou encore les deux épigrammes insérées dans la Vie de Régnier dont la section ne présente, comme nous l'avons vu, que trois longues « Satyres ». La première est le jugement de Boileau cité plus haut, la seconde l'épitaphe du poète par lui-même, qui est une audacieuse profession d'épicurisme et, en conséquence – selon les préjugés du temps –, d'athéisme :

> J'ay vescu sans nul pensement
> Me laissant aller doucement
> A *la bonne loy naturelle*,
> Et je m'étonne fort pourquoy
> La mort daigna songer à moy
> Qui ne pensay jamais à elle. [56]

Cette observation rejoint la thèse formulée par Maxime Cartron dans le présent volume sur le statut d'*exempla* à visée biographique des pièces poétiques, fragmentaires ou intégrales, citées dans les notices : dans le cas des auteurs libertins, ce sont des épigrammes

qui, par leur forme autant que par leur contenu, condensent l'effet de libertinage produit par la sélection des pièces de la section. Celle qui figure dans la vie de Théophile étant un impromptu [57], elle est censée illustrer l'esprit de répartie et le don d'improvisation de Théophile, deux traits magnifiés par la formule conclusive de la notice : les « grâces heureuses du génie ».

20 Certes, Colletet se défend d'approuver les obscénités de Martial : mais il croit possible d'écrire dans une langue française honnête des épigrammes pour son temps [58]. En quelque sorte, le recueil Barbin accomplit ce projet en bannissant du corpus des pièces représentatives des auteurs retenus les épigrammes obscènes, même quand il s'agit de poètes ayant fondé leur réputation sur cette production licencieuse. L'épigramme apparaît donc bien comme le marqueur formel autant que thématique d'une poétique libertine construite en filigrane par le recueil Barbin, mais le corpus réuni sous son étiquette générique doit en outre donner au lectorat de l'anthologie des gages d'acceptabilité morale et linguistique.

21 L'épigramme étant un genre décrié par Boileau [59], alors promu au rang de censeur de la poésie, il y avait quelque audace de la part des éditeurs du recueil Barbin à lui faire une telle place, au risque de pérenniser un genre en déclin. Mais en l'associant aux noms des poètes connus dans le public comme libertins, ils en faisaient le marqueur d'une identité poétique délibérément construite et en limitaient l'incidence sur « l'histoire de la poésie française » dans sa globalité en l'enfermant dans la catégorie non pas des « plus belles pièces », mais de celles « qui estoient les plus singulieres et qui marquoient le mieux le caractere de l'Auteur [60]. »

***

22 Si j'ai restreint la catégorie des poètes libertins aux auteurs liés directement ou indirectement à la poésie satyrique telle qu'elle a été publiée dans le *Parnasse des poètes satyriques ou recueil des vers picquants et gaillards de notre temps*, c'est que leurs noms sont restés liés à ce recueil, à sa condamnation, et à l'invention polémique du libertinage. Or un nom, c'est une réputation, comme le rappelle Laurence Giavarini dans sa contribution, et la réputation suscite une attente. Cette attente, quand la réputation est scandaleuse, il s'agit

pour le ou les éditeurs du recueil d'y répondre, mais avec discrétion. La discrétion me paraît ménagée par la dissémination desdits auteurs, dans pas moins de quatre volumes – c'est-à-dire la totalité du recueil initialement programmé si l'on retient l'hypothèse d'Edwige Keller et de Miriam Speyer sur le statut d'ajout tardif du 5e volume –, et cela au prix d'infractions manifestes au principe chronologique de classement des auteurs par dates de naissance. Deux cas sont particulièrement frappants : Motin, né en 1566, figure au tome trois, immédiatement après Malleville né en 1597, alors qu'il devrait se trouver dans le premier, aux côtés de Régnier, son aîné de 7 ans, né en 1573. Quant à Saint-Pavin, né la même année que Théophile, en 1595, il se trouve voisiner avec Antoine de Rambouillet de La Sablière, de trente ans son cadet (1624-1679). Mais cette joyeuse pagaille chronologique n'a-t-elle pas pour effet de masquer les affinités de génération, voire de réseau, et leurs incidences éventuelles sur les œuvres, comme on pourrait en établir entre Saint-Pavin et Théophile, par exemple ? Néanmoins la présence de Saint-Pavin, que le nombre modeste de pièces imprimées ne qualifiait pas pour figurer dans une « histoire de la poésie française », manifeste la volonté de l'éditeur de la collection de consolider la catégorie des poètes libertins.

23 Cette stratégie de dispersion se trouve mise en tension avec la tendance à la convergence qu'il m'a semblé pouvoir repérer dans la fonction signifiante et cohésive accordée à l'épigramme, comme forme-sens de l'esprit libertin. L'épigramme est mise en relief dans la production de ces poètes afin de condenser et d'afficher une poétique commune. C'est là une construction délibérée de la part des instigateurs du recueil Barbin et sa visée est complexe : il s'agit de démarquer assez sensiblement cette poétique libertine implicite des critères convenus de l'esthétique galante afin de satisfaire les attentes des lecteurs curieux de formes et de contenus transgressifs, sans pour autant disconvenir aux codes de l'écrit honnête qui légitiment l'entreprise d'« anthologisation » de la poésie française. La lecture sollicitée par ce dispositif est de l'ordre de la connivence, dans la mesure où elle sollicite chez les lecteurs des savoirs préexistants sur les poètes en question (ou du moins leur réputation) qui les rendent attentifs aux signifiés sexuels et irréligieux convoqués par les allusions et les équivoques propres au langage poétique

> « pointu » de l'épigramme et des genres similaires. Mais la connivence ne contrevient pas à la culture galante : elle en constitue tout au contraire le mode herméneutique le plus subtil, et sans doute le plus jubilatoire.

NOTES

1 Pour une histoire de la pratique bibliophilique au XIXe siècle voir la thèse soutenue par Marine Le Bail à l'université de Toulouse-Jean Jaurès (2 décembre 2016) sous le titre : *L'Amour des livres la plume à la main : écrivains bibliophiles du XIXe siècle*. Pour le phénomène de publication des textes libertins au titre de *curiosa* à la fin du XIXe siècle, voir M. Rosellini, « Le phénomène bibliophilique à la fin du XIXe siècle : exhumation, actualisation ou dénaturation du libertinage érotique du XVIIe siècle ? », M. Rosellini et S. Zékian (dir.), *Un XVIIe siècle hors Panthéon : les libertins à l'épreuve de l'histoire*, XVIIe *siècle*, 2019-2.

2 Exemplaire consulté : *Recueil des plus belles pièces des poëtes françois, tant anciens que modernes, depuis Villon jusqu'à M. de Benserade, avec l'histoire de leur vie, par l'auteur des Mémoires et voyage d'Espagne*, Amsterdam, G. Gallet, 1692 (exemplaire de la BnF, cote : YE-11554).

3 « Mais en ce temps de fiction / Et que ses humeurs on desguise, / Temps où la servile feintise / Se fait nommer discrétion : / Chacun faisant le reservé, / Et de son plaisir son idole, / Regnier tu t'és bien conservé / La liberté de la parole. » (*Les Satyres du sieur Regnier. Revuës et augmentées de nouveau : Dediées au Roy*, Paris, Toussaincts du Bray, 1612, n. p., v. 17-24.)

4 « Si ce qu'on doit à ton mérite / M'oblige à te rendre visite, / L'état malheureux d'un perclus / Qui languit, et qui ne sort plus, / Avec justice m'en dispense, / Et reproche à ta nonchalance, / Ou plutôt à ta dureté, / Que j'appelle inhumanité, / D'avoir passé mainte semaine / Sans une fois prendre la peine / De venir voir en mon logis / Si je suis mort, ou si je vis. » (Denis Sanguin de Saint-Pavin, *Poésies*, éd. N. Hammond, Classiques Garnier, 2012, CLXXI, p. 150-151.)

5 La BnF conserve sous ce titre un recueil contemporain du procès : *Le Parnasse des poetes satyriques ou dernier recueil des vers picquans et gaillards de nostre temps*, par le sieur Theophile, s. l., 1625 ; six autres recueils jalonnent le siècle (1626, 1650, 1660, 1668) sous des titres similaires, jusqu'au plus récent d'entre eux, dont le titre fait réclame pour un produit

sans doute usé : *Le nouveau Parnasse satyrique contenant divers madrigals et épigrammes galants et facétieux par le Sr Théophile*, A Calais, chez Pasquin, 1684.

6 A. Viala, *La France galante*, PUF, 2005 ; chap. 7 : « Les deux galanteries ».

7 Pour simplifier, j'emploierai dorénavant le singulier ; de même pour « éditeur », sans ignorer la multiplicité probable des acteurs de la publication de l'ouvrage.

8 Dans l'avant-texte de son édition, N. Hammond (Saint-Pavin, *Poésies*, éd. cit., p. 38) recense 13 pièces de Saint-Pavin, dont 6 non signées, éparpillées dans 8 recueils collectifs parus entre 1652 (*Recueil de diverses poésies des plus célèbres auteurs de ce temps* de Chamhoudry) et 1668 (*Recueil de Pièces galantes en prose et en vers* de Gabriel Quinet, 3e éd.).

9 Lefèvre de Saint Marc (éd.), *Poésies de Saint-Pavin et de Charleval*, Amsterdam et Paris, P. A. Leprieur, 1759 ; Paulin Paris, *Recueil complet des poésies de Saint-Pavin comprenant toutes les pièces jusqu'à présent connues et un plus grand nombre de pièces inédites*, Paris, J. Techener, 1861.

10 « On ne trouvera aux poésies libertines de Saint-Pavin que dix-sept des dites pièces inédites, les dix-neuf autres ne peuvent être reproduites ici à cause de leur obscénité. Il en est fait un tirage à part, qui ne sera donné qu'aux personnes qui le demanderont pour compléter l'œuvre libertine de Saint-Pavin. » (F. Lachèvre, *Le Libertinage au* XVIIe *siècle* [II], *Disciples et successeurs de Théophile de Viau : la vie et les poésies inédites de Des Barreaux (1599-1673) et de Saint-Pavin (1595-1670)*, Paris, Champion, 1911, p. 451, n. 1.)

11 R. B., IV, p. 322 ; *Poésies*, éd. cit., CCXVIII, p. 188.

12 « Scandaleux – pour l'époque – le portrait de Saint-Pavin, où l'auteur parle de lui-même, sans paraitre aucunement troublé, comme d'"un vieux damné / Pour le moins, qui le doit estre", et où il affirme son indifférence – ou pis encore – à la morale. » (J. Plantié, *La mode du portrait littéraire en France*, Paris, Champion, 1994 [rééd. 2016], p. 325)

13 Saint-Pavin, *Poésies*, éd. cit., XLV, p. 73.

14 P. Motin, *Poésies*, éd. G. Peureux, Toulouse, STFM, 2006, p. 27.

15 Les indices – ici évidents – d'une telle démarche confirment la thèse formulée par Christophe Schuwey dans sa contribution au présent volume d'une continuité entre le recueil Barbin et les recueils collectifs de poésie.

16 […] J'ay veu Nays, ô quelle veuë ! / Nays de cent charmes pourveuë, / Non pas les vouloir augmenter, / Mais pour en retenir l'usage / Reparer dessus son visage / Ce que l'âge auroit pu gaster. […] (R.B., III, p. 76 ; P. Motin, *Poésies*, éd. cit., p. 661)

17 R. B., III, p. 79 ; P. Motin, *Poésies*, éd. cit., p. 447.

18 R. B., III, p. 85 ; P. Motin, *Poésies*, éd. cit., p. 417.

19 « Or Rapin quand à moy je n'ay point tant d'esprit, / Je vay le grand chemin que mon oncle m'apprit, / Laissant là ces Docteurs que les Muses instruisent […] » (*Satyres du sieur Regnier*, Toussainct du Bray, 1613, Satyre IX, p. 43 ; R. B., I, 380)

20 E. Buron l'évoque avec précision dans sa contribution au présent volume.

21 *Satyres du sieur Regnier*, *op. cit.*, Satyre VIII, p. 31 ; R. B., I, 357-358.

22 Boileau, *Art Poétique*, II, v. 170-173 ; R. B., I, p. 355 (je souligne). La notice sur Régnier étant démarquée de celle du *Journal des Savants* (vol. XVIII, p. 276-277), il est significatif que son auteur mette à distance l'idée que la débauche du poète aurait entraîné sa mort (« on prétend que les excès qu'il fit abrégèrent sa vie »), préférant citer l'épitaphe où il se peint lui-même en épicurien et que le *Journal des Savants* renvoie au Dictionnaire de Moreri.

23 Ce qui conduit l'éditeur moderne des *Œuvres poétiques* de Théophile de Viau, Guido Saba, à les rejeter en appendice parmi les « Poésies de Théophile, ou qui lui ont été attribuées, et qu'il n'a pas recueillies dans ses *Œuvres* de son vivant », éd. Classiques Garnier, 2008, p. 372-422.

24 R. B., III, p. 142-144 ; 15^{e} pièce de la section « Théophile ».

25 R. B., II, p. 175 ; *Les Œuvres de Mainard*, Paris, Augustin Courbé, 1646, p. 374-375.

26 On en a une preuve tangible dans l'intitulé de la neuvième pièce, une épigramme (III, p. 71-72). Les recueils collectifs *Les Nouvelles Muses* (1633) et le *Recueil des plus belles épigrammes* (1698) la donnent sous la mention « Didon parle », alors que Barbin reprend le titre des *Poésies* : *Sur une statue d'Ariane*, conforme d'ailleurs à la teneur de l'épigramme, remerciement de l'amante délaissée au sculpteur qui l'a représentée pour lui avoir procuré des amants en foule.

27 Sous le titre « Sur deux dames affligées de maux différents » on trouve dans le recueil des *Poésies* l'épigramme suivante : « Par le mal de Venus Aminthe n'est que cendre / Et les pasles couleurs font mourir Ysabeau. /

Apres cet accident, quel party peut-on prendre ? / Le vice et la vertu nous mettent au tombeau. » (*Poésies du sieur Malleville*, p. 357 ; *Œuvres poétiques*, t. I, CXXXV, p. 148.). Mais le recueil Conrart donne une version plus explicite d'une aventure similaire : « Cette tombe ensserre et la sœur et le frère / En qui deux maux divers firent un même effet. / La fille ne mourut qu'à faute de le faire / Et le garçon n'est mort que l'avoir trop fait. » (Ms. Arsenal 4115, p. 88 ; *Œuvres poétiques*, t. I, *CXXXIII, p. 146).

28 R. B., III, p. 64 ; *Poésies du sieur de Maleville*, 1649, p. 173 ; Claude Maleville, *Poésies*, éd. R. Ortali, Didier, 1976, t. II, CCXIV, p. 384.

29 *Ibid.*, p. 70-71 ; *Poésies du sieur de Maleville*, 1649, p. 285 ; éd. cit., t. I, CLXII, p. 185.

30 En témoigne la dernière épigramme, qui résout par cette chute amorale le dilemme de Panurge : doit-on ou non se marier ? « Mais sçais-tu ce que tu dois faire ? / Pour mettre ton esprit en paix, / Résous-toi d'imiter ton pere, / Tu ne te marieras jamais. » (R. B., III, p. 72 ; *Poésies*, 363 ; *Œuvres poétiques*, t. I, CXXXII, p. 145).

31 R. B., III, p. 125.

32 *Ibid.*, p. 126.

33 *Ibidem*.

34 « Malherbe, en cet âge brutal / Pegase est un cheval qui porte / Les grands hommes à l'Hospital » (*Ibid.*, II, p. 400).

35 « Le plus grand but où visent mes desirs, / Est de pouvoir tuer mes déplaisirs / La main au verre, et les piés sous la table. » (EPIGRAMME. *Je n'eus jamais le courage assez haut*, *ibid.*, p. 404)

36 « Racan, Parnasse m'importune, / Je n'en gouste plus les douceurs, / Ceux qui sont flattez des neuf Sœurs / Ne le sont pas de la Fortune,
Ces pauvres filles m'ont promis / Plus de nom qu'à tous leurs amis, / Je veux pourtant quitter leur bande.
L'art des Vers est un Art divin, / Mais son pris n'est qu'une guirlande / Qui vaut moins qu'un bouchon à vin. » (*Ibid.*, p. 411)

37 « Durant le jour, Lise n'a point / Faute d'appas, ny d'embonpoint. / Mais la nuict elle est un squelette : / Le visage qui l'embellit / Demeure dessous sa toilette, / Et n'entre jamais dans son lit. » (*Ibid.*, p. 409)

38 « Margot, ta vieillesse a tort, / Tu dois songer à la mort / Et non pas à des sornettes. » (*Ibid*, p. 410)

39 *Ibid.*, p. 409-410.

40 *Les Œuvres de Mainard*, *op. cit.*, p. 12-13.

41 *Ibidem.*

42 *Ibidem.*

43 *Traitté de l'Epigramme. Par le Sr Colletet. Seconde édition. Reveuë par l'Autheur*, Paris, Antoine de Sommaville et Louis Chamhoudry, 1658, p. 37.

44 *Ibid.*, p. 44.

45 *Ibid.*, p. 54.

46 « Jules Scaliger, dans sa Poëtique, ne feint point de dire, que Martial a composé des épigrammes toutes divines. Juste Lipse, dans ses Questions Epistolaires, dit franchement, qu'il souhaiteroit pour la gloire de Muret, que le jugement desavantageux qu'il a fait de Martial, ne fut point échappé de la plume d'un si sçavant Personnage ; et adjouste, que sur ce poinct il est tout a fait de l'opinion de Jules Scaliger. Ce ne seroit jamais fait, si je voulois rapporter icy tous les illustres témoignages que tant d'excellens Hommes ont rendus du Poëte Martial, au préjudicie mesme de Catulle. » (*Ibid.*, p. 65)

47 Denis Sanguin de Saint-Pavin, *Poésies*, éd. cit., p. 75-80.

48 « Pour les Epigrammes licentieuses, afin qu'on ne m'en fasse point de reproche par une fausse gravité, comme si on en avoit une grande aversion, quoy que je sçay bien tout le contraire de quelques-uns qui en voudroient faire le plus de bruit ; je leur diray pour les contenter, ou que j'en ai flatté l'expression, en leur donnant bien souvent d'autres veuës que celles que presente le texte original, ou que je les ai entierement supprimées sans néanmoins toucher au Latin qui n'est pas de ma juridiction. De celles-là pourtant, il ne s'en rencontre que trente-six, qui sont à la verité bien fâcheuses : et pour les autres que la modestie du Pere Raderus a retranchées de son Edition ou qu'il a mutilées à cause des jeunes Estudians des Colleges des Peres de la Compagnie, je les ai marquées par ces Caracteres [D, W, P] pour donner advis de les passer plus légèrement que les autres, quoy que j'en aye osté ce que je me suis persuadé qui estoit le plus dangereux, ou qui pourroit scandaliser les foibles. » (*Toutes les épigrammes de Martial en latin et en françois. Avec de petites nottes. En deux parties*, A Paris, chez Guillaume de Luyne, 1655, Préface, n. p.). Marolles fait ici allusion à l'édition scolaire procurée par un père jésuite au début du

siècle : Mathaei Raderi, *ad M. Valerii Martialis Epigrammaton libros omnes, plenis commentariis illustratos* (*curae secundae*, Moguntiae, J. Kinchii, 1627).

49 RB, II, 401.

50 Martial, *Epigrammata*, V, II, 5. Martial transposait ainsi un vers des *Amours* d'Ovide : *Vita verecunda est, musa jocosa mihi.*

51 E. Wolff, *Martial et l'apogée de l'épigramme*, Rennes, PUR, 2008, p. 74.

52 *Ibid.*, p. 34.

53 *Ibid.*, p. 48.

54 P. Laurens, *L'Abeille dans l'ambre. Célébration de l'épigramme de l'époque alexandrine à la fin de la Renaissance*, Les Belles Lettres [1988], 2012, p. 339.

55 R. B., III, 74.

56 R. B., I, 355 (je souligne).

57 « On rapporte de luy, qu'étant allé chez un grand Seigneur, il y avoit un homme qu'on disoit fou, et par consequent Poëte, et que Theophile fit cet impromptu :

J'avoüeray avec vous / Que tous les Poëtes sont fous : / Mais sçachant ce que vous estes, / Tous les fous ne sont pas Poëte. (R.B., III, 102) » Je n'insiste pas sur la valeur *exemplaire* de cette épigramme, qui est citée et commentée par M. Cartron.

58 « Le Poëte Epigrammatique peut encore observer, qu'en reprenant les vices de son siecle, il ne doit pas employer les termes obscenes qui representent les choses un peu trop librement, et qui laissent de sales images dans l'esprit du Lecteur. Car encore que tout soit pu aux ames pures ; si est-ce qu'il y a une certaine honnesteté publique qu'il n'est jamais à propos de violer. » (*Ibid.*, p. 74)

59 « Et n'allez pas toujours d'une pointe frivole / Aiguiser par la queue une épigramme folle. » (*Art poétique*, II, v. 137-138)

60 R.B., Préface, n. p.

AUTEUR

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

Des « chansons à boire » dans le recueil Barbin

Sous-genre de la poésie libertine ou expression poétique acceptable ?

Dimitri Albanese

DOI : 10.35562/pfl.90

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

PLAN

Partitions de la « chanson à boire » dans le recueil Barbin
« Le canon » et/ou la dénomination
Entorses : motif et banquet
Chanson en poème ?
L'écueil de la partition musicale
Sous-genre libertin, sous le manteau de la tradition bachique ?
Interactions des poésies bachiques et libertines
Limites d'une « dissimulation libertine »
Un éventail galant
Histoire poétique : révision, intégration, acceptation.
Révision : remise en cause du jugement du père Garasse
Intégrer et rendre acceptable : enjeux de représentativité

TEXTE

1 S'il m'avait déjà été donné de réunir un corpus très partiel et partial de « chansons à boire » du XVI^e^ au XVII^e^ siècle, c'était dans le contexte d'une sélection arbitraire où, si je puis dire, je jouais moi-même au compilateur. Pourquoi partial ? Parce qu'à vrai dire je cherchais à relier cette forme poétique à une dynamique libertine, après avoir constaté que la célébration du vin envahit aisément la poésie qui encense la bonne chère. Mais, face au recueil Barbin, la donne est toute différente : le corpus s'impose et l'intention se dérobe.

2 De fait, les contorsions auxquelles se livre le compilateur dans sa préface me font préférer, sans doute par manque d'audace, une

approche peu soucieuse de déterminer sa volonté, dont nous relevons d'ailleurs les incohérences et les étrangetés. Il est bien certain que l'anthologiste procède à des choix et que l'on peut penser qu'il s'exprime à travers ceux-ci, tant il s'oppose à ces recueils qui « paroissent être faits au hazard, sans aucun plan, et sans aucun ordre [1] ». Néanmoins, il se défend (peut-être même pour se protéger) d'avoir agi selon son seul goût : « Celui qui a travaillé à ce Recueil, a tâché de se dépouiller de son goût particulier, et de prendre, en faisant le choix des pieces, tous les différents goûts qu'il a pu croire raisonnables. Il a quelquefois admis ce qu'il a jugé qui plairoit aux autres, quoiqu'il ne lui plut peut-être pas. » De plus, il multiplie les raisons censées expliquer ses choix, pour mieux dissimuler son intention : « on s'est déterminé par beaucoup de vues différentes : tantôt on a pris celles [les pièces] qui en elles-mêmes étoient les meilleures, tantôt celles qui étoient les plus singulières et qui marquoient le mieux le caractère de l'Auteur, ou du siècle ; tantôt celles qui avoient beaucoup de réputation ». Tant de précautions paraissent parfois remettre en cause le statut de « plus belles pièces » donné par le titre, puisque le compilateur « ne prétend pas que tout ce qu'on a mis ici soit excellent », que certaines poésies ne sont « pas toujours trop dignes », bien que « toutes les Pieces trop libres, quelques jolies qu'elles pussent estre d'ailleurs » aient été exclues (affirmation annoncée par une prétérition très voyante) et qu'il ait tâché de « ramasser les meilleures pieces de tous les Poètes de réputation ». Le temps est le parfait complice de cette duplicité : il empêche le reproche de mauvais goût au nom du relativisme (« ce qui paroîtra médiocre aujourd'hui, étoit peut-être bon en son temps ») et établit pour fin suprême de « donner une histoire de la Poésie Françoise ».

3 C'est pourquoi le parcours que je propose cherchera avant tout à réfléchir au degré d'acceptation et d'agrément des « chansons à boire » à la fin du siècle, dans un cadre dit « galant ». La première tension qui apparaît me semble résider dans le seul rapprochement de ces chansons avec la dénomination de « plus belles pièces des poètes français ».

4 Pour mieux cerner cette problématique, il faut rappeler leur nature. Déjà en vogue au XVI^e^ siècle d'après Brigitte Buffard-Moret [2], les chansons bachiques appartiennent à une tradition littéraire

remontant au haut Moyen Âge. Néanmoins, selon Jean-Nicolas de Surmont, cette appellation n'est attestée que plus tardivement [3], en 1626 pour la « chanson à boire » (manuscrit de Claude de Malleville) et en 1646, chez Maynard, pour « chanson bacchique ». De fait, on trouve toute une variété terminologique pour évoquer ces chansons en l'honneur de Bacchus, du plaisir du vin et de l'ivresse. Ce sont tantôt des « airs à boire », tantôt des « chansons de table », des « odes bachiques » ou des « chansons pour boire ». Cette dernière dénomination explicite au moins l'un des critères de reconnaissance de ces textes : ils doivent inviter à consommer du vin, éventuellement en portant un toast ou en ordonnant le rituel de la beuverie, la plupart du temps dans une atmosphère animée, danses et chants à l'appui. Mais ils développent aussi un réseau sémantique constant : de « Bacchus » à « bachique », orné de « vigne » et de « treilles », de « bouteille » et de leurs « verres », on y voit des « ivrognes », mais surtout de plus en plus de « tavernes » et de « cabarets » au fil du temps [4], toujours au cri de « beuvons ». À cette forme verbale correspond un dernier critère : il faut faire compagnie ; aussi la chanson à boire évoque-t-elle une assemblée, des amis, et se veut performative. Elle tient lieu de signal pour former une sociabilité poétique, qui se développe en même temps que sa prolifération, comme le souligne le bibliothécaire du Conservatoire de Musique Jean-Baptiste Weckerlin en 1866 : « Au XVII^e^ et surtout au XVIII^e^ siècle, la chanson à boire prit une extension incroyable ; le nombre des recueils d'airs à boire, imprimés et manuscrits, est prodigieux. [5] » Il ajoute ailleurs que « cette ivrognerie musicale avait si bien passé dans les mœurs, que les dames elles-mêmes ne dédaignaient pas de s'en mêler parfois. Nous avons vu deux gros volumes de chansons à boire manuscrites, contenant des pièces plus que grivoises, l'ouvrage avait cette inscription : *appartenant à Mlle de Messine*. La poétesse Mme de Saintonge a mis une quinzaine de chansons à boire dans ses poésies galantes, 1696. [6] »

5 Ainsi, l'histoire littéraire – mais peut-être aussi l'institution musicale – ne semble pas avoir aisément attribué prestige et pertinence à cette veine bachique souvent considérée comme un engouement populaire. Toutefois, comme le rappelle le *Dictionnaire des Lettres françaises du XVII^e^ siècle* à l'article « Chanson », les plus grands auteurs (Boileau, Racine, La Fontaine, Chapelle, Molière,

Quinault et bien d'autres) se rendent au cabaret et célèbrent Bacchus [7], sans pour autant briller dans ce type de productions. Il semblerait presque qu'un interdit – ou un inavoué – tienne à l'écart ces « chansons à boire », considérées comme déraisonnables.

6 Dès lors, comment peut-on lire l'inscription d'une poésie de taverne dans un recueil apparemment dévolu à la poésie galante ? Dans quelle mesure notre représentation de la galanterie et de l'excellence poétique doivent-elles être questionnées – dans les limites de l'enquête sur un seul recueil ?

7 Je m'attacherai d'abord à présenter une typologie de ces chansons à boire dans le but de préciser leur variété et leurs variations par rapport à un « canon », sans pour autant verser dans l'énumération de toutes les références à la boisson. À partir de cet état des lieux, il s'agira de déterminer le degré de proximité qu'elles peuvent entretenir avec la poésie libertine, et de reconsidérer la catégorie esthétique du « galant ».

Partitions de la « chanson à boire » dans le recueil Barbin

8 Devant la diversité et la profusion (toute relative à l'échelle des cinq tomes du recueil) de pièces assimilables à des « chansons à boire », un premier établissement du corpus [8] permet d'éclairer des regroupements, des résonances, mais aussi de préciser quels types de chansons ont accès au recueil Barbin.

« Le canon » et/ou la dénomination

9 En nous fondant sur les critères retenus par J.-N. de Surmont, J.-B. Weckerlin et B. Buffart-Moret, nous pouvons isoler un premier ensemble de poèmes que le titre et le contenu permettent d'identifier en tant que « chanson à boire ». C'est ainsi que l'on trouve dans la section consacrée aux écrits de Claude de L'Estoille, au tome troisième [9], et dans celle du marquis de Charleval, au tome quatrième [10], un poème intitulé « Chanson à boire » pour le

premier et « Chansons à boire » pour le second. Claude de L'Estoille célèbre conjointement la taverne et Bacchus :

> Que j'aime en tout temps la taverne,
> [...] C'est Bacchus que nous devons suivre.

La présence insistante de la première personne du singulier laisse au second plan l'assemblée, qui ressurgit occasionnellement à l'aide de l'emploi du pronom « nous ». Moins individualistes, les stances du marquis de Charleval invitent à la consommation du vin, comme dans l'avant-dernière strophe, et font apparaître des devises relevant de l'épicurisme adapté par les libertins [11] :

> L'on ne peut trop tost ny trop tard
> Goûter les douceurs de la vie,
> L'on ne sçauroit vivre content
> Qu'en beuvant, mangeant et chantant.
> [...]
> Et mettons nous dans la pensée
> Que le jeu, l'amour et le vin,
> Sont les ennemis du chagrin.

À quelques variantes près, les poèmes d'Adam Billaut (« Chanson bachique [12] ») et de Racan (« Ode bachique [13] ») répondent également aux critères choisis, glissant du lexique profane « boire » au qualificatif générique « bachique ». Semblable à celle de Claude de L'Estoille, la chanson d'Adam Billaut se lit comme une déclaration d'amour au vin, mais se charge de nombreuses références mythologiques (Phoebus, Sémélé, Aurore, La Parque, Pluton, Jupiter, Soleil...) qui, en l'absence d'une communauté de buveurs, interagissent avec le poète. Sans adopter le titre de chanson, l'Ode de Racan répond pourtant par son contenu, plus encore que les poèmes précédents, au canon de la « chanson à boire ». On y trouve une adresse directe à un destinataire, qui n'est autre que Maynard, et la répétition de « beuvons » (v. 14 et 25) garantit la sérénité de l'esprit devant la fuite du temps ou les vanités de la « guerre » et de la « gloire ».

10 Sans faire appel aux dénominations établies par J.-N. de Surmont, trois autres poèmes mobilisent nettement les critères de la « chanson

à boire », que ce soit une « Épigramme » de Maynard[14], « La Desbauche » de Marc-Antoine Girard de Saint-Amant, ou encore « La Naissance de Pantagruel, pour une mascarade », du même auteur[15]. Si la forme du poème de Maynard rompt avec l'idée de chanson, l'appel à boire dès les premiers vers (« Ça Maresse[16], le verre en main, / Beuvons, le temps nous y convie ») et le motif de « vanité bachique », déjà présent chez Racan, convergent vers une célébration en abrégé, davantage marquée par le regret d'un inévitable « Adieu [aux] bons vins, et bons repas ». À l'opposé, le long poème de Saint-Amant, « La Desbauche », matérialise la vivacité des plaisirs de la table, soulignée par les tournures exclamatives, l'emploi de jurons et la longue anaphore de la préposition « Par », employée comme particule interjective à l'attaque de trente-neuf vers consécutifs. Adressé aux convives et à Bacchus, le poème est nourri d'allusions mythologiques et entrelace le chant et l'ivresse. L'autre texte retenu est révélateur de l'héritage rabelaisien dans la veine des « chansons à boire », quoique Rabelais ne puisse apparaître dans le recueil, faute d'avoir le statut de poète[17]. Sans s'inscrire clairement dans une scène de banquet, le poème emploie le motif, récurrent dans la « chanson à boire », de la soif inextinguible du Soleil et se conclut par la triple répétition de la formule « À BOIRE », en majuscules, dont la lecture fait un programme performatif.

Entorses : motif et banquet

11 Outre ce premier ensemble, plusieurs poèmes s'inscrivent dans le prolongement de ces appels à boire, notamment par la valorisation de la figure de l'ivrogne. Ce personnage constitue un motif typique sans aller jusqu'à fondre le « je » poétique et le buveur invétéré. L'extrait du *Testament* de Villon, sous le titre « Ballade et Oraison[18] » attribué par Marot, peut être perçu comme le premier spécimen de toutes les pièces bachiques contenues dans le recueil Barbin. Sans invitation à trinquer, le poète établit une lignée divine de buveurs, aux premiers rangs de laquelle figurent Noé et Loth, jusqu'à Jean Cotart, présenté comme « homme embeu qui chancelle et trepigne ». De fait, cette ivresse n'est pas magnifiée et demeure triviale, quoiqu'extraordinaire, si l'on en croit l'obsession qui la caractérise.

12 À travers l'épigramme au « Lieutenant de B.[19] », Clément Marot honore également l'ivrogne, mais presque malgré lui, rapportant l'excuse plaisante que celui-ci se donne pour avoir englouti « Flacons de vin, taffes, verres, bouteilles » : sa consommation excessive d'épices « qui [lui] causent le boire ». De semblable manière, une épigramme de Brébeuf[20] détourne son trait piquant de l'ivrogne pour s'en prendre à celui qui s'en moque :

> Toy qui veux railler sottement
> De ce nez de couleur de roses,
> Tu seras berné hautement
> Si tu ne juges mieux des choses.

La louange porte alors sur « cét ouvrage divin » de l'adorateur de Bacchus, ayant mérité sa rosacée à force de boire, tel le témoignage d'un haut fait respectable.

13 Suivant toujours ce motif, une épitaphe de Maynard[21] est dédiée à un buveur dénommé Paul, « grand pilier de Cabaret ». Plutôt que *via* l'énumération, le poète figure la soif insatiable de son personnage au moyen de suggestions, puisque celui-ci « prioit tousiours les Cieux / Que l'année eust plusieurs Octobres » et « Humoit des bouteilles sans nombre ». Mais surtout, ces infinies vendanges triomphent par-delà la mort du compère dans un appel à boire final, similaire à celui qui peut ouvrir ou clore une chanson de table :

> Passant qui t'es icy porté
> Sçache qu'il voudroit que son ombre
> Eust dequoy boire à ta santé.

La dimension performative de ces airs à boire se retrouve ainsi dans une invitation transmise au lecteur compatissant.

14 En faisant entorse aux codes de la « chanson à boire », il paraît nécessaire de mentionner la fin d'une « Chanson » de Sarasin[22], où le banquet est dressé sans évoquer le vin. Pour autant, la dernière strophe reprend les codes des airs de table, offrant des mets à profusion, qui se mêlent aux plaisirs de la mondanité. De plus, on y retrouve l'hétérométrie[23], chère à une veine plus populaire des chansons bachiques.

Chanson en poème ?

15 Compte tenu des pièces retenues faisant écho à la « chanson à boire », le lecteur peut remarquer que nombreux sont les textes qui n'adoptent pas la forme de la chanson. Si l'on a déjà relevé des épigrammes, une ode et une épitaphe, on doit également constater l'emploi de formes fixes comme le sonnet, pour Ronsard [24] et d'Alibray [25]. Si celui-ci ne paraît pas entrer dans notre sujet, les thèmes que ces pièces développent ne suffisent-ils pas à les y associer ? Les vers du poète de la Pléiade réunissent bel et bien les critères requis : « Corydon » pour le convive, une consommation active (v. 2 à 4), à quoi s'ajoute l'expression d'un *carpe diem* bachique dans le second tercet : « Gaignons ce jour icy, trompons nostre trespas : / Peut estre que demain nous ne reboirons pas ». De même, d'Alibray affirme la supériorité de la beuverie sur la recherche de la gloire militaire. Pour cela, il se fonde sur sa propre expérience et multiplie les injonctions pour aboutir, au terme du sonnet, à une sorte de maxime, variation sur le *carpe diem* déjà illustré par Ronsard.

16 Mais il faut aussi discerner dans les épîtres ce thème de l'ivresse, quand bien même la forme épistolaire se distinguerait d'un chant spontané, que le temps des bouteilles soit achevé ou à venir. De cette manière, le « Billet » de Scarron [26] peut se lire comme une épître invitant à boire, dont la brièveté est tendue par le projet « De venir celebrer l'orgie » qui accueillera des convives enrôlés dans le rythme ternaire du « Boira, mangera, causera ». Dans le poème « À Monsieur le marquis de Jonzac [27] », Chapelle adopte une forme épistolaire qui diffère de cette invite, saturée de formes verbales au futur. L'expression poétique soutient ici le récit d'un festin et met en scène une compagnie bachique, non pour y inviter le destinataire de la « longue et méchante Lettre », mais bien plutôt pour déplorer plaisamment son absence. Au début d'une autre « Lettre [28] » cependant, Chapelle, plus accommodant, porte un toast à son destinataire ; si le vin est consommé sans lui et rompt donc avec une dynamique festive et immédiate, le poète suggère tout de même un prolongement à ces plaisirs de Bacchus.

17 Enfin, certaines pièces poétiques font plutôt allusion à la « chanson à boire » en s'écrivant « à la manière de » ou comme un jeu de rôle. La

« Declaration d'Amour, en Vers Bachiques » de M^me^ de Villedieu [29] exhibe par son titre même une adaptation du discours, puisque c'est le séducteur qui cherche à obtenir satisfaction en flattant sa conquête et en se plaçant sous l'égide de Bacchus : « Ma Circé, ma divine Bacchante, / Qu'un verre en main, je trouve si charmante ». Dans ses « Autres Vers Bachiques », la présence du vin est plus ténue, presque réduite à la seule mention du dieu grec, et le séducteur chassant les serviteurs rompt avec le traditionnel rassemblement de la chanson à boire. Plus éloigné encore des critères retenus, « Le Roy, representant une Bacchante » de Benserade [30] s'appuie sur une transfiguration conventionnelle – un portrait en « Jeune Bacchante » – pour énoncer le désir de boire : « J'iray boire un doigt chez l'Amour ».

18 Ainsi il apparaît que la sélection opérée par le compilateur fait la part belle à une production poétisée des airs de table, comme s'il s'agissait de pièces plus raffinées et plus propices à un emploi mondain.

L'écueil de la partition musicale

19 Dans les divers tomes du recueil Barbin, il n'y a nulle trace de partition pour accompagner ces pièces poétiques. À partir des remarques sur les chansons en poèmes, nous pouvons émettre l'hypothèse que ces textes ne se prêtaient pas nécessairement à une mise en voix. De cette manière, la tradition bachique enclose dans ces écrits prend une valeur distincte de la pratique déclamatoire et acquiert, en un sens, ses lettres de noblesse en tant que poésie.

20 N'ayant pas recherché ces pièces dans des recueils antérieurs, nous ne savons pas si elles pouvaient s'y trouver associées à des partitions. Toutefois, les stances des « Chansons à boire » du marquis de Charleval reparaissent tardivement – au début du XIX^e^ siècle – associées à un air, au volume cinq du *Caveau moderne ou le rocher de Cancalle* [31]. Faut-il y voir une logique d'ajout ? Le texte semble soumis à une réactualisation, étant donné qu'un nouveau titre est donné à l'ensemble (« Il faut aimer et boire ») et porte l'indication suivante : « associé à l'air "Versez donc, mes amis, versez" n° 15 ». Or, cet air, donné pour la première fois dans la troisième édition de *La Clé du Caveau*, daterait de l'opéra-comique de Grétry *Pierre le Grand*, représenté en 1790 [32]. Cette démarche postérieure pourrait sans

doute trouver des équivalents plus contemporains de la parution du recueil Barbin au sein des recueils Ballard, rassemblant airs et chansons pour danser et pour faire sa cour. Néanmoins, les noms d'auteurs sont généralement remplacés par les noms des compositeurs et les textes subissent des modifications, rendant leur identification difficile.

21 Face à ce corpus varié, peut-être orienté dans une perspective mondaine, la convergence entre les plaisirs de l'ivresse et ceux de la chair pose question.

Sous-genre libertin, sous le manteau de la tradition bachique ?

Interactions des poésies bachiques et libertines

22 En raison d'une tendance de la poésie libertine à célébrer la bonne chère et les plaisirs du vin, la « chanson à boire » a constitué l'un des modes d'expression du libertinage. Sans faire de tous ces airs de table des productions libertines, le corpus extrait du recueil Barbin semble présenter également des accointances avec une veine épicurienne chère aux libertins. Ainsi, les deux pièces signalées de M^{me} de Villedieu proposent un érotisme allusif, liant ensemble l'amour et le vin, particulièrement présents dans chaque dernier vers : « Bacchus comme l'Amour doit faire des jaloux. » Dans la « Déclaration d'Amour, en Vers Bachiques », le titre énonce ce programme que clarifie, tout suggestif qu'il est, le dernier vers exclamatif. Ce dispositif paraît être alors de nature aphrodisiaque.

23 En se fondant sur cette même alliance, les « Chansons à boire » du marquis de Charleval concourent à l'expression d'une philosophie épicurienne. Le poète y tient distinctes la condition des dieux et celle des hommes pour affirmer la légitimité qu'il y aurait à rechercher son propre plaisir. Relevons par ailleurs le curieux agencement des pièces poétiques, qui offre d'abord des « Stances chrétiennes » où, lisant les vers « Il faut des libertins détester les maximes / Et que mon repentir

soit égal à mes crimes », le lecteur est susceptible d'y percevoir une expiation du libertinage. Pourtant, les « Chansons à boire » qui suivent esquissent une perspective orgiaque pour lutter contre le chagrin et soumettre les dieux à un chantage :

> Si vous voulez que vos Autels
> Soient parfumez de nos Offrandes,
> Donnez-nous toûjours la santé,
> Chere entiere, et la liberté. [33]

Cette postulation libertaire souligne le décalage préétabli entre les modes de vie humain et divin, du fait de la brièveté de l'existence des mortels. De semblable manière, le « Billet » de Scarron [34] insiste sur l'espace de la « Chambre » au deuxième et à l'antépénultième vers, comme lieu dédié à l'orgie, sans aucune allusion à un personnel mythologique. Il s'agit en effet de mettre en relief un espace festif, mais aux dimensions humaines, dont le poète n'est mécontent que par boutade : « Mon Dieu, que n'est-elle élargie ! ».

24 Une insinuation irréligieuse affleure-t-elle dans l'expression de ces festivités ? La « Chanson à boire » de Claude de l'Estoille semble mettre en concurrence les lieux de débauche avec l'au-delà, en soutenant la préférence du poète pour les premiers : « Les cabarets et les brelans / Sont les paradis de la terre ». Plus subversif encore, le poète estime que

> Le Nectar dont il nous enyvre
> A je ne sçay quoy de divin :
> Et quiconque a cette loüange
> D'estre homme sans boire du vin,
> S'il en beuvoit il feroit Ange. [35]

L'ivresse promeut ses adeptes et les met en concurrence avec les instances religieuses. C'est, en un sens, changer un ivrogne en ange et la taverne en Paradis, au détriment du principe d'abstinence. De son côté, le « Sonnet » de d'Alibray [36] introduit une référence claire aux libertins, par la périphrase « l'Esprit fort », renvoyant usuellement aux libres penseurs, pour s'affranchir ici de toute idée de gloire. Cette mention, sans convoquer explicitement une réflexion irréligieuse, charrie un ensemble de représentations parmi lesquelles la raison

capable de se suffire à elle-même et de faire de l'homme l'artisan de son propre contentement.

Limites d'une « dissimulation libertine »

25 De la part du compilateur, une pratique dissimulatrice demeure peu probable. De fait, la proximité de certains poèmes avec le libertinage ne relève pas de la convocation d'écrits interdits. Il n'est donc pas question de fondre dans la masse des pièces du recueil quelques textes ayant fait l'objet d'une censure. Il n'y en a qu'un seul cas : il s'agit de l'« Ode bachique » de Racan, présente au préalable dans le *Cabinet Satyrique* de 1618. Présente-t-elle pour autant des caractéristiques plus incriminantes que les autres « chansons à boire » relevées ? Si l'on se fie à des productions de poètes exhibés comme libertins, tel Claude de Chouvigny, baron de Blot, ayant versé dans la chanson bachique, cela semble peu convaincant. Or des textes comme les couplets de 1648 du baron de Blot, bien plus licencieux que l'ode de Racan, n'apparaissent pas dans le recueil Barbin :

> Or, adieu donc, mes camarades,
> Quittons les péchés de jadis,
> Putains, bouteilles, mascarades,
> Il nous faut gagner Paradis.

> Nous y f..... chacun un Ange,
> Dont le c... sent la fleur d'orange.

> L'un ayme le c... d'une fille,
> L'autre le c.. d'un beau garçon,
> L'autre n'ayme garçon ny fille
> Et ne chérit que son flacon.

> Pour moy, je bois, je ris, je chante,
> Et je f... ce qui se présente. [37]

Pourtant, les motifs de l'assemblée, de la satisfaction des plaisirs et l'expression cumulative (v. 3 et 11) font écho aux poèmes du corpus retenu. C'est l'obscénité criante et l'emploi de mots crus, quoique

élidés, qui excluent ce texte des « plus belles pièces des poètes français ». En cette fin de XVIIe siècle, il est sans doute préférable d'éviter toute association avec les recueils satyriques, d'où l'absence de poésies de Théophile de Viau versant dans la « chanson à boire ». Si celui-ci compte bien parmi les plus grands poètes français, c'est au détriment de toute sa production légère, très proche de certains vers de Saint-Amant ou de Claude de l'Estoille. En effet, dans l'épigramme « Enfants, buvons à qui mieux mieux [38] », Théophile enjoint à l'assemblée de boire et traduit l'ivresse du Soleil par un vomissement qui n'a rien à envier à la fin de la « Chanson à boire » de Claude de l'Estoille : « Pourveu que la paix les [le vin blanc et le clairet] assemble : / Car je les jetteray dehors / S'ils ne s'accordent bien ensemble. »

Un éventail galant

26 Si l'on se fie au dictionnaire Godefroy [39], le verbe « galer », dont est dérivé « galant », est porteur de plusieurs sens, de l'amusement le plus respectable à la réjouissance et à la plaisanterie la plus grivoise. Le verbe s'emploie même pour désigner l'action de se livrer aux plaisirs, et ce sens ne paraît nullement exclu des salons les plus mondains, qui s'amusent à jouer de cette équivoque.

27 En se fondant sur cette galanterie plurielle, il faut reconnaître que la conversation agréable des poèmes confine parfois à la plaisanterie, à l'amusement, voire à l'abandon aux réjouissances. Le sonnet de Ronsard [40] joue de cette multiplicité de sens et la plaisanterie sur le nombre de lettres du prénom chéri accentue la légèreté de cet enivrement. L'hésitation sur le nom de l'être aimé participe alors à la frivolité du poème. De plus, le chiffre neuf peut faire référence aux neuf muses, garantes de cette poésie, en dépit du vin servi « à l'abandon ». Le « Billet » de Scarron signale aussi cet amusement badin placé sous le signe du chant et de la réjouissance, dont les débordements sont laissés à l'imagination du lecteur. Enfin, les deux vers repris à chaque fin de strophe de la « Chanson » de Sarasin [41] entretiennent une certaine ambiguïté sur le possible glissement des plaisirs de la table à ceux du lit : « Et les Amours / Qui sont Enfans veulent manger toûjours ».

28 Mais cette galanterie expose également au grand jour des plaisirs de débauchés où la recherche de la satisfaction s'exprime sans pudeur. Le titre même du poème de Saint-Amant, « La Desbauche », indique le dérèglement à venir, tel un rite qui exclut la mesure du dieu des arts (« Laissons là ce fat d'Apollon / Chions dedans son violon ») au profit du dieu du vin. À travers les séries de recommandations et l'anaphore de « Par », c'est le flot de la boisson excessive et des délices qu'il entraîne que le poète évoque. Adam Billaut [42] établit également un rapport de force entre les deux divinités grecques, en confrontant dans la même strophe « Phoebus » et le « fils de Semelle » pour valoriser sa relation sensuelle avec « Le vin [qui] est tout [s]on amour ». Les tourments du désir sont suscités par la boisson et le poète se représente « carress[ant] les tonneaux », qui lui donnent ce « Nez de Rubis » qu'il arbore fièrement.

29 Sans être grivoise, la galanterie se met au service de plaisanteries sarcastiques, comme dans la lettre de Chapelle « À Monsieur le marquis de Jonzac » ou la chanson de Claude de l'Estoille. Dans le premier cas, les amis absents sont traités avec ironie, qu'il soit question de la « legende » du marquis, de l'affection jugée excessive de Petitval pour sa maîtresse débauchée, ou du départ de Dampierre pour Jonzac. La missive se présente même comme un signe d'avarice et de désinvolture, le poète préférant prendre Dampierre pour facteur plutôt que de payer son envoi. Dans le second cas, on se souvient avec quel détachement de l'Estoille conclut son texte en envisageant de dégorger son excès de vin.

Histoire poétique : révision, intégration, acceptation.

30 Au terme de ce parcours, le choix de pièces relevant de la « chanson à boire » paraît circonscrire un champ poétique acceptable par rapport à l'ensemble de cette production. Mais, quoique ténue, cette présence contribue à rétablir une création bachique au sein de l'histoire littéraire du XVII^e^ siècle, sans choquer les lecteurs.

Révision : remise en cause du jugement du père Garasse

31 Sans que l'on puisse établir précisément leur influence, les propos du père Garasse posent l'adéquation entre les libertins et les ivrognes, établissant de la sorte une frontière entre les thèmes bachiques et l'expression poétique bienséante. Dans sa charge contre le libertinage, il écrit :

> J'appelle Libertins, nos yvrognets, mouscherons de tavernes, esprits insensibles à la piété, qui n'ont autre Dieu que leur ventre, qui sont enrôlez en cette maudite confrérie, qui s'appelle la *Confrérie des Bouteilles*. [43]

Par la seule allusion à la « Confrérie des Bouteilles », le censeur vise les héritiers d'une veine rabelaisienne et gaillarde. Au vu de l'impact de cette publication sur les productions libertines [44], il n'est pas inconcevable d'envisager que tout un pan de la poésie bachique – non seulement par ses accointances avec l'écriture libertine – ait subi une perte de légitimité.

32 Les recueils strictement bachiques demeurent rares au cours du XVII^e^ siècle. Robert Barroux relève l'originalité d'une telle production dans sa notice [45] sur le *Recueil de tous les plus beaux airs bachiques* de 1671, contenant 286 pièces pour la plupart anonymes, dont quatre seulement ne sont pas inédites.

33 De ce fait, l'insertion de « chansons à boire » dans le recueil Barbin laisse penser qu'une révision du jugement de Garasse est alors à l'œuvre et que la poésie mondaine tolère davantage ce type d'écrits.

Intégrer et rendre acceptable : enjeux de représentativité

34 Pour confirmer sa valeur représentative d'une histoire poétique, la mention de poètes célèbres ayant réalisé des « chansons à boire » devrait apparaître comme une nécessité dans le recueil Barbin. Pourtant, les innombrables airs bachiques de Bertrand de Bacilly ne sont pas cités [46]. L'intégration de cette écriture bachique ne serait-

elle alors qu'une nécessité mineure, sans lien avec un projet idéologique clair de requalification ? Adam Billaut, prolixe dans cette veine, ne voit sa section agrémentée que de deux « chansons à boire ».

35 Par ailleurs, certains poètes auraient pu se passer de la mention de semblables poèmes, en raison d'une quantité d'œuvres présentées déjà conséquente, ou tout simplement parce qu'elles ne comptaient pas parmi leurs pièces maîtresses. Cette hypothèse trouve un fondement dans les sections consacrées à Marot, Ronsard ou encore Racan. De là, le lecteur en vient à penser que ces échos à la tradition bachique favorisent un « pas de côté » par rapport à une galanterie trop civile et trop corsetée, en explorant la variété de tons proposée par ces auteurs.

36 Pour autant, deux critères circonscrivent l'acceptabilité d'une pareille production : aucune de ces chansons ne cherche à violenter son lecteur ou à contrevenir à la loi (excepté peut-être le cas de Racan pour son « Ode bachique »), et l'aspect populaire en est atténué, comme on peut le voir dans l'absence presque complète de « chansons à boire » hétérométriques. La seule qui soit retenue est celle de Sarasin, sans mention explicite du vin. Il semble alors que pour pouvoir inscrire ce type d'écrits au panthéon du Parnasse français, un mètre régulier soit nécessaire, tel un garant de la poéticité de ces pièces. En réalité, chez les auteurs convoqués, on trouve, hors du recueil Barbin, quantité d'airs à boire hétérométriques, comme dans le poème « Orgie » de Saint-Amant [47], où le cinquième vers de chaque sizain est un octosyllabe, pour une majorité de décasyllabes. Loin d'être isolé, ce phénomène est souvent présent, comme dans un texte intitulé « Chanson à boire [48] », du même auteur, où les quatrains font se succéder un octosyllabe, un vers de treize syllabes, puis deux ennéasyllabes. Une alternance entre hexasyllabes et vers de treize syllabes se manifeste également dans la « Chanson à boire » de Scarron [49] intitulée « Que de biens sur la table… », donnant au poème un tour chanté, rendu plus manifeste encore par le refrain qui clôt chaque strophe. *De facto*, la pratique hétérométrique dans les « chansons à boire » n'était pas réservée aux auteurs mineurs ou anonymes.

37 Si l'on reprend les termes de B. Buffard-Moret sur la chanson au XVII^e siècle [50], celle-ci se partage entre les catégories « satyrique », « burlesque » et « galante ». Ce serait donc à l'exclusion des deux premières que le recueil Barbin entretiendrait, dans une certaine mesure, un rapport entre les « chansons à boire » et l'esthétique galante. Cette « mesure », c'est le tri qui exclut les pièces trop « chantées » ou trop libres. De la sorte, il est difficile de conclure à une intégration de la sociabilité des tavernes dans ce recueil et, malgré les proximités avec le libertinage, on n'y compte pas d'airs à boire strictement libertins.

38 S'il y eut une marginalisation de la culture du vin en poésie à un moment donné de l'histoire littéraire, ce fut sans doute sous l'influence d'une censure morale telle que l'impose le Père Garasse. Le recueil Barbin participe très légèrement à l'effacement de cette stigmatisation. Mais l'association libertinage/chanson à boire ne se signale pas d'elle-même et ne se révèle pas systématique. De cette manière, la représentation de l'héritage bachique reste très partielle, tenant à l'écart des pièces trop libres, tant du point de vue de l'honnêteté que de la versification.

39 Enfin, si peu licencieuses qu'elles soient, ces « chansons à boire » contribuent peut-être à nous éclairer quant à l'étendue et aux potentialités d'une poésie galante à la fin du XVII^e siècle, moins affectée que nous pourrions le supposer.

40 En guise de bref prolongement, il est à noter que le premier XVIII^e siècle reconduit activement cette veine bachique, comme on l'observe autour de la Société du Caveau, fondée en 1729. Si l'on peut trouver des poètes presque exclusivement bachiques, un fort héritage libertin demeure bien visible chez un Piron ou un Crébillon fils.

ANNEXE

Corpus établi à partir des différents tomes du recueil Barbin[a]

Tome Premier

- Villon – « Ballade de Jean Cotart »

- Marot – « Du Lieutenant de B. »

- Ronsard – « Je veux me souvenant… »

Tome Deuxième

- Racan – « Ode bachique »

- Maynard – « Epigramme »

- Maynard – « Epitaphe »

Tome Troisième

- Claude de l'Estoille – « Chanson à boire »

- Saint-Amant – « La Desbauche »

- Saint-Amant – « La Naissance de Pantagruel, pour une Mascarade »

- Georges de Brébeuf – « Epigramme »

- Maître Adam – « Chanson bachique »

Tome Quatrième

- D'Alibray – « Sonnet »

- Madame de Villedieu – « Declaration d'Amour, en vers Bachiques »

- Madame de Villedieu – « Autres Vers Bachiques »

- de Charleval – « Chansons à boire »

Tome Cinquième

- Scarron – « Billet »

- Sarasin – « Chanson » (fin)

- Chapelle – « Lettre » (extrait)

- Chapelle – « A Monsieur le marquis de Jonzac »

- Benserade – « Le Roy representant une Bacchante »

NOTES

1 L'essentiel des citations qui suivent sont tirées de la préface du recueil Barbin. L'exemplaire utilisé est consultable en ligne sur Google Books à l'adresse suivante : https://books.google.fr/books?id=Odxr0KNJYu8C&printsec=frontcover&hl=fr#v=onepage&q&f=false

2 B. Buffard-Moret, *La Chanson poétique du* XIX^e^ *siècle : Origine, statut et formes*, Rennes, PUR, 2006, chap. V : « La chanson du XVII^e^ siècle : un divertissement chanté, d'esprit "satyrique", "burlesque" ou "galant" », p. 99-133.

3 J.-N. de Surmont, *Chanson : son histoire et sa famille dans les dictionnaires de langue, Étude lexicale, historique et théorique*, Berlin, Walter de Gruyter, 2010, p. 187-188.

4 « Si les chansons bachique et galante apparaissaient déjà au XVI^e^ siècle – on en trouve des exemples aussi bien chez Marot que chez Ronsard –, la nouveauté au XVII^e^ siècle est que les allusions mythologiques masquent moins qu'auparavant l'actualité et les *realia* » (*Ibid.*, p. 107).

5 J.-B. Weckerlin, « Histoire de la chanson, 2e partie », séance du 28 avril 1866, Société des compositeurs de musique, *Bulletin de la Société*, vol. 1, p. 231.

6 J.-B. Weckerlin, *La Chanson populaire*, Paris, Librairie Firmin Didot et Cie, 1886, p. 98.

7 P. Dandrey (dir.), *Dictionnaire des Lettres françaises, Le* XVII^e^ *siècle*, Paris, Fayard et Librairie Générale Française, 1996, article « Chanson », p. 260-261.

8 À titre informatif, l'ensemble des pièces retenues, sous forme de table, est indiqué à la fin de l'article.

9 Recueil Barbin (dorénavant : R.B), t. III, p. 82-84 : Claude de L'Estoille, « Chanson à boire ».

10 R.B, t. IV, p. 312-313 : Charles Faucon de Ris, marquis de Charleval, Stances « Chansons à boire ».

11 Sur le détournement des leçons d'Épicure par les libertins, voir J.-C. Darmon : *Philosophie épicurienne et Littérature au* XVII*e siècle. Études sur Gassendi, Cyrano de Bergerac, La Fontaine, Saint-Evremond*, Paris, Presses Universitaires de France, « Perspectives littéraires », 1998.

12 R.B, t. III, p. 283-284.

13 R.B, t. II, p. 325-327 : « Ode bachique, A Monsieur Menard, President d'Orillac ».

14 R.B, t. II, p. 397 : François Maynard, « Epigramme ».

15 R.B, t. III, p. 197-200 : de Saint-Amant M.-A. G., « La Desbauche » ; du même, p. 203-204 : « La Naissance de Pantagruel, pour une Mascarade ».

16 Il semblerait qu'il s'agisse d'un ami de Maynard, dont je n'ai pas trouvé la trace. On peut rétablir une ponctuation propre à cette interpellation : « Ça, Maresse, le verre en main ».

17 Néanmoins, l'écriture rimée apparaît bien dans *Le Cinquième Livre*, à travers le calligramme « O bouteille / Pleine toute / De mystères… ». On peut le rapprocher du douzième vers du poème de Saint-Amant (« Briller une Comette en forme de Bouteille »), qui semble faire référence à la Dive Bouteille.

18 R.B, t. I, p. 22-23 : François Villon, « Ballade & Oraison ».

19 R.B, t. I, p. 112-113 : Clément Marot, « Du Lieutenant de B. ».

20 R.B, t. III, p. 229 : Georges de Brébeuf, « Epigramme ».

21 R.B, t. II, p. 419 : François Maynard, « Epitaphe ».

22 R.B, t. V, p. 119 : Jean-François Sarasin, troisième et dernière strophe de « Chanson ».

23 On relève ici pas moins de cinq mètres différents pour neuf vers, allant du décasyllabe au vers de quatre syllabes, en passant par l'octosyllabe, l'hexasyllabe et le pentasyllabe. Sur la préférence hétérométrique, voir

G. Durosoir, *L'Air de cour en France* : 1571-1655, Bruxelles, Éditions Mardaga, 1991, p. 82, p. 98 et p. 269.

24 R.B, t. I, p. 252 : Pierre de Ronsard, « Sonnet ».

25 R.B, t. IV, p. 159-160 : Charles Vion d'Alibray, « Sonnet ».

26 R.B, t. V, p. 77-78 : Paul Scarron, « Billet ».

27 R.B, t. V, p. 167-170 : Chapelle, « A Monsieur le Marquis de Jonzac ».

28 R.B, t. V, p. 144 : Chapelle, extrait de la « Lettre » au marquis de Chilly.

29 R.B, t. IV, p. 246 : M^me^ de Villedieu, « Declaration d'Amour, en Vers Bachiques » ; p. 246-247 : « Autres Vers Bachiques ». Notons que ces textes sont en réalité extraits de la troisième partie de son roman, *Les Exilez de la cour d'Auguste* (1672-1678), où ils trouvent place au sein de l'« Histoire d'Horace ».

30 R.B, t. V, p. 272 : Benserade, « Le Roy, representant une Bacchante ».

31 *Le Caveau moderne ou le rocher de cancalle*, vol. 5, Paris, Capelle et Renand, 1811, p. 120-121.

32 D'après le site internet du Répertoire International des Sources Musicales : https://opac.rism.info/metaopac/search?View=rism&documentid=702003300.

33 Voir *supra*, n. 10.

34 Voir *supra*, n. 26.

35 Voir *supra*, n. 9.

36 Voir *supra*, n. 25.

37 F. Lachèvre, *Les Chansons Libertines De Claude De Chouvigny, Baron de Blot L'Eglise (1605-1655)*, The Michigan Historical Reprints, 1919, p. 11.

38 Th. de Viau, *Œuvres poétiques suivies des Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, Guido Saba (éd.), Classiques Garnier, 2008 ; « Appendices. Poésies de Théophile, ou qui lui ont été attribuées, et qu'il n'a pas reliées dans ses *Œuvres* de son vivant », p. 395.

39 F. Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du* IX^e^ *au* XV^e^ *siècle*, vol. 4, Genève, Slatkine, 1891-1905, p. 208-209, article « GALER ».

40 Voir *supra*, n. 24.

41 Voir *supra*, n. 22.

42 Voir *supra*, n. 12.

43 F. Garasse, *La Doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps, ou prétendus tels : contenans plusieurs maximes pernicieuses à la religion, à l'Estat et aux bonnes mœurs, combattue et renversée*, Paris, S. Chapelet, 1623, *fac simile*, Gregg International Publishers Limited, 1971, p. 37.

44 Voir l'étude de C. Jouhaud, « La méthode de François Garasse », *Les Jésuites à l'âge baroque* (1540-1660), Grenoble, J. Millon, 1996, p. 243-260.

45 *Dictionnaire des Lettres françaises*, *op. cit.*, article « Recueil de tous les plus beaux airs bachiques », p. 1081.

46 On compte en effet parmi ses écrits plusieurs livrets d'airs bachiques, édités généralement par Ballard : *Meslanges d'airs à 2 et 3 parties, d'airs à boire et de chansons*, à Paris, par Robert III Ballard, 1671 ; *Livre des meslanges de chansons, airs sérieux et à boire, à 2 et 3 parties*, à Paris, par Christophe Ballard, 1674 ; *Second livre d'airs bachiques*, à Paris, par Guillaume de Luyne, 1677.

47 Saint-Amant, *Les Œuvres du sieur de Saint-Amant, augmentées de nouveau*, Rouen, J. Boulley, 1642, p. 271.

48 *Id.*, *Les Œuvres du Sieur de Saint-Amant*, Paris, R. Estienne, 1629, p. 243-244.

49 P. Scarron, *Recueil des œuvres burlesques de M^r^ Scarron, Première partie*, Paris, Toussainct Quinet, 1648, p. 43-44.

50 B. Buffard-Moret, art. cit., p. 99.

a Ce corpus n'a pas vocation à être exhaustif et, de fait, ne l'est pas. Outre certaines pièces volontairement écartées, comme une deuxième « Chanson bachique » de Maître Adam, le long poème « Empistolles au visage noirci… » de Passerat, ou encore « La Crevaille » de Saint-Amant, il n'est pas non plus exclu que certains textes aient pu échapper à mon recensement.

AUTEUR

Dimitri Albanese
Sorbonne Université / CELLF 16-18
IDREF : https://www.idref.fr/267982593

La représentation du genre de la poésie d'éloge dans le recueil Barbin

Béatrice Brottier

DOI : 10.35562/pfl.92

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

PLAN

Condé ou la fin de l'héroïsme
Scarron et les éloges intéressés
Desmarets de Saint-Sorlin et Richelieu
Benserade : des hommes et des femmes
L'absent du recueil

TEXTE

1 L'étude de la poésie d'éloge dans le recueil Barbin s'appuiera certes sur l'analyse de sa représentation au sein des volumes du recueil, mais elle suppose, au moins en arrière-fond, et parce que le recueil est une sélection de textes, une comparaison avec les autres pièces d'éloge existantes mais non reproduites, et surtout la mise en relation de ce recueil avec les autres recueils collectifs, publiés dans les mêmes années ou dans les décennies précédentes, pour évaluer ce qui serait particulier au recueil Barbin.

2 En effet – et même si la préface postule dès la première phrase qu'« il ne s'est peut-estre fait aucun Recueil de Vers, où l'on ait eu les mesmes veuës que dans celuy-ci » – le recueil Barbin s'inscrit cependant, et au moins en intention, dans un rapport aux autres recueils. Les exigences d'ordre et le souci d'objectivité qui s'expriment dans la présentation des pièces sont habituels dans les textes liminaires des recueils, les défauts (qu'ils soient réels ou supposés) des recueils concurrents permettant de valoriser le présent ouvrage [1]. La perspective historique lui est en revanche particulière, alors que les recueils de poésies dites « de ce temps » insistaient sur la nouveauté des pièces offertes à la lecture. Précisons toutefois que

d'autres recueils publiés antérieurement reproduisaient des pièces « tant anciennes que modernes » : par exemple en 1613 [2] à Lyon (recueil qui est donc oublié en 1692) ou en 1689 [3] chez Pierre Marteau ; mais ils n'avaient pas la même ambition (la volumétrie des recueils est plus faible et la période couverte moins longue) et ne font donc pas ombrage au dessein du recueil Barbin de présenter une « Histoire complette dans toute sa variété ».

3 Ce contexte éditorial étant rapidement posé, la représentation du genre de la poésie d'éloge au fil des cinq volumes tient à la fois au nombre de pièces d'éloge, à leur répartition selon les volumes et les auteurs et, surtout, aux types d'éloges reproduits. La typologie des éloges sera analysée à travers quelques exemples emblématiques de ce qu'il advient de la poésie épidictique dans le recueil Barbin ou, pour le dire autrement, emblématiques de l'image de la poésie d'éloge construite par le recueil, construction qui tient à la fois du décalage temporel entre des textes du passé (puisqu'aucun auteur vivant n'est publié) réunis pour des lecteurs du temps présent et du processus de sélection inhérent aux recueils anthologiques, où la collecte des pièces (souvent comparée dans les préfaces à une cueillette de fleurs pour en composer un bouquet) implique leur recomposition par leur disposition dans le volume.

4 Pour ce qui est du nombre et de la répartition des poésies d'éloge, celles-ci représentent 9 % des pièces reproduites (sont exclus pour le moment de ce décompte les vers de ballets d'Isaac de Benserade). La poésie d'éloge est ici définie au sens minimal de poésie qui fait l'éloge d'une personne nommément désignée, quel qu'en soit le mode d'énonciation [4]. Il faut aussi préciser que les pièces adressées à des personnes nommées constituent 9 % supplémentaires – et nous verrons que la distinction entre pièce encomiastique et ce que nous appellerons ici par commodité « pièce adressée » est parfois ténue. La distribution des pièces d'éloge dans le recueil est très variable selon les volumes : 17 % dans le deuxième (qui comporte la section consacrée à François de Malherbe) et 15 % dans le cinquième, contre 1 % dans le premier ou 6 % dans le quatrième. Parmi les poètes, F. de Malherbe compte 75 % de pièces encomiastiques, Adam Billaut 33 %, Vincent Voiture 32 %, suivis d'Honorat de Racan, Paul Scarron et Chapelle à 30 % environ chacun. Pour les autres auteurs, la proportion est bien moindre, voire nulle pour seize auteurs sur les

cinquante présents dans le recueil. La sélection ne répond donc pas nécessairement à un critère de proportionnalité : si le nombre important d'éloges signés par F. de Malherbe se comprend, on peut en revanche s'étonner que la partie consacrée à Pierre de Ronsard n'en contienne aucun, alors même que sa notice biographique décrit longuement sa place auprès de Charles IX.

5 Au sein de chaque section, les poèmes encomiastiques n'occupent pas une place spécifique et sont mêlés aux pièces d'autres registres, même lorsqu'elles sont dédiées au roi ou à un grand personnage du royaume, au contraire des autres recueils contemporains qui, pour la plupart, et surtout lorsqu'ils affichent une attention portée à l'ordonnancement des pièces, classent les poèmes selon l'importance des dédicataires ou selon le genre poétique. C'était le cas par exemple dans le recueil dit de Sercy publié en cinq parties entre 1653 et 1660 [5]. La valorisation du genre épidictique n'entre pas dans les desseins du libraire, ni même l'habituel souci de préséance qui veut que le prince et les grands soient souvent cités en premier, l'ordre des pièces reprenant l'ordre social ; et cela est déjà significatif de la vision donnée du genre encomiastique.

6 Enfin, l'ode n'est pas la forme majoritaire des éloges reproduits, beaucoup d'entre eux sont des pièces courtes, des sonnets, mais aussi des épigrammes ou des quatrains. La grande ode, dont F. de Malherbe est l'auteur exemplaire, et qui se trouve essentiellement dans le deuxième volume, n'apparaît plus, à la lecture du recueil et dans son déroulement chronologique, comme le modèle encomiastique.

Condé ou la fin de l'héroïsme

7 La typologie de la poésie encomiastique telle qu'elle est présentée dans le recueil Barbin s'observe de façon assez exemplaire autour de la figure du prince de Condé, auquel cinq pièces d'éloge sont dédiées, composées à des dates très différentes, deux d'entre elles s'adressant encore au duc d'Enghien ; elles sont reproduites dans les troisième, quatrième et cinquième volumes.

8 Avec cinq pièces qui lui sont offertes, Condé est l'une des personnes les plus citées dans le recueil Barbin, notamment pour sa génération. Le recueil se caractérise en effet par une grande diversité des

dédicataires, parmi lesquels les femmes sont très présentes comparativement à d'autres recueils. Dans ce recueil collectif paru en 1692, pour ce qui est des dédicataires habituels de ce type de textes, c'est-à-dire le prince et son entourage, Henri IV reste très présent par rapport à ses prédécesseurs, recevant huit pièces d'éloge. Les reines Marie de Médicis et Anne d'Autriche sont présentes. Mais seules quatre pièces sont dédiées à Louis XIII contre dix à Richelieu, ce qui correspond finalement assez bien aux représentations que donnaient les recueils collectifs parus antérieurement, dans lesquels Richelieu supplantait le roi qu'il servait en nombre de dédicaces (et même en termes de valorisation encomiastique). Gaston d'Orléans reçoit pour sa part deux éloges, Mazarin un seul (c'est un dizain) et Colbert un quatrain.

9 L'image forte d'Henri IV, procurée par la présence dans le deuxième volume de plusieurs poèmes encomiastiques à sa gloire et par leur réunion dans un nombre relativement réduit de pages, perpétue la renommée de celui qui apparaît toujours comme une figure de grand roi. Quant à Louis XIV, il est l'objet de trois dédicaces : l'une de Jean-Louis Faucon de Ris, marquis de Charleval dans le quatrième volume [6] et deux de Claude-Emmanuel Luillier, dit Chapelle dans le cinquième [7] ; il faut ensuite attendre la toute fin du cinquième volume pour qu'il apparaisse plus fortement dans les vers de ballets de Benserade (sur lesquels nous reviendrons).

10 Les éloges dédiés à Condé, quant à eux, sont de formes très différentes. Le premier, « Avis de la France, A Monsieur le Prince, estant encore Duc d'Anguyen, l'an 1647. Que l'ancienne dignité des Lettres se doit rétablir par son exemple et par sa faveur [8] », composé par le père Le Moyne, contient presque tout l'éloge dans son titre. Les stances développent le thème du retour des arts en France après la période d'ignorance qu'entraînèrent les troubles civils, retour que permit l'action de Richelieu, dont l'exemple clôt le poème et dont le titre indique clairement à Condé qu'il doit lui succéder dans la protection des arts et des lettres. L'éloge est donc celui de ses compétences culturelles dans l'héritage de Richelieu où il est placé. Le sonnet de Charles Vion d'Alibray « Sur le cabinet en saillie que fit faire Mons. le Duc d'Anguien, et qui offusquait celuy de l'Autheur [9] » accuse Condé, sur un ton plaisant, d'avoir offusqué le soleil par sa renommée, reprenant ainsi le *topos* de la rencontre entre Alexandre

et Diogène. L'éloge ne manifeste pas de déférence, mais rapproche – par le ton léger et par la référence à Diogène peu impressionné par Alexandre – l'énonciateur du poème et le dédicataire, par-delà leurs positions sociales respectives. La pièce de Denis Sanguin de Saint-Pavin est encore plus courte : il s'agit d'un quatrain dont le titre (« Mr. le Prince de Condé ayant promis mille écus à celui qui feroit des Vers sur ses Victoires pour mettre comme une Inscription sur la Porte du Château de Chantilly, un Gascon fit ce quatrain sur ce sujet [10] »), aussi long que la pièce elle-même, dit l'essentiel, les vers formulant un jeu d'esprit sur l'aspect dérisoire que sont mille écus par rapport à tant de gloire. L'éloge est purement circonstanciel, en réponse à l'appel fait par Condé aux poètes. L'« Ode à Monseigneur le Duc d'Enguien [11] » qui ouvre la section consacrée aux pièces de Jean-François Sarasin souligne bien, quant à elle, la gloire acquise par les armes et les exploits militaires du prince, mais elle pose dès l'ouverture du poème une égalité en termes de renommée entre les conquêtes militaires et les conquêtes amoureuses puisque le prince « d'Amour et de Mars / Porte[s] le cœur et le visage ». Les quatrains 3 et 10, notamment, détournent très précisément la terminologie guerrière pour servir à la représentation de la séduction galante [12].

11 Enfin, le dernier éloge adressé à Condé est dû à V. Voiture : il s'agit de l'« Epistre à Monseigneur le Prince de Condé, sur son retour d'Allemagne l'An 1645 [13] », épître longue de trois cent vingt-trois octosyllabes. La pièce dit bien la valeur militaire de Condé, rappelle ses victoires, convoque des grands noms (dont celui de Jules César), comparaison en soi flatteuse pour celui qui en est l'objet, mais la construction de la pièce et les thèmes qui y sont développés et qui portent l'éloge ne sont pas nécessairement ceux attendus quand on s'adresse à un chef d'armée revenu vainqueur d'une campagne militaire (celle de Nordlingen). Outre que la carrière militaire de Condé est rappelée à partir du vers 219 sur un ton déceptif, proche d'un *memento mori*, qui semble annuler ce que l'énoncé de sa réputation aurait pu avoir de laudatif, et même si le poème s'achève sur une exhortation faite à Condé de prendre garde à sa vie, pour lui-même et pour la France, la première partie de la pièce est plus équivoque encore quant à la louange du grand homme. Dès les premiers vers est évoquée la maladie qui frappa Condé et qui fit craindre pour sa vie. Certes, l'espoir conçu par l'Espagne qui voit dans

cette maladie, selon la pièce de V. Voiture, l'occasion d'emporter une victoire qui n'aurait pas été possible si Condé n'avait pas été affaibli, est une forme d'éloge. Mais l'épître s'emploie à décrire les maux soufferts par Condé [14], à rappeler l'humanité du prince dans sa fragilité devant la mort, à l'égal de n'importe quel autre homme, posant face à face la gloire et la déchéance physique, la réduction de l'être à la condition humaine devenant presque cruelle à force d'être répétée, par exemple :

> Et que vous autres Demy dieux,
> Quand la mort ferme ainsi vos yeux,
> Avez peur comme d'autres hommes. [15]

12 Ou encore :

> Et, Seigneur, c'est fort peu de chose,
> Qu'un Demy-dieu quand il est mort. [16]

Si Condé est donné à voir par l'épître dans sa condition humaine, ce n'est pas par des vertus qui s'ajouteraient à ses qualités militaires comme dans l'ode de Sarasin, c'est l'image même du chef d'armée qui est attaquée par le rappel de son caractère mortel, de sa fragilité face à la fièvre et au risque de mort. Ainsi se trouvent récusés les rêves d'une gloire posthume garantie notamment par les écrits des poètes, selon la topique développée depuis toujours pour chanter les grands hommes. Ici, Condé est prévenu, il ne doit rien espérer des chants des poètes, car la gloire importe peu à celui qui est mort :

> Mais de ces œuvres magnifiques,
> De nos airs et de nos Cantiques,
> Seigneur, vous n'eussiez rien oui, [17]

La pièce démolit donc le *topos* selon lequel les chants des poètes donnent l'immortalité à ceux qui en sont l'objet, tout comme elle déconstruit la figure héroïque. Les Muses « n'ont pas l'art de ressusciter », et les écrits qui sont traditionnellement réputés plus durables que le marbre dans le genre encomiastique sont ici à peine « plus durable[s] que le cuivre », ce qui amoindrit fortement leur valeur.

13 L'analyse faite par Alain Génetiot de la poésie encomiastique mondaine des années 1630-1660 qui, par opposition aux époques précédentes, « consacre donc l'interpénétration des valeurs héroïques et des valeurs mondaines [18] » et se détourne progressivement des événements politiques pour appuyer ses éloges, s'applique très bien aux quatre premières pièces citées, dans lesquelles le point d'appui initial de l'éloge, à savoir la gloire de Condé, est dépassé par d'autres valeurs (culturelle et amoureuse) ou débordé par le ton de l'énonciation qui rapproche les deux allocutaires de l'éloge. Mais, dans la dernière pièce de V. Voiture, ce qui se joue est différent : au sein même de l'éloge, où la valeur militaire de Condé est amplement développée, le texte détruit par l'énonciation elle-même la solidité de la réputation à l'aune du temps, la notion de courage quand l'homme tremble face à la mort, l'utilité de la poésie à conserver trace de ce qui fut grand. C'est en dénonçant le caractère éphémère de la renommée face au temps et à la mort, l'oubli qui touchera nécessairement les actes de Condé après lui et l'inutilité de la gloire à le maintenir vivant dans la mémoire par la poésie, que les éloges sont énoncés. Les éloges se vident alors de leur substance à mesure qu'ils se disent. Le poème déconstruit ainsi l'image du héros, mais aussi celle du poète, démonétisant la valeur des vers, qui permettait aux poètes de faire valoir leur art et donc leur place auprès des grands.

Scarron et les éloges intéressés

14 Si le *topos* de l'éloge comme garantie d'accéder à l'immortalité pour le dédicataire est déconstruit par l'épître de V. Voiture, des éloges composés pour solliciter le dédicataire, type fréquent d'éloges s'inscrivant explicitement dans une relation d'échange entre le dédicataire et le poète, et souvent implicitement dévalorisant pour le locuteur en posture de suppliant, sont présents dans le recueil Barbin. Ils ne correspondent pas à la forme la plus mise en avant de la poésie encomiastique par les poètes eux-mêmes, mais ils constituent néanmoins une part certaine de la production épidictique car directement utilitaires, notamment quand le défaut de statut social oblige les hommes de lettres à recourir aux grands pour des emplois ou des gratifications. Cette nécessité n'est pas abolie à l'époque du recueil Barbin, mais elle se dit moins ouvertement dans les textes et

donc moins publiquement, la reconnaissance symbolique de l'état de poète cachant une nécessité matérielle qui demeure pour qui n'a pas de ressources propres. Les deux seules pièces d'éloge reproduites dans la section de Clément Marot sont d'ailleurs des éloges de sollicitation [19].

15 Dans la section de P. Scarron, plusieurs pièces appartiennent à ce type de poèmes d'éloge que l'on pourrait qualifier « de nécessité ». Trois pièces sont dédiées à la reine Anne d'Autriche, une à M^me^ de Hautefort et deux au cardinal de Richelieu [20]. L'ode intitulée « Remerciement à Monseigneur le Cardinal de Richelieu » est écrite comme un éloge presque « classique », eu égard à la position et aux actes de Richelieu ; y sont loués son gouvernement, les conquêtes aux dépens des autres pays et la paix qui règne au royaume de France. La faveur qu'a reçue le poète du cardinal n'est mentionnée que dans la première strophe, et le remerciement à Richelieu dépasse la personne du poète, qui se fait ici la voix du royaume pour louer les actions bienfaisantes du ministre. Notons d'ailleurs que la notice biographique cite un extrait de la requête à Richelieu et mentionne qu'il obtint « pension du Cardinal de Richelieu, qui fut charmé par cette Requeste ». La gratification semblerait donc résulter de la qualité de la pièce et du plaisir ressenti par le lecteur qu'est le cardinal, et non pas seulement de la demande en soi.

16 P. Scarron ne dissimule en rien l'objet très matériel de ses autres vers de louange, le premier quatrain de l'ode « A la Reyne » est même assez explicite à cet égard :

> Reyne, dont la compassion
> Me rend despuis trois ans mes malheurs supportables,
> Faites-moy mettre aux Incurabes,
> Ou faites-moy bien-tost payer ma Pension.

Mais les pièces de P. Scarron ne se limitent pas à cet événement circonstanciel et particulier de la vie de l'homme de lettres. Le ton des pièces, qu'elles soient adressées à la reine, à M^me^ de Hautefort ou à Richelieu pour la requête, n'est pas celui du suppliant respectueux qui louerait le dédicataire en espérant que, flatté, celui-ci le rétribue : des éloges contre une pension, comme un échange de valeurs. L'argumentation des requêtes s'appuie sur un autoportrait plein de

dérision. Les poèmes, assez longs, s'attachent à décrire les maux de P. Scarron, ses souffrances et difformités, sa mauvaise mine et ses vêtements en désordre. Les poèmes parlent donc plus du requérant que du ou de la dédicataire ; mais ce que pourrait avoir de pitoyable un tel portrait est compensé par la verve de la description, par la moquerie qu'il fait de lui-même, devançant celle des autres (et ainsi l'annulant), ce qui fait la démonstration de son talent littéraire. P. Scarron est poète avant que d'être malade. Le caractère drolatique, burlesque des pièces encomiastiques déborde donc la tonalité habituelle du genre, et la façon directe dont le poète use pour s'adresser aux dédicataires, notamment à Anne d'Autriche, affiche une certaine proximité entre les deux protagonistes de l'éloge, en particulier un rapprochement par le rire qui semble gommer la distance sociale, comme dans le quatrième quatrain de l'ode à la reine :

> Vous-mesme me voyant ainsi,
> Encor que vous ayez pitié de mon martyre,
> Vous ririez ; et vous voyant rire,
> Je vous honore trop, pour n'en pas rire aussi.

Ces cinq poèmes encomiastiques sont nés d'une circonstance particulière : l'urgence financière d'un poète malade et infirme, une circonstance propre à l'auteur des vers – et non relative au dédicataire et qui serait alors l'occasion pour le poète de faire valoir ses talents et d'en espérer rétribution ; mais ils ne se résument pas à la circonstance anecdotique, même si l'ordre des pièces reproduit l'enchaînement de leur circulation dans la réalité, ce qui est déjà en soi une forme de valorisation des dédicataires qui se sont montrés généreux. Mais leur ampleur permet de développer une écriture burlesque de la maladie qui peut être lue à distance, par des lecteurs indifférents à l'enjeu financier, comme des portraits pleins de verve, ce qu'accentue encore la publication en recueil, qui détache les pièces de leur objectif pratique initial et les inscrit dans un contexte poétique.

Desmarets de Saint-Sorlin et Richelieu

17 Les pièces relatives à la figure du prince de Condé ainsi que celles de P. Scarron montrent donc une évolution des positions des protagonistes des éloges. Comparativement aux grands poèmes d'éloge tels qu'on peut les lire dans le deuxième volume, sous la plume de F. de Malherbe, J.D. Du Perron ou H. de Racan par exemple, construits sur un événement politique, les pièces plus tardives donnent à lire un rapprochement du poète et du dédicataire dans les propos eux-mêmes et dans le ton employé. La distance et la révérence du poète, qui marquaient l'admiration et la grandeur de la personne louée, tendent à se réduire, et la relation, qui jouait implicitement sur une posture d'infériorité/supériorité, se rééquilibre au profit du poète qui apparaît dans les vers, sinon comme un véritable *alter ego* du dédicataire, du moins comme l'interlocuteur d'un échange social et non comme un subordonné.

18 À cet égard, la distinction évoquée en introduction entre les pièces d'éloge (c'est-à-dire les pièces dédiées) et les pièces « adressées » à une personne nommément désignée mais sur un mode proche de l'épistolaire, quelle que soit la qualité sociale du destinataire, est significative de l'évolution de la poésie telle qu'elle est représentée dans le recueil Barbin. La discrimination entre poésie « dédiée » et poésie « adressée » est parfois délicate à faire, quand il faut distinguer entre un poème d'éloge indirect et un poème qui contient un trait d'éloge. Par exemple, les satires commencent souvent par une adresse à un personnage important, et donc par un trait d'éloge direct dans les premiers vers, qui est parfois repris à la fin du texte, pour souligner la capacité du destinataire à entendre une parole vraie et à reconnaître les défauts de ses contemporains dans la satire, défaut dont il est implicitement exempt puisqu'il est un destinataire extérieur à la situation qui est dénoncée. Cette pratique est assez généralisée et depuis longtemps. Elle permet aussi, comme le souligne Pascal Debailly dans un article consacré à l'adresse dans la satire, « de situer le poète dans la hiérarchie sociale [21] ». Et cela ne vaut pas uniquement pour le genre satirique.

19 Ce qui est plus intéressant est la mise en scène qui est donnée à lire, dans le quatrième volume, de la relation entre Jean Desmarets de Saint-Sorlin et Richelieu, relation que la notice biographique avait déjà exposée, et qui se donne à voir à travers deux pièces, l'une constituant un éloge très formel puisqu'il s'agit du « Tombeau du Cardinal de Richelieu [22] », longue ode de vingt-sept dizains, qui déroule la vie et les grandes actions du cardinal ministre pour la France et contre ceux qui voulaient l'attaquer à l'extérieur comme à l'intérieur. La seconde pièce qui lui succède immédiatement dans l'ordre du recueil est un poème de fantaisie, intitulé « Les Amours du Compas et de la Regle ; et ceux du Soleil et de l'Ombre. A M. le Cardinal Duc de Richelieu. Poème [23] », qui se déploie sur cent soixante-neuf alexandrins. Le poème n'a d'autre but déclaré que le plaisir du lecteur qu'est Richelieu ainsi que l'affirment les quatre derniers vers du poème :

> Richelieu, c'est assez, j'abuse de ton temps ;
> Repren le fil laissé de tes soins importants.
> France, son cher soucy, pardon si je l'amuse
> Des contes enfantez d'une riante muse.

20 Le cardinal apparaît dans ces deux pièces à la fois comme le grand ministre qui dirigea la France et comme un esprit sensible aux belles-lettres et accessible à une forme plus légère d'écriture. Mais surtout, la figure du poète se dédouble, à son avantage, par la reproduction simultanée des deux pièces. La pièce « dédiée » le pose dans la posture alors topique du poète dispensant et diffusant la gloire, et montrant ainsi des compétences à composer, dans ce qui est encore considéré à l'époque de la mort de Richelieu comme un grand genre, l'éloge funèbre d'un ministre. Et la pièce « adressée » enrichit le portrait du poète d'éloge, qui n'est pas seulement au service de celui dont il chante la gloire, mais aussi suffisamment proche, et libre, pour s'autoriser cette fantaisie pour le distraire. Le second texte affiche une proximité entre les deux hommes qui dépasse la relation supposée de la pièce d'éloge. Les deux pièces se présentent donc comme deux facettes d'une relation, la poésie d'éloge correspondrait à une relation officielle, et la seconde, la fantaisie adressée au ministre, comme une relation personnelle, relevant davantage du privé. Là encore, la distance entre les deux interlocuteurs, qui peut

être supposée d'après l'éloge funèbre, est transformée et réduite par la pièce « adressée ».

Benserade : des hommes et des femmes

21 Une autre spécificité du recueil Barbin par rapport notamment aux recueils collectifs qui l'ont précédé est la place des femmes parmi les dédicataires des pièces d'éloge, mais aussi des pièces « adressées ». Les femmes reçoivent un tiers des pièces « dédiées » et « adressées » confondues, proportion remarquable, notamment concernant les éloges. Les femmes qui recevaient auparavant des louanges dans les recueils collectifs étaient les reines, surtout pendant leur régence, et quelques grandes dames. Celles-ci restent présentes dans le recueil, de même que les reines Elizabeth d'Angleterre ou Christine de Suède par exemple, mais d'autres figures apparaissent, moins renommées, et qui sont louées en tant que femmes et non pour le titre qu'elles portent.

22 La section consacrée à I. de Benserade est à cet égard exemplaire ; toutes les pièces « adressées » et les poèmes encomiastiques sont consacrés à des femmes (sont toujours exclus du décompte les vers de ballets). Les deux éloges sont dédiés à M^{me} de Hautefort et à la duchesse de Nevers ; les pièces non encomiastiques sont adressées par exemple aux « filles de la Reyne », « A Mademoiselle de Brionne » ou « A Mademoiselle de Guerchy ». La forte représentation des femmes dans cette partie, mais aussi dans l'ensemble du recueil, reflète donc bien l'évolution des pratiques scripturaires et l'adaptation aux goûts du public. Cela conforte l'analyse faite par Marie-Gabrielle Lallemand sur l'adéquation du recueil Barbin au « goût du public mondain, dans lequel l'élément féminin est prépondérant [24] ». Et la diversité des noms et des figures accentue encore l'impression de forte présence féminine dans le recueil.

23 Mais cela n'est pas le seul effet. L'adresse privilégiée aux femmes, la tournure des pièces, le ton moins cérémonieux que dans les éloges plus formels inscrivent là encore le poète dans un échange qui semble contourner les préséances sociales. Les figures féminines

convoquées par les pièces sont certes de bonne naissance, comme les « filles de la reine », mais la proximité affichée par les poèmes d'I. de Benserade, qui suppose une certaine familiarité entre le poète et la femme, que la familiarité soit réelle ou exagérée, ou même que les textes soient initialement écrits par un autre que l'homme de lettres qui signe la pièce, cette proximité donc construit pour le poète un réseau social valorisant car souvent aristocratique et curial (*via* les dédicataires inscrits dans le recueil), aux yeux des lecteurs du moins. La forte présence féminine atteste donc – et affiche peut-être plus que cela n'est réellement – une évolution du public lettré et la constitution d'un groupe social moins hiérarchisé (en apparence), auquel les poètes peuvent accéder grâce à leurs compétences scripturaires et qui a en partage des valeurs sociales de civilité et de culture.

L'absent du recueil

24 Enfin (et nous l'avions mentionné au début), il est un nom qui est quasiment absent du recueil jusqu'à la page 255 du dernier volume, celui de Louis XIV. Trois éloges seulement lui sont adressés (un sonnet de Charleval sur ses victoires en Flandres, une ode de Chapelle sur ses campagnes militaires, mais très peu référentielle, et un autre poème de Chapelle sur son mariage), ce qui est finalement très peu. Certes, aucun auteur vivant ne figure dans le recueil, mais H. de Racan, par exemple, a composé une « Ode au Roy » en 1659 [25] qui aurait pu être insérée dans sa section. Un souci de chronologie historique n'explique pas de façon pleinement satisfaisante cette absence. Des éloges à Richelieu sont imprimés dans différents volumes, et la section d'H. de Racan qui contient un éloge à Louis XIII aurait pu contenir un poème au fils, après les vers encomiastiques pour Henri IV des sections de J.D. Du Perron et de F. de Malherbe. À moins qu'H. de Racan (présent dans le deuxième volume) ne fût considéré comme un poète « ancien » et que le règne de Louis XIV ne soit celui des poètes « modernes » (des volumes suivants).

25 Il faut donc attendre les vers de ballet d'I. de Benserade pour que Louis XIV apparaisse véritablement dans le recueil. Les vers de ballet reproduits ici sont des pièces très courtes de quelques vers, qui donnent des portraits des personnages de fantaisie joués dans les

ballets ; et ces pièces, notamment lorsqu'elles sont destinées au roi, contiennent fréquemment des traits d'éloge à son égard, et traits d'éloge plus qu'éloges tant les pièces sont brèves. La présence du roi dans ces quelques pages est en revanche extrêmement forte, puisque vingt-six pièces sur cinquante-six lui sont dédiées, et de façon somme toute logique puisque le roi est la figure centrale des ballets où il danse. Figure très présente donc, mais démultipliée par les rôles qu'il incarne ; les pièces sont tour à tour « Pour le Roy, representant un Berger », « un Egyptien », un « Débauché », « un Filou », « le Printems », « un esprit folet », « une Furie », « Jupiter », « une Fille de Village », « un Bohémien », et la liste n'est pas exhaustive. Le roi est donc omniprésent dans ces pages qui terminent pratiquement le recueil, et d'autant plus que sa quasi-absence des quatre autres volumes était remarquable ; mais c'est une certaine image du roi qui est présentée. Loin de le représenter dans sa fonction souveraine, les vers de ballet donnent l'image du roi à travers les fêtes qu'il a certes organisées, dont il occupe la place centrale et qui sont aussi une manifestation de puissance ; mais la succession des différents personnages ne peut restituer entièrement le faste et l'éclat des ballets ; et le roi n'apparaît ainsi que déguisé, derrière des masques.

26 L'image est particulière donc et de surcroît datée quand paraît le recueil Barbin, puisque c'est un roi jeune qui est montré (or il a alors 54 ans et ne danse plus dans les ballets depuis 1670). Image particulière et quasi unique représentation du roi dans le recueil, mais image galante, et non majestueuse ou souveraine, enfin image d'un roi qui, en 1692, est un souvenir.

***

27 Pour conclure, la représentation du genre de l'éloge par la sélection des pièces du recueil Barbin montre les inflexions du genre par rapport notamment au deuxième volume, mais aussi par rapport à d'autres pièces contemporaines, comme celles composées par Nicolas Boileau dans les mêmes années.

28 La distinction concomitante du grand et du poète ne passe plus nécessairement par la grande ode encomiastique telle qu'elle peut se lire dans le deuxième volume chez F. de Malherbe ou J.D. Du Perron ; elle se joue aussi dans les poèmes adressés non épidictiques, qui

affichent l'appartenance du poète et du destinataire de l'adresse à un groupe social commun, supposé être choisi et donc distinctif.

29 Les valeurs sur lesquelles se fondent les éloges ne sont plus les valeurs militaires de courage, de force et de gloire, comme le montre de façon exemplaire l'épître de V. Voiture au prince de Condé, où l'humanisation du dédicataire aboutit à la déconstruction de la figure même du héros par l'insistance à décrire la fragilité de celui-ci face à la maladie et à la mort. En outre, les valeurs de civilité et d'esprit louées chez les dédicataires, si elles distinguent des individualités par rapport à leurs contemporains, ne caractérisent plus nécessairement une position sociale de naissance, mais des qualités propres à certaines personnes et partagées, quelle que soit la noblesse de la naissance. L'accent n'est plus mis sur des valeurs purement aristocratiques ; et l'élévation des poètes dans la représentation de la poésie d'éloge qu'en donne le recueil passe donc à la fois par la réputation que les poètes peuvent acquérir, mais aussi par l'« abaissement » des grands.

30 Les éloges reproduits ici, et même quand ils s'énoncent à l'occasion d'un événement politique, le débordent rapidement et largement, l'événement semblant davantage un prétexte qu'une finalité en soi. Il s'écrit pourtant dans les mêmes années des éloges politiques au sens fort, mais ils sont réservés au seul roi. Surtout, les éloges politiques s'énoncent souvent à la première personne du pluriel ou convoquent les sujets du royaume comme témoins ; c'est alors l'éloge du prince par un poète porte-parole d'une communauté ou l'éloge du prince présenté à l'admiration de tous. Ici, le poème d'éloge, dans son énoncé, est le plus souvent une relation à deux, quasi égalitaire, dans son affichage du moins ; la distinction semble fonctionner sur le registre du *privé*, de l'entre soi. Si l'enjeu de l'éloge se définit à l'intérieur d'un groupe social restreint, la diffusion des pièces par le recueil donne à lire et à voir, comme un constat, ce qui serait alors un nouveau mode de relation entre les hommes de lettres et les grands. L'évolution du genre épidictique, telle qu'elle se lit au fil des cinq volumes du recueil, présente la poésie d'éloge comme une pratique sociale de civilité et de sociabilité (et non comme une pratique sociale de dépendance ou de nécessité, ce qu'elle est bien plus souvent dans sa pratique), dont le caractère politique est souvent atténué, voire annihilé dans les pièces choisies et par le dispositif qui organise les

poésies dans les volumes. Il n'empêche que tout discours politique n'est pas absent du recueil Barbin, fût-ce en sourdine, par exemple, dans certaines épigrammes satiriques de Maynard ou dans les pièces contre les frondeurs dans la section de P. Scarron, ou encore à travers l'évocation des guerres civiles et religieuses dans quelques pièces de G. Du Bartas et J.D. Du Perron.

31 Aussi, et malgré la prétention du préfacier et/ou de l'ordonnateur du recueil de faire une « Histoire complète dans toute sa variété », ne semble-t-il pas qu'il se soit véritablement « dépoüill[é] de son goust particulier », au moins pour le choix des pièces d'éloge reproduites et pour la représentation qui est donnée du genre dans les cinq volumes du recueil Barbin. Car, si l'on suit l'ordre du recueil, on en déduit que la poésie d'éloge telle qu'elle s'écrivait sous la plume des auteurs du deuxième volume n'existerait plus, comme tendraient à le montrer les trois volumes suivants (ce qui n'est que partiellement exact, eu égard à la production encomiastique contemporaine du recueil ou juste antérieure). Si histoire littéraire il y a, et une histoire de la poésie d'éloge pour ce cas précis, c'est une histoire poétique mondaine, qui recompose une évolution du genre encomiastique par le biais d'un choix éditorial et sélectionne des textes du passé (certains d'entre eux, et non d'autres) pour le temps présent.

NOTES

1 B. Brottier. « Le travail du libraire dans les avis au lecteurs des recueils collectifs de poésies du premier XVII^{e} siècle », *in* : M.-P. Luneau et D. Saint-Amand, *La Préface. Formes et enjeux d'un discours d'escorte*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 209-224.

2 *Les Marguerites poétiques tirées des plus fameux poètes françois, tant anciens que modernes, réduites en forme de lieux communs et selon l'ordre alphabétique, nouvellement recueillies et mises en lumière par Esprit Aubert, avec un indice très ample de chaque matière*, Lyon, Barthélémy Ancelin, 1613.

3 *Ramas de poésies vieilles et nouvelles où l'on a joint en vers héroïques l'expédition du Prince d'Orange en Angleterre*, Cologne, Pierre Marteau, 1689. (Selon F. Lachèvre, il s'agirait pour ce volume de l'imprimeur Joseph Ravoux à Bourg.)

4 B. Brottier, « *Je n'estime pas moins tes lettres que ses armes* ». *La poésie d'éloge du premier* XVII*e siècle dans les recueils collectifs de Toussaint Du Bray*, Paris, H. Champion, 2015, p. 19-20.

5 *Poésies choisies de Messieurs Corneille, Bensserade, de Scudéry, Boisrobert, Sarrasin, Desmarets, Bertaud, S. Laurent, Colletet, La Mesnardière, de Montereuil, Vignier, Chevreau, Malleville, Tristant, Testu-Mauroy, de Prade, Girard, de l'Âgé. Et plusieurs autres*, Paris, Charles de Sercy, 1653-1660.

6 « Au Roy » (*C'est trop peu de lauriers qui couronnent ta teste*), p. 301.

7 « Au Roy. Sur son Départ » (*Es-tu d'accord avec les Cieux*), p. 128 ; « Chant Royal » (*On crût jadis que l'Habitant du Tage*), p. 173.

8 Troisième volume, (*Les Reynes des Esprits, les neuf Filles sçavantes*), p. 328.

9 Quatrième volume, (*Dedans un petit cabinet*), p. 153.

10 Quatrième volume, (*Pour celebrer tant de Vertus*), p. 359.

11 Cinquième volume, (*Grand Duc, qui d'Amour et de Mars*), p. 97.

12 « Ayant fait triompher les Lys / Et dompté l'orgüeil d'Allemagne / Vien commencer pour ta Phylis / Une autre sorte de campagne » (vers 9-12), « Vien donc hardiment attaquer / Phylis, comme tu fis Baviere ; / Tu la prendras sans y manquer, / Fust elle mille fois plus fiere. » (vers 37-40).

13 Cinquième volume, (*Soyez Seigneur, bien revenu*), p. 52.

14 « Vous sembloit-il pas bien injuste, / Que sous l'ombrage des Lauriers, / Qui mettent vostre front auguste / Sur celuy de tant de Guerriers : / Sous cette feüille verdoyante, / Que l'ire du Ciel foudroyante, / Respecte & n'oseroit toucher ; / La fiévre chagrine et peureuse, / Triste, défaite et langoureuse, / Eust le cœur de vous approcher, / Qu'elle arrestat vostre courage, / Quelle changeast vostre visage, / Qu'elle fit trembler vos genoux ? » (vers 50-62).

15 Vers 37-39.

16 Vers 157-158.

17 Vers 112-114.

18 « Avec Malherbe la poésie encomiastique célébrait le roi et les grands princes à travers un événement politique de portée symbolique pour la collectivité nationale […]. La poésie encomiastique mondaine consacre l'interpénétration des valeurs héroïques et des valeurs mondaines. En outre

célébrant traditionnellement la personne à travers l'événement politique et militaire, elle tend à choisir des événements de moins en moins politiques et de plus en plus mondains, c'est-à-dire essentiellement anecdotiques. » (A. Génetiot. *Les Genres lyriques mondains [1630-1660]. Étude des poésies de Voiture, Vion d'Alibray, Sarasin et Scarron*, Genève, Droz, 1990, p. 150-152.) *Cf. aussi* A. Viala. *L'Esthétique galante*, Toulouse, Société de littératures classiques, 1989, p. 37.

19 Premier volume : « Au Roy. Pour le delivrer de Prison » (*Roy des François, plein de toutes bontez*), p. 15 ; « A Monseigneur le Dauphin. Du temps de son exil » (*En mon vivant, n'apres ma mort avec*), p. 19.

20 Cinquième volume : « A la Reyne » (*Reyne dont la compassion*), p. 82 ; « Remerciement à la Reyne » (*Reyne de qui j'ay tous les ans*), p. 83 ; « A Monseigneur le Cardinal Duc de Richelieu » (*Tres humblement vous presente Requeste*), p. 84 ; « Remerciement à Monseigneur le Cardinal » (*Grand Armand, à l'humble Requeste*), p. 88 ; « A Madame de Hautefort » (*J'ay beau faire du quant à moy*), p. 91 ; « A la Reyne. Requeste » (*Scarron par la grace de Dieu*), p. 94.

21 « Sous la forme d'une dédicace ou d'une interpellation liminaire, l'adresse a donc pour première fonction de situer le poète dans la hiérarchie sociale, de désigner et de confronter sa place à l'intérieur de divers groupes de référence, dont les strates se superposent et s'interpénètrent. » (P. Debailly, « "*Quid fit Mecenas*". La question de l'adresse dans la satire lucilienne », *in* A. Chamayou (dir.). *Éloge de l'adresse*, Arras, Artois Presse Université, 2000, p. 103-106.)

22 (*Place aux Muses immortelles*), p. 40.

23 (*Animé du beau feu d'une nouvelle audace*), p. 49.

24 M.-G. Lallemand, « Bertaut dans l'Histoire de la poésie de Mlle de Scudéry et dans celle de Fontenelle », M.-G. Lallemand (dir.), *De la Grande Rhétorique à la poésie galante. L'exemple des poètes caennais aux* XVII^e^ *et* XVIII^e^ *siècles*, Presses universitaires de Caen, 2004, p. 184.

25 *Ode au Roy, faite par Monsieur le Marquis de Racan. Sur les affaires de ce temps. Dont les cinq premieres Stances sont imitées du Pseaume* 128. Sæpe expugnaverunt, Slnd.

AUTEUR

Béatrice Brottier
Grihl, Paris 3-université Sorbonne nouvelle/EHESS
IDREF : https://www.idref.fr/180817507
ISNI : http://www.isni.org/0000000437423314
BNF : https://data.bnf.fr/fr/16981276

Un recueil des plus belles élégies françaises ?

Le recueil Barbin en regard de l'évolution du genre élégiaque aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles

Nicholas Dion

DOI : 10.35562/pfl.94

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

PLAN

État des lieux : entre héritage antique et production moderne
La part élégiaque du recueil Barbin
Orientations et choix poétiques
Conclusion

TEXTE

1 Présenté dans sa préface comme le premier recueil anthologique historique consacré à la poésie française, le recueil Barbin s'accompagne d'une certaine volonté de consécration, que plusieurs critiques ont déjà étudiée[1] : son titre est explicite et indique que l'ouvrage prétend regrouper, sinon les meilleurs poètes, à tout le moins les plus belles pièces de poésie. La préface mentionne également un autre critère discriminant, reposant cette fois sur des bases génériques : en sont exclus les longs poèmes, comme l'épopée et la tragédie, que le compilateur n'a pas insérés sous la forme d'extraits, ce qui fait en contrepartie de cette première anthologie de la poésie française un florilège de multiples formes brèves. Or, une telle démarche soulève plusieurs enjeux taxinomiques et génériques que nous nous proposons d'analyser par le biais d'un cas précis, celui de l'élégie française. De fait, le genre élégiaque occupe une place non négligeable dans le recueil Barbin ; on y compte plus d'une vingtaine d'élégies réparties de manière inégale dans les différents volumes. Il importe donc dans un premier temps de mesurer cette présence par rapport aux autres productions poétiques, notamment des formes

limitrophes comme la consolation ou l'épitaphe, et d'analyser la part qui revient au genre élégiaque, afin de comprendre ce qu'elle révèle de la perception qu'en ont les lettrés à la fin du XVII^e^ siècle. En outre, puisque tous les poètes élégiaques français sont polygraphes, la question de la représentativité comporte une autre dimension : quelles élégies et quels auteurs sont sélectionnés et, par conséquent, quels poètes sont associés de manière plus prononcée au genre élégiaque ? Enfin, nous comparerons également les choix opérés par le ou les compilateurs avec les noms d'auteur que l'on retrouve dans divers écrits théoriques sur l'élégie qui paraissent vers les mêmes années. Nous verrons ainsi que le travail de compilation et les tendances esthétiques qui s'en dégagent s'inscrivent dans une série de publications qui participent à l'institution de l'élégie française et de ses modèles au tournant du XVIII^e^ siècle.

État des lieux : entre héritage antique et production moderne

2 Avant de nous lancer dans l'analyse des élégies que contient le recueil Barbin, commençons par un rapide état des lieux afin de préciser deux particularités qu'affiche le genre élégiaque en France au XVII^e^ siècle.

3 La première concerne les critères génériques permettant de circonscrire cette forme ou ce genre poétique [2]. Comme dans le cas de plusieurs autres genres hérités de l'Antiquité gréco-romaine et redécouverts à la Renaissance, on remarque un décalage assez appréciable entre les corpus ancien et moderne : on le sait, les poètes français n'ont pas simplement repris ou copié des modèles, ils les ont, volontairement ou non, infléchis et modifiés. Or, la poésie élégiaque a subi des transformations qui dépassent largement ce qui s'observe pour les autres genres, dans la mesure où les critères servant à la définir ont donné lieu à un renversement complet. À l'origine, l'appellation « élégie » pouvait recouper tous les poèmes composés à l'aide du distique élégiaque, à savoir la réunion d'un hexamètre et d'un pentamètre dactyliques. Les sujets s'avéraient extrêmement variés, si l'on en juge à la fois par les rares élégies grecques que nous avons conservées – les sentences du poète gnomique Théognis de Mégare en sont l'exemple parfait – ou par le corpus des élégiaques latins : le

contenu des recueils de Properce et de Tibulle surprend encore plusieurs lecteurs qui les abordent en ayant en tête une conception moderne de l'élégie, et ceci est sans compter le caractère hétéroclite de l'œuvre ovidienne, qui s'étend de l'*Art d'aimer* aux *Fastes* en passant par les *Héroïdes*. Cependant, ce critère métrique ne pouvait être transposé en France en raison des particularités de la versification française, basée sur le nombre des syllabes et non sur leur quantité prosodique. Il y eut bien quelques tentatives pour recréer artificiellement le rythme du distique, mais elles demeurent anecdotiques [3]. Ne restait plus que le sujet pour unifier le corpus élégiaque et délimiter ses frontières, d'où le renversement considérable que nous évoquions : ce qui était à l'origine essentiel, le mètre, devient accessoire, et ce qui était indéfini, la matière, devient déterminant. Ce déplacement des critères génériques s'est effectué sur plus de deux siècles, et l'anthologie à laquelle le présent volume est consacré y a participé à sa manière.

4 La seconde particularité relève de la théorisation du genre élégiaque, et plus particulièrement des ouvrages qui l'encadrent. Il n'y a pas, aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, de texte théorique qui fasse autorité en la matière, ce qui s'explique en partie par les difficultés que nous venons d'aborder. Dès les premiers traités de poétique renaissants apparaissent quelques traits communs qui, pour finir, conduiront au romantisme et à notre conception moderne voyant dans l'élégie une forme consacrée principalement voire exclusivement au lyrisme amoureux mélancolique [4]. Toutefois, cette évolution ne s'est pas effectuée de manière constante ni rectiligne, notamment lors des siècles classiques, qui se devaient d'articuler l'héritage antique à la production moderne. En amont de la publication du recueil Barbin, un texte mérite de retenir notre attention : le *Commentarius De Elegia* de Tarquinio Galluzzi, professeur de rhétorique au Collège romain, paru en 1621, et qui constitue le premier véritable traité européen consacré à l'élégie. Son influence sur le discours théorique que l'on trouve en France est primordiale en ce qu'il introduit l'idée d'une distinction entre les poèmes élégiaques au sens large et ce que Galluzzi appelle les « vraies élégies [5] », cette seconde catégorie rassemblant avant tout les poèmes plaintifs. L'idée est reprise dans le *Caractère élégiaque* de La Mesnardière, publié en 1640, soit la même année que sa plus célèbre *Poétique*, puis dans presque tous les écrits

portant sur le genre élégiaque qui paraissent jusqu'à la fin du XVIIIe siècle ; elle constitue ainsi le soubassement des différents critères définitoires ayant sans contredit influencé les choix opérés par le compilateur du recueil Barbin.

La part élégiaque du recueil Barbin

5 Il convient maintenant d'observer la composition du recueil en question en regard des poèmes élégiaques qu'il collige. Dans un premier temps, procédons à une rapide description statistique. Le recueil Barbin compte vingt-et-une élégies réparties de la sorte dans les cinq volumes : deux élégies d'un auteur ; six élégies de deux auteurs ; quatre élégies de trois auteurs ; sept élégies de deux auteurs et deux élégies d'un auteur.

6 Première remarque qu'appellent ces chiffres : sur les cinquante auteurs qui sont réunis, neuf d'entre eux voient au moins une de leurs élégies incluses dans la sélection, ce qui touche entre un auteur sur cinq et un auteur sur six. Sans faire du genre élégiaque une forme poétique de prédilection – au début du XVIIIe siècle, un auteur comme l'abbé Jean-Bernard Le Blanc affirmera qu'elle « forme les Poëtes », citant même l'exemple de Corneille, qui ne devrait son succès d'auteur dramatique qu'à ses vers amoureux [6] –, une telle répartition confirme son appartenance au groupe des formes poétiques brèves les plus répandues.

7 Seconde remarque : même en tenant compte du découpage chronologique particulier du recueil, qui rend l'analyse diachronique un peu plus complexe, on ne peut dégager de véritable tendance ni de mouvement évolutif, du moins sur le plan quantitatif de la production. Classer les poètes en générations se révèle souvent hasardeux, mais ici, peu importe le parti que l'on prend dans le découpage générationnel, l'impression d'ensemble demeure que l'élégie est un genre pratiqué de manière sensiblement équivalente à toutes les époques couvertes par l'anthologie. Les deux pointes que marquent le deuxième et le quatrième volumes, comptant à eux seuls plus de la moitié des élégies de l'ensemble, s'expliquent par le fait que s'y trouvent respectivement les œuvres de Philippe Desportes et

de M^me^ de La Suze. Comme nous le verrons par la suite, ces deux auteurs ont très tôt été perçus comme des références incontournables, comme les deux poètes élégiaques français par excellence, attribut qui en retour informe grandement la répartition des élégies dans le recueil, au même titre que la présence de Villon dans le premier volume, par exemple, joue sur la répartition générale des ballades.

8 De quelle manière cette présence se mesure-t-elle par rapport à celle d'autres genres similaires ? Une des formes qui se rapprochent de l'élégie dans le *Recueil* sur le plan poétique est l'ode : elles affichent chacune une longueur semblable d'une à quatre pages dans le format in-12 et accueillent un large éventail de sujets et de registres. Ajoutons par ailleurs que l'ode possède, comme l'élégie, une ascendance et des cautions antiques. Il semble donc cette fois que la poésie élégiaque soit moins bien représentée. En effet, on compte plus d'une trentaine d'odes, réparties elles aussi, à quelques exceptions près, de manière plutôt uniforme. L'hypothèse la plus vraisemblable qui permet de justifier ces écarts est la suivante : l'ode telle qu'elle est représentée dans le recueil Barbin s'inscrit davantage que l'élégie dans la poésie de circonstance, à laquelle le compilateur fait la part belle, appartenance explicite dès la lecture des titres de certains poèmes qui mentionnent le destinataire ou le sujet [7]. En revanche, les élégies sélectionnées dans le recueil s'inscrivent moins bien dans cette veine, la plupart reposant soit sur l'utilisation de pseudonymes convenus (Tircis, Lisis, etc.), soit sur une énonciation prise en charge par un personnage tout à fait fictif, telle l'élégie de M^me^ de La Suze où la poète donne la parole à un amant éconduit [8]. Nous reviendrons plus loin sur ce dernier point. Pour l'instant, soulignons l'impossibilité pour l'élégie de participer à la constitution des réseaux de sociabilité virtuels que donnent parfois à lire les cinq volumes du recueil Barbin.

9 L'autre point qu'il nous semble pertinent de soulever dans cette analyse comparative est celui des genres véritablement limitrophes de l'élégie.

10 Tout d'abord, notons une absence remarquable : l'églogue. À moins d'une erreur de notre part, le recueil en contient une seule, à savoir le poème « À Clidamis » de M^me^ de Villedieu, qui se trouve au

quatrième volume [9]. Le phénomène est doublement surprenant. D'une part, bon nombre des poètes qui se trouvent dans l'anthologie en ont composées de très belles, et pour cause : le recueil Barbin recoupe les années 1580-1650, période que Stéphane Macé a qualifiée à juste titre « d'âge d'or de la poésie pastorale en France [10] ». Ce n'est donc pas faute de matériau que le compilateur a omis cette forme poétique. D'autre part, on connaît l'intérêt de Fontenelle pour ce genre, auquel il a consacré un recueil et un traité quatre ans seulement avant la parution du recueil Barbin. Nous laissons aux spécialistes de la poésie pastorale et de Fontenelle le soin d'expliquer cette absence [11], et nous contenterons de souligner qu'il est d'autant plus dommage que la poésie élégiaque soit devenue le réceptacle d'une série de motifs bucoliques au fur et à mesure que le XVII^e^ siècle avançait [12] : une comparaison sur le vif des deux genres au tournant du siècle dans la première anthologie de poésie française aurait été une mine d'informations inestimable.

11 Les formes limitrophes, quant à elles, témoignent de l'évolution de la poétique de l'élégie au XVII^e^ siècle, et notamment du fait que ses frontières, bien qu'encore poreuses, commencent à être mieux définies. Des genres comme la consolation, l'épitaphe ou la plainte, que maints traités de poétique renaissants rapprochent de l'élégie ou confondent avec elle sont ici bien distincts, sur le plan à la fois de la forme et du fond. Sur le plan de la forme d'abord, puisque les élégies que compte le recueil sont pour la plupart de longs poèmes isométriques en alexandrins à rimes plates – autre signe objectif d'une régularisation du genre élégiaque –, alors que les consolations, les épitaphes ou les plaintes ont recours à des vers variés ou à plusieurs types de rimes, ou sont divisées en strophes [13]. Puis, sur le plan du fond, car une différence flagrante apparaît entre les élégies, qui mettent en scène des plaintes amoureuses mélancoliques, et les trois autres formes, qui sont pour la plupart des poèmes funèbres composés dans un contexte précis, fut-il sérieux [14] ou badin [15]. Ce dernier trait est révélateur de l'orientation somme toute galante du recueil Barbin, puisque le compilateur ne s'est pas senti tenu d'inclure des élégies funèbres, alors que tous les théoriciens de l'élégie s'accordent pour prêter à cette forme des origines liées aux rites funéraires. Citons en exemple les vers que tout dix-septiémiste a en tête lorsqu'il en est question :

> La plaintive élégie, en longs habits de deuil,
> Sait, les cheveux épars, gémir sur un cercueil.
> Elle peint des amans la joie et la tristesse :
> Flatte, menace, irrite, apaise une maîtresse. [16]

En regardant le corpus du recueil Barbin, on constate aisément une prédilection pour l'élégie amoureuse, alors que la thématique mortuaire investit d'autres genres, évitant ainsi toute superposition générique [17].

12 Il en va de même pour l'épître, un autre genre qui était régulièrement confondu avec l'élégie jusqu'à la fin de la Renaissance, au point où certains traités leur consacraient un chapitre conjoint [18]. De nouveau, les poèmes qui se trouvent dans le recueil Barbin attestent de la spécialisation du genre élégiaque autour du *lamento* amoureux et de la distinction qui s'est opérée entre les deux formes, l'élégie pouvant prendre la forme d'une lettre seulement si elle se borne aux tristes plaintes d'un amant ou d'une amante. Aussi ne compte-t-on aucune élégie du poète qui a réintroduit ce genre en France, Clément Marot, probablement parce que sa catégorisation était assez large. Bien entendu, certaines élégies marotiques correspondent dans l'ensemble aux critères de la fin du XVII^{e} siècle, mais on comprend néanmoins que les « élégies en forme d'épître » de *La Suite de l'adolescence clémentine* aient posé problème dans un contexte de taxinomie des genres plus rigide [19]. Le même constat se dégage du traitement des poèmes de Ronsard. Si les hésitations du poète vendômois divisent parfois la critique sur le sens poétique et générique qu'on doit leur accorder [20], étant donné qu'il renomme des épîtres « élégies » et inversement lors des rééditions de son œuvre, de telles questions ne concernent nullement les textes retenus par le recueil Barbin. Au contraire, les deux élégies ronsardiennes qui s'y trouvent ne posent guère de difficultés sur le plan de la classification générique : il s'agit de l'« Élégie du Printemps à la sœur d'Astrée », qui clôt les « Sonnets et madrigals pour Astrée », et la seule élégie que contiennent les deux livres de « Sonnets pour Hélène », que Ronsard insère dans l'édition de 1584 [21]. Ces deux exemples semblent confirmer que les poèmes élégiaques dont la classification s'avère problématique sont sinon écartés, du moins absents. Soulignons par ailleurs qu'aucun poème du livre « Les élégies » n'est inclus.

Orientations et choix poétiques

13 Marot et Ronsard nous amènent à analyser les choix et orientations poétiques plus généraux qui se dégagent de la structure et de la composition du recueil Barbin. Quelles élégies propose-t-on aux lecteurs, et cette sélection constitue-t-elle un corpus cohérent qui, de surcroît, correspondrait à un quelconque canon élégiaque du tournant entre XVII^e^ et XVIII^e^ siècle ? Nous touchons ici en partie au rôle du recueil en regard de la construction d'une histoire littéraire aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècle [22] . Puisqu'il s'agit du cas d'un genre littéraire précis, qui plus est un genre dont la poétique est justement en train de se fixer, notre approche consistera plutôt à mettre en évidence l'effet de vases communicants qui s'observe entre les discours normatifs, consécratifs et historiques.

14 La faible représentation des poètes renaissants, plus précisément des poètes de la Pléiade, s'avère être, certes, un aspect du recueil qui se trouve en phase avec les traités et écrits théoriques sur l'élégie. Non seulement aucune élégie de Marot n'est incluse, mais encore Ronsard est le seul auteur du groupe de la Pléiade dont les poèmes élégiaques ont été retenus : on ne trouve aucune élégie de Du Bellay par exemple. La fortune des auteurs du XVI^e^ siècle au siècle de Louis XIV a déjà fait l'objet de plusieurs études [23] : nous nous contenterons donc de mentionner que Ronsard est l'un des rares auteurs français évoqués dans *Le Caractère élégiaque* de La Mesnardière. L'auteur en appelle à l'autorité de « nôtre grand Ronsard [24] » à propos de la longueur idéale des élégies, qui devrait être d'environ trente vers, mais pour mieux réfuter son opinion pendant plusieurs pages, à grands renforts d'autorités antiques [25]. À aucun moment l'auteur ne mentionne l'œuvre poétique ronsardienne. Bien que l'ouvrage soit publié en 1640, il faut attendre les *Réflexions sur l'élégie* de l'abbé Michault en 1734 pour qu'un écrit portant sur l'élégie mentionne les poèmes élégiaques du poète vendômois et de ses collègues de la Pléiade, et ce dans un chapitre à caractère historique intitulé « De l'ancienne élégie françoise [26] ». En réalité, les premiers poètes élégiaques français ne constituent pas des modèles un peu vieillis ; ces premières élégies sont presque entièrement reléguées dans les limbes de la mémoire littéraire, en dehors du nouveau canon qui était en train de s'imposer.

15 Un poète renaissant échappe tout de même à ce traitement : Philippe Desportes. Une absence aurait été plutôt étonnante dans le cas de celui qu'on surnommait à son époque le « Tibulle français », comparaison reprise dans la notice [27]. Avec un total de quatre élégies, il incarne sans contredit dans le recueil Barbin le grand poète élégiaque français d'avant 1650 ; c'est le double du nombre de poèmes élégiaques de Ronsard, mais également de Passerat et même de Théophile de Viau. Le plus remarquable est de le retrouver dans le « Discours sur l'élégie » que l'abbé Souchay prononce en 1726, où il demeure le poète français le plus cité. Souchay reprend lui aussi la comparaison avec Tibulle, qui tourne bien entendu au désavantage de Desportes, mais ce sont des vers de l'élégie 1 de ses *Œuvres* qui – dans un traité consacré uniquement à l'élégie antique, précisons-le – sont paraphrasés pour justifier la jonction entre poésie funéraire et lamentations amoureuses : « Les plaintes continuelles des amants ne sont-elles pas une espèce de mort ? ou pour parler leur langage, *privés d'eux-mêmes*, ne vivent-ils pas uniquement *dans l'objet de leur passion* ? [28] » Le motif néoplatonicien ou pétrarquiste n'était pas pour déplaire à Souchay, éditeur de *L'Astrée* en 1733. Qui plus est, Louis de Jaucourt a repris ce segment dans la deuxième partie de l'article « élégie » qu'il a composé pour l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert [29], quoique sans mentionner explicitement Desportes ni ses œuvres. Le compilateur du recueil Barbin ne se trompait donc pas en lui accordant sa préférence sur ce plan [30].

16 Malgré ce nombre relativement élevé d'élégies, Desportes n'est pas dépeint de manière symbolique uniquement comme un poète élégiaque, dans la mesure où, si son œuvre élégiaque est mieux représentée que celle de presque tous les autres poètes, les élégies ne forment pas l'essentiel des poèmes de sa plume qui sont colligés : les sonnets les excèdent aisément, alors que plaintes, chansons, stances et épigrammes complètent les entrées qui lui sont réservées. En réalité, un seul auteur compte plus d'élégies que toute autre forme de poèmes : Henriette de Coligny, mieux connue dans les recueils de poésie sous le nom de M^{me} de La Suze. Avec cinq élégies sur un total de six poèmes, il s'agit sans conteste de la poète élégiaque du recueil Barbin, ce qui correspond en grande partie à la postérité de cette auteure à la fin du XVII^{e} siècle. En outre, le seul texte qui ne soit pas une élégie, une « Imitation du *Pastor fido* », n'est pas de sa plume,

mais de celle de l'abbé François-Séraphin Régnier-Desmarais, ce que la notice prend la peine d'indiquer au lecteur. En nous fondant sur l'apparat scientifique de l'édition de ses poésies [31], nous pouvons affirmer que ces cinq élégies sont très certainement les plus célèbres et les mieux connues à l'époque ; elles se retrouvent pour la plupart dans d'autres recueils d'importance, comme les *Poésies choisies*, dit recueil Sercy, *Les Délices de la poésie galante* du libraire Jean Ribou, les *Sentimens d'amour* de Corbinelli, et bien entendu, le recueil La Suze-Pellisson. Le compilateur du recueil Barbin, pour sa part, n'a pas jugé bon d'inclure un des portraits, madrigaux ou chansons qui composent l'œuvre assez variée de M^me^ de La Suze et qui se trouvent dans les autres recueils ; certains poèmes de circonstance qui correspondent tout à fait au registre de l'ensemble auraient pu trouver leur juste place.

17 Ce rang symbolique de première poète élégiaque française, M^me^ de La Suze le conserve pratiquement jusqu'au milieu du XVIII^e^ siècle, puisqu'elle est mentionnée dans tous les écrits majeurs sur l'élégie de cette période jusqu'à l'article « élégie » de l'*Encyclopédie*. Dans la section « Élégie » de son *Art de la poésie française et latine*, Antoine Phérotée de La Croix cite comme premier exemple le poème « Tristesse, ennui, chagrin, langueur, mélancolie [32] ». Pour l'abbé Michault, les meilleurs poètes élégiaques français sont trois femmes : M^me^ Deshoulières, M^me^ Villedieu et M^me^ de La Suze [33]. Néanmoins, lorsque vient le temps de retenir un représentant du goût français, il choisit cette dernière :

> Comme ce poème change en quelque façon de caractère, selon les différents pays où on le travaille, il faudrait aussi qu'on changeât de goût à chacune de ses métamorphoses : qu'on prit le goût romain pour imiter parfaitement Ovide et Tibulle, qu'on entrât bien dans le génie italien, pour approcher de l'Arioste, et qu'on redevint Français pour faire des élégies comme Mme de La Suze. [34]

18 Elle est d'ailleurs l'un des auteurs français les plus cités dans l'ouvrage de Michault. Sa notoriété est telle qu'elle devient parfois le contre-exemple servant de repoussoir à la nouvelle esthétique que les théoriciens tentent d'imposer. Ainsi, l'abbé Le Blanc reconnaît son importance dans son « Discours sur l'élégie », mais il remet en

question son talent pour la versification ainsi que l'attribution de ses poèmes :

> […] bien des gens ont été jusqu'à dire que les siennes [ses élégies] n'ont d'autre défaut que celui d'être en vers qu'elle faisait très mal, et que souvent on ne faisait pas mieux sous son nom. […] Je regarde ses élégies comme les meilleures que nous ayons. Mais il ne me paraît pas qu'elles approchent si fort de la perfection. Si elles étaient en prose, elles pourraient faire des lettres amusantes, quelquefois même touchantes, et voilà tout. [35]

On comprendra que ces critiques s'inscrivent dans la stratégie de l'auteur consistant à mettre en scène des héroïdes et donc à donner la parole à des personnages féminins. Quelques pages plus loin, il affirme que « presque tous ceux qui nous ont donné des élégies n'y ont fait parler que des hommes, et M^me^ de La Suze même dans la plupart des siennes a suivi leur exemple [36] ». Or, la poète a « fait parler des hommes » dans seulement cinq de ses onze élégies [37]. Toussaint Rémond de Saint-Mard, quant à lui, cite en exemple une élégie « qui n'est pas une des plus mauvaises [38] », et qu'il reconnaît être « une des meilleures qu'ait fait Madame de La Suze [39] ». Paradoxalement, la représentante de l'élégie galante y démontre « trop de force » et « n'est point assez femme [40] », ce qui l'empêche de susciter une « mélancolie douce [41] » chez ses lecteurs. Certains traités de poétique élégiaque se font ici l'écho de ce que Joan DeJean a étudié dans les recueils scolaires : ils délégitiment les productions poétiques féminines, notamment leur capacité à servir de modèle pour les nouvelles générations [42]. Préparé avant cette période, le recueil Barbin aura su choisir un modèle élégiaque qui allait connaître une importante, bien que contestée, postérité.

Conclusion

19 À quelques exceptions près, les choix du compilateur du recueil Barbin en matière d'élégie donnent une image homogène de ce corpus, alors que, malgré les efforts de classification des poètes et théoriciens, une telle cohésion était loin d'être établie. La place qu'occupe M^me^ de La Suze dans le panthéon élégiaque français témoigne d'une sélection en phase avec les discours critiques, mais

relève aussi de l'air du temps, la poétique de l'élégie étant appelée à changer considérablement tout au long du XVIIIe siècle.

20 Nous pourrions même aller plus loin et citer en terminant un jalon que nous avons volontairement omis dans notre démonstration, la « Description de l'empire de poésie » de Fontenelle et la carte allégorique qui l'accompagne, parus à l'origine dans le *Mercure galant* en 1678. L'élégie y est la principale ville de la Province des pensées fausses, « où tout [...] rit et tout [...] paraît enchanté [43] ». Fontenelle précise : « on n'y entend que des gens plaintifs, mais on dirait qu'ils se jouent en se plaignant [44] ». Cette définition, très juste mais peut-être trop franche de l'élégie des XVIe et XVIIe siècles, explique en grande partie pourquoi les poèmes que réunit le recueil Barbin deviendront des modèles problématiques au fur et à mesure qu'avancera le siècle des Lumières et que le critère premier pour juger de la qualité d'une élégie deviendra la sincérité des sentiments, pavant la voie à l'élégie romantique qui a en définitive supplanté celle des siècles classiques, dans les recueils anthologiques comme dans les manuels.

NOTES

1 Voir les travaux d'E. Mortgat-Longuet, notamment « Les "rebuts des bibliothèques" ou les "pères de notre langue" ? La pensée de l'héritage français chez quelques historiens des lettres du XVIIe siècle », *Littératures classiques*, nº 75, 2011-2012, p. 125-140 ; « De l'examen du patrimoine littéraire français à la consécration des contemporains : le cas du XVIIe siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, nº 3, 2013, p. 527-544, ainsi que l'article de L. Giavarini dans le présent volume. C'est d'ailleurs ainsi qu'on le perçut en Angleterre : voir L. Davis, « Imagining the miscellanous nation : James Watson's *Choice Collection of Comic and Serious Poems* », *Eighteenth-Century Life*, vol. 35, nº 3, 2011, p. 63-64.

2 Puisque la question est épineuse au point de demander un long développement, nous n'opérerons pas de distinction par rapport à cet aspect de la nomenclature dans notre article, dans la mesure où les traités sur l'élégie publiés aux XVIIe et XVIIIe siècles ne le font pas non plus.

3 Voir G. Lote, *Histoire du vers français [1949-1955]*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1996, t. 9, chap. 3. « La poésie élégiaque et la poésie bucolique ».

4 Nous nous permettons de renvoyer à nos propres travaux, en particulier N. Dion, « Muses élégiaques, muses pérennes. La tristesse comme critère définitoire de l'élégie française, de Sébillet (1548) à La Mesnardière (1640) », É. Van der Schueren et M. Fortin (éd.), *De la permanence. Études offertes à Bernard Beugnot pour son quatre-vingtième anniversaire*, Paris, Hermann, « République des Lettres », 2013, p. 65-84.

5 T. Galluzzi, *Commentaire sur l'élégie*, éd. et trad. É.-J. Poliquin, introduit par A. Baudou et N. Dion, Paris, Belles Lettres, « Classiques de l'humanisme », ch. 3, à paraître en 2019.

6 J.-B. Le Blanc, *Élégies [...] avec un discours sur ce genre de poésie*, Paris, Chaubert, 1731, p. 30.

7 Voir, par exemple, les odes de Malherbe ou de Racan dans *Recueil des plus belles pièces des poètes français*, Paris, Claude Barbin, 1692, vol. I.

8 « Sur une absence. Élégie », dans recueil Barbin, *op. cit.*, vol. IV, p. 130-134.

9 Nous excluons les poèmes pastoraux comme le chœur des *Bergeries* de Racan qui se trouve dans le second volume, puisque nous étudions les mentions génériques explicites.

10 S. Macé, « Les mutations de l'espace pastoral en France », *Études littéraires*, vol. 34, n° 1-2, 2002, p. 169.

11 Pour des éléments de réponse, on consultera le numéro « Le siècle pastoral » de la *Revue Fontenelle* (n° 10, 2012).

12 Une telle parenté se discerne aisément lorsqu'on lit en parallèle l'églogue de M^me^ de Villedieu et les deux élégies qui la suivent dans le recueil Barbin (vol. IV, p. 234-244). Voir J.-P. Chauveau, « Les "élégies" et les "églogues" de Madame de Villedieu », *Cahier des Annales de Normandie*, n° 14, 1982, p. 185-198. Le rapprochement de ces deux genres est l'un des rares points sur lesquels l'abbé Jean-Bernard Michault semble presque en accord avec son adversaire l'abbé Le Blanc ; v. Michault, *Réflexions critiques sur l'élégie*, Dijon, A.J.B. Augé, 1734, p. 37-44, et Le Blanc, *Élégies*, *op. cit.*, p. 19 et suivantes.

13 Voir les épitaphes de Marot (vol. I, p. 81-87), la plainte de Desportes (vol. II, p.2-4), la consolation de Passerat (vol. II, p. 96-97), etc.

14 F. de Malherbe, « Consolation à Monsieur du Périer, gentilhomme d'Aix en Provence, sur la mort de sa fille » (vol. II, p. 246-250).

15 J. Du Bellay, « Épitaphe d'un petit chien » ; « Épitaphe d'un chat » (vol. I, p. 169-183).

16 N. Boileau, *Art poétique. Épîtres, odes, poésies diverses et épigrammes*, éd. S. Menant, Paris, Garnier-Flammarion, 1998, p. 94, chant II, v. 39-42.

17 Le recueil Barbin compte seulement deux textes qui ne cadrent pas avec l'ensemble, à la fois par leur tonalité et leur facture poétique, soit l'« Élégie pour Ovide » de Lingendes (vol. III) et le poème « À la petite chienne de Madame la Comtesse de F** » de Benserade (vol. V), mais ces deux écarts s'expliquent aisément. Le poème de Lingendes était une pièce fort connue et appréciée à l'époque, rendue célèbre par son insertion en tant que pièce liminaire dans *Les Métamorphoses d'Ovide traduites en prose françoise* de Nicolas Renouard (Paris, Vve Langelier, 1619). Son étiquette générique n'était au demeurant pas fixe, puisque l'élégie devient une ode dans *Les œuvres complettes d'Ovide*, Paris, Debarle, an VII, t. 7, p. 5. Quant au poème de Benserade, il faut souligner, d'une part, que le cinquième tome semble avoir été composé à la hâte (voir la contribution d'E. Keller-Rahbé et M. Speyer dans le présent volume) et, d'autre part, que la mention « élégie » disparaît lors de la réédition du recueil au XVIII^e^ siècle (*Recueil des plus belles pièces des poètes françois*, Paris, Prault père, 1752, vol. VI, p. 149).

18 C'est le cas de Sébillet dans son *Art poétique français*.

19 Et ce, sans parler de la « Dixième élégie en forme de ballade ».

20 À ce sujet, voir B. Andersson, « Un genre et ses fonctions : l'exemple de l'élégie ronsardienne », *Nouvelle revue du seizième siècle*, vol. XIX, n° 2, 2001, p. 49-68 ; M. Dassonville, *Ronsard. Étude historique et littéraire. V. Un brasier sous la cendre (1565-1575)*, Genève, Droz, 1990, p. 39 et suiv. ; N. Dauvois, « L'élégie ronsardienne. Essai de définition d'un genre », Y. Bélanger *et alii.* (dir.), *Études ronsardiennes II. Ronsard en son IV^e^ centenaire. L'art de poésie*, Genève, Droz, 1989, p. 33-46.

21 P. de Ronsard, *Œuvres complètes*, éd. J. Céard, D. Ménager et M. Simonin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1993, vol. I, p. 333-335 et p. 420-422.

22 Voir *supra*, note 1.

23 Voir, dans le présent volume, les contributions de Jean Vignes et d'Emmanuel Buron.

24 H.-J. P. de La Mesnardière, *Le Charactère élégiaque*, Paris, Veuve Jean Camusat, 1640, p.19.

25 *Ibid.*, p. 21-23.

26 *Op. cit.*, p. 103 et suivantes.

27 Notice « Des Portes », dans recueil Barbin, *op. cit.*, vol. II, n. p. : « la tendresse et la facilité de ses vers le firent comparer à Tibulle ».

28 J.-B. Souchay, « Discours sur l'élégie », dans *Histoire de l'Académie royale des inscriptions et belles lettres avec Les Mémoires de littérature tirés des registres de cette Académie*, Paris, Imprimerie Royale, 1733, vol. VII, p. 342.

29 *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Le Breton *et al.*, 1751-1772, vol. V, article « élégie », p. 490.

30 Voir également Michault, *op. cit.*, p. 112 : « Les Élégies de Desportes m'ont paru les plus régulières de toutes celles qui nous restent de nos anciens Poètes. »

31 *Élégies, chansons et autres poésies*, éd. M. Cuénin-Lieber, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 301-308.

32 A. Phérotée de La Croix, *L'Art de la poésie française et latine, avec une idée de la musique sous une nouvelle méthode*, Lyon, Thomas Amaulry, 1694, p. 186-187. Le poème s'ouvre par deux vers, servant apparemment de mise en contexte, que nous n'avons pu identifier. Le seul autre exemple est l'*incipit* de l'élégie à Ovide de Lingendes, pour les raisons que nous expliquons plus haut ; voir *supra*, n. 17.

33 Michault, *op. cit.*, p. 120.

34 *Ibid.*, p. 150.

35 Le Blanc, *op. cit.*, p. 26.

36 *Ibid.*, p. 39.

37 Et seule l'une d'entre elles est incluse dans le recueil Barbin (« Sur une absence », vol. IV, p. 130-134).

38 T. Rémond de Saint-Mard, *Réflexions sur la poésie en général, sur l'églogue, sur la fable, sur l'élégie [...]*, La Haye, C. de Rogissant et Sœurs, 1734, p. 150.

39 *Ibid.*, p. 158.

40 *Ibidem.*

41 *Ibid.*, p. 167.

42 J. DeJean, « Classical reeducation : decanonizing the feminine », *Yale French Studies*, nº 97, 2000, p. 55-70.

43 B. Le Bovier de Fontenelle, « Description de l'empire de la poésie », dans *Œuvres complètes*, Paris, A. Belin, 1818, vol. III, p. 32.

44 *Ibidem.*

AUTEUR

Nicholas Dion
Université de Sherbrooke
IDREF : https://www.idref.fr/145341275
ISNI : http://www.isni.org/0000000119309065
BNF : https://data.bnf.fr/fr/16513647

Le premier poète ouvrier

Le recueil Barbin et le fait littéraire

Dinah Ribard

DOI : 10.35562/pfl.96

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

PLAN

Le Menuisier de Nevers
« Menuisier de Nevers » : Adam Billaut dans le recueil Barbin
Conclusion

TEXTE

1 Le recueil Barbin est la première anthologie historique de la poésie française[1]. Les poètes du passé dont il retient les œuvres sont par là même déclarés avoir passé l'épreuve du temps, s'imposer au regard à distance, être entrés dans l'histoire. Le titre choisi est précis : le *Recueil des plus belles pièces des poètes français* n'est pas un trésor poétique, un recueil des meilleures pièces poétiques disponibles, mais une sélection de ce que chacun de ces poètes français, à travers le temps, a fait de mieux. Le canon a changé depuis 1692. Le troisième volume du recueil Barbin, par exemple, contient dix-huit poèmes dus à Adam Billaut (1602-1662), dit le Menuisier de Nevers, qui a aujourd'hui disparu des anthologies non spécifiquement consacrées à la poésie ouvrière : la canonisation, dans son cas, n'a pas été durable. Mais ce cas permet justement de regarder le recueil Barbin d'un autre point de vue que celui de l'émergence de l'histoire littéraire et des fluctuations de la valeur, de la reconnaissance, du goût. Adam Billaut n'est pas simplement un poète mineur, un nom d'auteur sujet à classements et déclassements. Adam Billaut est le premier poète ouvrier français, le premier poète célébré parce qu'il serait extraordinaire qu'un homme exerçant un métier manuel ait pu devenir poète : suffisamment célébré pour demeurer visible trente ans après sa mort et près de cinquante ans après la parution de son

recueil poétique, *Les Chevilles de Maître Adam, Menuisier de Nevers* (1644). Si Billaut n'est pas vraiment entré dans l'histoire littéraire, le recueil Barbin a enregistré la transformation d'un habitant de Nevers qui, comme un autre, faisait de la poésie en poète ouvrier. Il a enregistré la transformation de pratiques poétiques en un événement littéraire : le recueil Barbin est une source sur le fait littéraire.

Le Menuisier de Nevers

2 Les actes paroissiaux ou notariés le concernant montrent que dans la première partie de sa vie, Adam Billaut était maître menuisier, c'est-à-dire entrepreneur à Nevers. Comme d'autres hommes de son temps, la première moitié du XVII^e^ siècle, dont on peut savoir, pour une raison ou pour une autre, qu'ils exerçaient une activité de production, un métier de l'artisanat ou du commerce, il écrivait de la poésie manifestement bien considérée, bien reçue par les autres notables de sa ville. On en trouve dans le péritexte de plusieurs livres dus à des médecins de Nevers et publiés au début des années 1630, ce qui signifie qu'on lui avait demandé de ses poèmes, ou qu'il les avait offerts, pour mettre en valeur ces ouvrages. Cette poésie, manifestement, ne semblait pas spécialement étonnante de sa part, pas plus qu'elle ne le semblait de la part d'autres poètes qui, avant Billaut ou à la même époque que lui, étaient des artisans ; peut-être spécialement bienvenue, mais pas spécialement étonnante [2]. Comme tout ce qu'il a écrit au cours de sa vie, ces premières publications donnent à lire de la poésie savante, qui fait un large recours à la fable antique, au répertoire mythologique, à l'histoire, et qui situe son auteur, sans aucune équivoque, parmi les lettrés.

3 À la toute fin des années 1630, avec deux poèmes adressés à Richelieu par « Le Menuisier de Nevers », et surtout en 1644, avec la parution des *Chevilles de Maître Adam*, le recueil publié à Paris, chez Toussaint Quinet, Billaut est pourtant devenu quelque chose d'extraordinaire, et de fort différent de ce qu'il était : un pauvre artisan misérable, isolé, sans lettres, rendu poète dans le fond de sa boutique par un don sans exemple. Ce recueil, très important puisqu'il fait plus de quatre cents pages, en compte plus de cent consacrées à l'éloge de l'auteur, sous la forme d'une préface de Michel de Marolles et d'un avis au lecteur dû à quelqu'un de moins connu, qui

signe Saint-Laurent, et surtout de dizaines de poèmes offerts à Billaut par un très grand nombre de gens, autres poètes d'occasion, littérateurs professionnels, jusqu'aux plus célèbres plumes du temps et aux plus consacrées aujourd'hui encore (Boisrobert, Rotrou, Corneille, Saint-Amant, Tristan, Gombault, Scarron, Colletet, Benserade, Scudéry …). Ce spectaculaire péritexte a conduit Frédéric Lachèvre à faire entrer *Les Chevilles de Maître Adam* parmi les recueils collectifs, plus précisément parmi ce qu'il appelle les « recueils particuliers », tout comme le recueil des poésies du petit de Beauchâteau, le poète de onze ans, autre merveille du temps [3]. Il n'est question dans ces éloges que de la merveille représentée par le menuisier poète, ce pauvre ignorant qui s'est tout d'un coup révélé capable de parler « la langue des Dieux » et qui doit donc maintenant être révélé au public des lecteurs par ceux qui ont su l'apercevoir dans son obscurité, cette preuve éclatante que le talent d'écrire des belles choses n'a rien à voir avec l'étude, avec le savoir, avec le métier du lettré. Les jeux de mots sur les vers qu'on lime ou qu'on rabote, sur les chevilles, sur la mesure, pullulent dans ces morceaux de bravoure plus ou moins virtuoses [4]. Par ailleurs, un très grand nombre des poèmes d'Adam Billaut lui-même, dans ce recueil, parlent de l'extraordinaire menuisier de Nevers, né de pauvres parents, issu « d'une tige champêtre » (« mes prédécesseurs menaient les brebis paître », écrit-il [5]), faisant tant bien que mal vivre sa petite famille de son métier manuel, et pourtant capable de composer des vers approuvés par les plus grands auteurs du temps.

4 Je crois qu'on peut dire que le Menuisier de Nevers, c'est la littérature. C'est la littérature qui apparaît, qui se donne à voir, qui opère dans la séparation entre la pratique de la poésie dans les mondes du travail et par des travailleurs, répandue du temps d'Adam Billaut, avant lui, après lui, et jusqu'à aujourd'hui, et l'extraordinaire poète ouvrier, cette merveille unique en son genre [6]. C'est la littérature qui a rendu proprement invisibles tous ces vers inscrits sur des objets fabriqués, des serviettes, des vases, des assiettes, toute cette poésie de circonstance (événements civiques, fêtes ou grèves) qu'on ne remarque même pas, tous ces auteurs aussi, contemporains de Billaut, auteurs mêmes d'ouvrages publiés tout aussi savants que les siens qui étaient des artisans. C'est la littérature qui éclot dans cette distinction entre écrits et écrits, usagers des lettres et

écrivains. Le Menuisier de Nevers, c'est la littérature comme fait historique d'un *travail* sur des pratiques diverses de l'écriture, un travail distinct de ces pratiques mêmes, un ensemble d'actions qui les ont transformées.

5 Au moment où il est devenu l'auteur célèbre, en tout cas célébré, des *Chevilles*, Adam Billaut n'était plus ou en passe de ne plus être maître menuisier, mais petit officier dans une des institutions de sa ville, Nevers, la chambre des comptes ducale. Ce statut a été le sien jusqu'à la fin de sa vie, en 1662, alors qu'il composait et faisait paraître, en tant que « Menuisier de Nevers », d'autres poèmes ensuite réunis dans un second recueil légèrement posthume (il date de 1663), *Le Vilebrequin de Maître Adam*. Le Menuisier de Nevers, c'est aussi la littérature en tant que c'est une fiction, une fabrication collective impliquant beaucoup de gens, jusqu'au cardinal de Richelieu auquel les premiers poèmes du Menuisier de Nevers avaient été offerts. Publié l'un chez Camusat, l'autre dans un recueil de rondeaux imprimé par Augustin Courbé – le Menuisier de Nevers ne publie que chez les libraires-imprimeurs les plus importants pour les nouveautés –, ces poèmes soutiennent que la grandeur du cardinal, l'éclat de son action de ministre du prince, ont touché jusqu'à un ouvrier qu'ils ont rendu poète dans son trou, pour ainsi dire : dans son atelier et dans sa ville éloignée des bruits de la cour. Ils en sont eux-mêmes la preuve. Et c'est sans doute parce qu'il s'était montré capable de s'offrir ainsi au pouvoir politique qu'Adam Billaut a pu devenir le petit officier de la chambre des comptes ducale qu'il a été pendant des années, toute sa vie d'homme mûr en fait. Ce n'était pas rien en effet de réunir autour de lui des littérateurs connus, ou peut-être même seulement de permettre à ses patrons de les réunir autour de lui – ses patrons c'est-à-dire, au service de la princesse Marie de Gonzague, fille et tante des deux ducs de Nevers contemporains de Billaut, le préfacier Michel de Marolles. Le Menuisier de Nevers, c'est le fait littéraire comme fait social.

6 Jusqu'à la fin de l'Ancien Régime, Adam Billaut est resté célèbre, aussi célèbre que les autres poètes consacrés de son temps. Les dictionnaires historiques, bibliothèques françaises, catalogues des écrivains du XVII^e^ siècle produits au siècle suivant lui consacrent tous une notice. Surtout, un assez grand nombre de ses poèmes sont demeurés lisibles, disponibles, certains même connus – un rondeau

qui commence par « Pour te guérir de cette sciatique » notamment, que Voltaire, fait rare, cite *in extenso* dans son « Catalogue des écrivains du siècle de Louis XIV » qui selon les éditions clôt ou ouvre le grand livre d'histoire paru sous ce titre [7]. Les œuvres de Billaut n'ont pas été rééditées avant 1806 – mais après tout, elles le sont à cette date, et en 1842 à nouveau ; plus depuis. Mais surtout, plusieurs recueils et anthologies comprennent une section assez fournie sur lui. Cette tradition de publication a pour origine le recueil Barbin, dont il faut aussi mentionner la réédition de 1752.

« Menuisier de Nevers » : Adam Billaut dans le recueil Barbin

7 Le recueil Barbin, je l'ai dit, donne à lire dix-huit poèmes de Billaut. C'est beaucoup : l'abbé Goujet, auteur d'une importante *Bibliothèque française*, le remarque dans sa notice, elle-même longue, fournie et émaillée de plusieurs poèmes, sur le Menuisier de Nevers, parue dans le Tome XVII (1756) de cette *Bibliothèque*. On trouve dans le recueil Barbin l'« Ode à Monseigneur le Cardinal Duc de Richelieu » et le « Rondeau sur le nom de Richelieu », les deux poèmes parus séparément avant d'être repris dans *Les Chevilles*, le rondeau sur la sciatique cité par Voltaire, des stances qui commencent par « Pourvu qu'en rabotant ma diligence apporte … » et le « Caprice de Maître Adam contre les Muses sur ce qu'il avait fait des vers pour un grand Seigneur, auquel il fit ensuite un cercueil », également cités par l'abbé Goujet, plusieurs chansons bachiques, et encore un poème intitulé « Requête de Lutempicanor, Menuisier de la Princesse Roxelane, femme de Soliman, par laquelle il se plaint à sa Hautesse, de ce que son Argentier Lustubron ne lui veut pas payer les parties de la besogne qu'il a faite dans le Sérail, traduite de Turc en Français, tirée de l'Histoire de Monstruofuron Historien Turc ». L'ensemble occupe une cinquantaine de pages, autant qu'il en est accordé, dans ce troisième volume du recueil Barbin, à Tristan L'Hermite, davantage qu'à Boisrobert ou à Saint-Amant, *a fortiori* qu'à Malleville ou Motin. Théophile de Viau, seul, y a droit à environ soixante-dix pages. Villon et Ronsard, dans le premier volume, n'en ont pas plus que Billaut.

8 Le recueil Barbin, en lui-même, dément ainsi également ce qu'écrivent à la même époque d'autres auteurs comme Urbain

Chevreau, pourtant ancien contributeur à « L'Approbation du Parnasse » qui ouvre les *Chevilles de Maître Adam*, dans son *Chevraeana* composé par lui-même de 1697 à 1700, et surtout Adrien Baillet, dans ses *Jugements des auteurs sur les ouvrages des savants* de 1685-1686, antérieurs au recueil Barbin et à l'évidence lus par ceux qui l'ont fabriqué. Chevreau et Baillet écrivent tous deux qu'Adam Billaut n'avait été célébré par les poètes de son temps qu'ironiquement, ou du moins pour faire honneur, de manière condescendante, au menuisier méritant et non au poète, dont le talent ne pouvait qu'être inexistant. Sous la plume de Baillet, le propos prend la forme suivante :

> A moins que de savoir que c'était un Menuisier sans Lettres et sans études, on le fera passer pour un Poète médiocre, et peut-être pour un *Goujat du Parnasse*. C'est aussi avec ces égards qu'il faut recevoir et considérer les éloges que lui ont donné[s] Mr Maynard le Poète et diverses autres Personnes de son temps, afin de ne nous point tromper en pensant élever ce Poète au-dessus de son rang et de sa condition. Car il faut tomber d'accord que c'est aux Menuisiers et aux autres Artisans que Maître Adam fait honneur plutôt qu'aux Poètes et aux Muses [8]

Le recueil Barbin, en donnant à lire du Billaut, et beaucoup de Billaut, dément l'idée que toute l'affaire du Menuisier de Nevers aurait pu n'être qu'un jeu, un amusement d'écrivains, une simple mode sans conséquence. Il réaffirme que la célébrité du Menuisier était méritée en s'en faisant le relais, en contribuant à la maintenir ou à la relancer. Il confirme en la reproduisant ou en réitérant l'opération littéraire de 1639-1644.

9 Relisons dans ce sens la préface générale du recueil. Il s'agit, est-il dit, de mettre à la disposition des lecteurs un corpus poétique français incontestable :

> Jusqu'à présent il ne s'est peut-être fait aucun Recueil de Vers, où l'on ait eu les mêmes vues que dans celui-ci. Les Recueils des Poésies d'un particulier, étant fait d'ordinaire par l'Auteur même, ne se sentent que trop de cet amour aveugle, et incapable de discernement, qu'il a pour toutes les productions de son esprit. Les Recueils des Poésies de plusieurs Auteurs paraissent faits au hasard, sans aucun plan, et sans aucun ordre ; une infinité d'Auteurs en sont

> exclus, qui valent bien quelquefois ceux qui y dominent. Pourquoi cette exclusion ? on n'en sait rien. C'est un assemblage fortuit de pièces, selon qu'elles sont tombées sous la main.

> Ici l'on s'est proposé un dessein que l'on a cru régulier. Il y a un grand nombre de Poètes Français qui ont leur mérite, et qu'on ne lit pourtant presque point, ou parce qu'ils sont déjà trop anciens, et qu'ils sont oubliés ; ou parce que leurs bons Ouvrages sont comme perdus dans une foule de mauvais, d'où l'on aurait trop de peine à les démêler ; ou enfin parce que dans la grande quantité de bonnes choses que l'on a, il arrive nécessairement que l'on en néglige beaucoup. On a donc cru que ce serait rendre un service au Public, que de ramasser les meilleures pièces de tous les Poètes de réputation, sans en excepter aucun, parce qu'il n'y en a aucun qui n'ait mérité sa réputation par quelque endroit. Ainsi on en facilite la lecture ; on rappelle une infinité de bonnes choses déjà mises en oubli, et l'on fait en abrégé un corps de tous les Poètes Français, qui commence depuis Villon, le plus ancien de ceux que nous pouvons entendre aujourd'hui, & qui ne finit qu'à M. de Benserade. L'un vivait sous Charles VII, et l'autre n'est mort que depuis trois mois. Cet espace comprend près de deux siècles et demi, et c'est une étendue assez raisonnable pour un Recueil. [9]

La célébrité des poètes rassemblés est ici le critère décisif. Une réputation dont l'écho se fait encore entendre à la fin du XVII^e^ siècle, même lorsque les œuvres auxquelles elle correspond ne sont plus lues, indisponibles ou oubliées, est forcément méritée « par quelque endroit ». C'est donc en fait pour la même raison, et d'ailleurs en même temps, que Billaut entre avec Adrien Baillet, et Pierre Bayle qui reproduit le propos de Baillet, dans le savoir de l'*historia literaria*, et que sa poésie est mise en état de pouvoir encore être lue par les hommes et les femmes du XVIII^e^ siècle, par Marie-Antoinette, par exemple, qui possédait l'édition de 1752 du recueil Barbin, présente dans le catalogue de sa bibliothèque : parce qu'il est un « Poète de réputation ». L'œuvre de Billaut, comme celles de Villon et de Marot, de Ronsard ou de Du Bellay, a été *de facto* accueillie par les littérateurs dans leur univers de référence. Elle l'est donc dans l'anthologie française, pour ainsi dire par analogie avec l'anthologie grecque, qui commence à se constituer à la fin du XVII^e^ siècle, et qui ne se débarrassera d'elle que plus tard. La courte (mais pas plus

courte que les autres) notice biographique qui accompagne les pièces de Maître Adam en donne la confirmation :

> *Menuisier de Nevers.*

> Maître Adam surnommé Billaut, ou communément appelé le Virgile au Rabot, Menuisier de Nevers, Poète Français vivait vers la fin du règne de Louis XIII. Il appelait ses Ouvrages de Poésie *Ses Chevilles*, *son Vilebrequin*, *son Rabot*, pour faire allusion à ses Outils de Menuiserie. Il avait l'imagination fort vive et fort prompte, et même il a été loué des plus habiles gens de son temps, comme de Monsieur Mainard et de plusieurs autres. On dit que Monsieur le Prince passant par Nevers lui avait promis cent Ecus, et qu'il vint les lui demander à Paris par ces quatre Vers.

> Prince plus grand qu'Alexandre,
> Tu m'as promis cent Ecus,
> Je suis venu pour les prendre,
> Que réponds-tu là-dessus ? [10]

Maynard est ici le représentant de tous les littérateurs qui avaient loué Maître Adam. Les outils de menuisier, chevilles et vilebrequin, et rabot, utilisés comme titres, viennent quant à eux de Baillet : mentionné dans les *Jugements des Savants*, *le Rabot*, en effet, n'existe pas. L'erreur se perpétuera tout au long du XVIII^e^ siècle, logée dans la transmission de la célébrité du Menuisier par le mécanisme de la compilation qu'on voit se mettre en œuvre ici.

10 Le propos est par ailleurs fort différent de celui de Baillet : la présentation de Billaut est ici très favorable. On peut noter par comparaison que la réédition de 1752 du recueil Barbin, où Maître Adam se trouve dans le tome IV, ajoute à sa biographie une page reprise à Titon Du Tillet mais légèrement modifiée. Sur un point, la modification est notable. Titon Du Tillet écrit en effet : « Baillet et Moreri après lui ont raison de dire qu'il fait plus d'honneur aux Menuisiers qu'aux Poètes ; mais ils ne rendent pas aussi assez de justice à ses Vers, qui ont mérité l'approbation de plusieurs bons Connaisseurs. [11] » L'anonyme augmentateur du recueil Barbin corrige la contradiction, évidente et significative : « Baillet, et Moreri après lui *ont dit* qu'il fait plus d'honneur aux Menuisiers qu'aux

Poètes ; mais ils ne rendent pas aussi assez de justice à ses Vers, qui ont mérité l'approbation de plusieurs bons Connaisseurs. [12] »

11 Surtout, les quatre vers cités pour clore la notice initiale donnent à Billaut un caractère, une allure d'homme libre et audacieux – d'homme du peuple libre et audacieux. Au passage, je ne sais pas d'où viennent ces vers, dont je ne suis pas sûre qu'ils sont de Billaut. L'impression est proche en tout cas, et non sans raison je pense, de celle qu'on a en lisant le passage sur le Menuisier de Nevers dans *Le Siècle de Louis XIV* de Voltaire, et le contraste est piquant avec la notice sur Tristan L'Hermite, qui suit immédiatement Billaut dans le recueil Barbin. La présentation d'un poète aujourd'hui bien plus reconnu que Maître Adam développe en effet exactement le même motif de l'opposition entre deux types de récompense possible pour un auteur, les éloges, en général libéralement obtenus par ceux qui les méritent, et l'argent, bien moins facilement lâché par les puissants. Le sens est globalement identique : il s'agit d'un rappel des termes établis de l'échange entre les poètes et leurs patrons (pensés comme mécènes) ainsi que du fréquent oubli de ces formes et peut-être, par-là, d'un discret appui idéologique à la mise en place de formes plus organisées de financement de l'activité littéraire.

12 Mais les vers de Tristan qui terminent la notice, comme dans le cas de Billaut, donnent de lui une image un peu différente de celle du Menuisier de Nevers :

> [Tristan L'Hermite] a été estimé de tous les beaux Esprits de son temps, et même du Cardinal de Richelieu, comme il le dit lui-même dans ces [*sic*] Vers, qui ne lui fit cependant jamais de bien, ni Monsieur le Duc d'Orléans, quoiqu'il eût beaucoup de considération pour les gens de mérite : Cela joint au peu de patrimoine qu'il avait, a contribué à le faire mourir pauvre, et c'est de lui-même qu'il a voulu parler dans cette Prosopopée,

> Ebloui de l'éclat de la splendeur mondaine ;
> Je me flattai toujours de l'espérance vaine,
> Faisant le Chien couchant auprès d'un grand Seigneur,
> Je me vis toujours pauvre, et tâchai de paraître ;
> Je véquis dans la peine attendant le bonheur,
> Et mourus sur un coffre en attendant mon Maître. [13]

13 On voit la différence, mais aussi la ressemblance. Le Billaut du recueil Barbin est un peu libertin, flatteur et irrévérencieux à la fois, pas du tout plaintif. Il est l'auteur d'éloges de Richelieu (lisibles dans les pages qui suivent cette notice) mais aussi de témoignages (tout aussi lisibles) d'un raisonnable éloignement d'homme sage et simple à l'égard des promesses de la cour et de la fortune, d'homme sage et simple qui a écrit les stances citées plus haut. En réalité, nombre de poèmes des *Chevilles* et du *Vilebrequin* mendient les grâces et les dons de ceux auxquels ils sont adressés. Dans le recueil Barbin, le Menuisier de Nevers est l'auteur, par préférence, de poésies bachiques et de plaintes comiques. Le rondeau sur la sciatique repris par Voltaire, probablement trouvé par Voltaire dans le recueil Barbin, correspond bien à l'« imagination vive et prompte » qui est prêtée à Billaut par la notice, de même que l'autre de ses pièces qui, par excellence, va traverser le temps. Pièce bachique elle aussi. On la connaît, tout au long du XVIII^e^ siècle et encore au XIX^e^, sous le titre du premier vers de sa deuxième strophe, « Aussitôt que la lumière … ». On la trouve dans de nombreux recueils, et c'est tout particulièrement à elle que le nom d'Adam Billaut est resté attaché.

> Aussitôt que la lumière
> Vient redorer les coteaux
> Poussé d'un désir de boire
> Je caresse les tonneaux,
> Ravi de revoir l'Aurore,
> Le verre en main je lui dis,
> Voit-on plus au rive More,
> Que sur mon nez de rubis. [14]

On sait aussi que l'air correspondant à cette chanson, et qui porte le même titre, « Aussitôt que la lumière », est l'un des airs les plus utilisés pendant la Révolution, autant par exemple que La Carmagnole [15]. Il existe également sur ce timbre, d'ailleurs, des variations savantes, dues au compositeur Philippe Jacques Pfeffinger (1765-1821 ?), maître de chapelle à Strasbourg puis professeur de piano et éditeur de musique à Paris, organiste franc-maçon du Temple Réformé des Billettes : *Aussi-tôt que la lumière, air favori de Maître Adam avec 11 variations et finale, pour le piano-forte* (Paris, l'auteur, sans date). Ajoutons enfin que dans le « Recueil de nouveaux

airs sur d'anciennes chansons », c'est-à-dire le recueil des « Manuscrits Originaux de la Musique de J.-J. Rousseau, trouvés après sa mort parmi Ses Papiers, et déposés à la Bibliotheque du Roi – le dix avril 1781 » aujourd'hui conservé à la BnF, on trouve un « nouvel air » composé par Rousseau sur « Aussitôt que la lumière », sous le numéro 11.

Conclusion

14 Le recueil Barbin est une contribution à la configuration du fait littéraire dans ses différentes dimensions : une contribution à son institutionnalisation, avec la question du financement de la création, une contribution à son historicisation et à la transformation de son histoire en règle ou en norme – ce que les auteurs du passé ont apprécié est appréciable. Dans le cas du premier poète ouvrier français, c'est sans doute ce recueil qui a fixé l'association entre la figure de l'ouvrier poète et une poésie brusque, vive et libre, présentable comme « populaire », présentable comme de la chanson. Cette poésie, en réalité, ne domine pas du tout dans les œuvres d'Adam Billaut. Cette popularisation non seulement de la figure, mais même de l'œuvre, a aussi rendu possible à terme, je pense, la disparition de Billaut de l'histoire littéraire générale, sa sortie du canon.

NOTES

1 *Recueil des plus belles pièces des Poètes Français, tant anciens que modernes, depuis Villon jusqu'à M. de Benserade*, Paris, Claude Barbin, 1692, désormais *RB*. Le volume est cité à partir de l'exemplaire de la BnF (YE-11547 à YE-11551) où les notices ne sont pas paginées.

2 Je me permets de renvoyer à D. Ribard, « Ce que fait la littérature. Poésie et histoire des mondes ouvriers », *Cahiers d'Histoire. Revue d'Histoire critique*, n° 138, 2018, p. 159-173.

3 F. Lachèvre, *Bibliographie des recueils collectifs de poésies publiés de 1597 à 1700*, t. II, Paris, H. Leclerc, 1903, p. 119-122.

4 Georges de Scudéry écrit par exemple : « Ta main est savante au Compas, / La Règle ne te manque pas, /Et tu ne fais rien sans Mesure : /

Mais en ce Labeur immortel, / Ce n'est point l'Art, c'est la Nature, / Qui t'enseigne à le rendre tel. », *Les Chevilles de M^e Adam, menuisier de Nevers*, Paris, Toussaint Quinet, 1644, « Approbation du Parnasse sur les Chevilles de Maître Adam, Menuisier de Nevers », p. 4.

5 « Je ne recherche point cet illustre avantage, / De ceux qui tous les jours sont dans des différends, / A disputer l'honneur d'un fameux parentage, / Comme si les humains n'étaient pas tous parents ; / Qu'on sache que je suis d'une tige champêtre, / Que mes prédécesseurs menaient les brebis paître, / Que la rusticité fit naître mes aïeux, / Mais que j'ai ce bonheur en ce siècle où nous sommes, / Que bien que je sois bas au langage des Hommes, / Je parle quand je veux le langage des Dieux. », *ibid.*, p. 247, « Maître Adam est sollicité par une Personne de condition d'aller à la Cour, afin d'y établir sa fortune, il lui fit réponse par ces Stances qui suivent ».

6 Après Billaut, les poètes ouvriers seront toujours des merveilles uniques en leur genre, même lorsqu'on parlera de poètes ouvriers au pluriel, dans les années 1830-1840, avec la parution de recueils entièrement consacrés à la poésie ouvrière.

7 « Billaut (Adam), connu sous le nom de *maître Adam*, menuisier à Nevers. Il ne faut pas oublier cet homme singulier qui, sans aucune littérature, devint poète dans sa boutique. On ne peut s'empêcher de citer de lui ce rondeau, qui vaut mieux que beaucoup de rondeaux de Benserade : Pour te guérir de cette sciatique / Qui te retient comme un paralytique / Dedans ton lit sans aucun mouvement, / Prends-moi deux brocs d'un fin jus de sarment, / Puis lis comment on le met en pratique, / Prends-en deux doigts, et bien chauds les applique / Dessus l'externe où la douleur te pique ; / Et tu boiras le reste promptement / Pour te guérir. / Sur cet avis ne sois point hérétique ; / Car je te fais un serment authentique / Que si tu crains ce doux médicament. / Ton médecin, pour ton soulagement, / Fera l'essai de ce qu'il communique / Pour te guérir.
Il eut des pensions du cardinal de Richelieu, et de Gaston, frère de Louis XIII. Mort en 1662. », *Le Siècle de Louis* XIV, édition établie, présentée et annotée par J. Hellegouarc'h et S. Menant, avec la collaboration de P. Bonnichon et A.-S. Barrovecchio, Paris, LGF, 2005, p. 897. Je corrige ici deux vers, mal cités dans l'édition de 1753 du *Siècle*, sur laquelle Jacqueline Hellegouarc'h et Sylvain Menant ont travaillé.

8 Je cite d'après l'édition de référence de 1725 : *Jugements des Savants sur les principaux Ouvrages des Auteurs*, par A. Baillet, revus, corrigés et

augmentés par M. de La Monnoye, nouvelle éd., t. IV, première partie, Amsterdam, Compagnie des Libraires, 1725, p. 132-133.

9 *RB*, t. I, Préface, n. p.

10 *RB*, t. III, n. p.

11 *Le Parnasse Français, dédié au Roi* par M. Titon du Tillet, Commissaire Provincial des Guerres, ci-devant Capitaine de Dragons, et Maître d'Hôtel de feue MADAME LA DAUPHINE, Mère du Roi, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1732, p. 276.

12 *Recueil des plus belles pièces des poètes français*, Paris, Compagnie des Libraires, 1752, t. IV, p. 2, je souligne.

13 *RB*, t. III, n. p.

14 « Chanson bachique », *Les Chevilles de Maître Adam*, *op. cit.*, p. 298-300.

15 Voir H. Hudde, « L'air et les paroles : l'intertextualité dans les chansons de la Révolution », *Littérature*, 69, 1988, p. 42-57, qui s'appuie sur P. Constant, *Les Hymnes et chansons de la Révolution. Aperçu général et catalogue*, Paris, Imprimerie nationale, 1904, p. 50.

AUTEUR

Dinah Ribard
EHESS Centre de recherches historiques - Grihl
IDREF : https://www.idref.fr/070423180
HAL : https://cv.archives-ouvertes.fr/dinah-ribard
ISNI : http://www.isni.org/0000000115588490
BNF : https://data.bnf.fr/fr/14459809

L'héritage du recueil Barbin au XVIII[e] siècle

Kim Gladu

DOI : 10.35562/pfl.98

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

TEXTE

1 Dans l'*Avis du libraire* figurant en tête du *Nouveau trésor du Parnasse* en 1772, on peut lire que ce siècle « [est] le siécle des Dictionnaires, des Recueils et des Compilations dans tous les genres [1] ». De fait, s'il est un genre, avec le roman, qui envahit au XVIII[e] siècle les étagères des libraires et les bibliothèques privées, c'est bien le recueil. Qu'il soit composé d'anas, d'historiettes ou encore d'épigrammes et de madrigaux, le recueil semble en effet le média privilégié d'un siècle qui a érigé la brièveté en idéal. Dans ce contexte, il n'est pas surprenant qu'en 1752 un groupe de libraires prenne la décision de rééditer le recueil Barbin, publié soixante ans plus tôt. Aussi affirment-ils qu'ils avaient « cru faire plaisir au Public en le faisant reparoître », l'ouvrage « étant devenu fort rare [2] ». Le recueil Barbin continue donc de susciter l'intérêt du public, à une époque considérée par plusieurs critiques comme correspondant à une « crise de la poésie française [3] ». De même, cet héritage incarné par le recueil Barbin devient manifeste dans les catalogues de bibliothèque publiés après décès de certains personnages importants du siècle. Ainsi, on en retrouve une copie dans celui de M[me] de Pompadour, aux côtés du *Recueil des épigrammatistes françois* de Bruzen de La Martinière (1720) et du *Trésor du Parnasse* de Martin Couret de Villeneuve (1762) [4], ou encore dans celui du duc d'Estrées [5]. Loin d'être considéré comme une relique du siècle passé, le recueil Barbin jouit donc toujours d'une popularité considérable au siècle suivant et a contribué à résorber cette crise de la poésie, récusant son insuffisance au regard de la prose en offrant une nouvelle manière de lire les vers, modulée selon l'une des fonctions qui leur sont nouvellement accordées et qui donnera naissance à la figure du compilateur. On observera alors que la fortune du recueil Barbin se

traduit de deux manières différentes : d'une part, on s'en réclame explicitement afin de justifier une pratique de la compilation qui devient contagieuse, à laquelle de nombreux auteurs et libraires s'adonnent et qui va de pair avec l'essor de la presse périodique et une exaltation de la dimension commerciale de la librairie ; d'autre part, on en modifie considérablement l'ambition originale pour mieux intégrer les réflexions modernes sur la poésie et rencontrer les nouveaux critères d'appréciation qu'elles suscitent, et qui supposent une toute autre fonction au recueil.

2 Dans un premier temps, plusieurs éditeurs de recueils de poésie au XVIII[e] siècle se réclament ouvertement de l'ouvrage de Barbin pour justifier une pratique du genre en vertu de laquelle un usage pédagogique, qui passe par un souci d'éducation aux belles-lettres, lui est conféré. C'est ce qu'affirme, par exemple, l'éditeur de la *Bibliothèque poétique*, dont la publication débute en 1745 :

> Je conviens avec vous, Monsieur, et avec le célébre la Fontaine, que le meilleur Art Poëtique qu'on puisse imaginer, est un choix d'excellens Vers en tout genre ; Choix d'autant plus propre à former le goût, que toutes les Piéces qu'il renferme, instruisent et plaisent tout-à-la-fois. C'est pour cela, sans doute, que plusieurs de nos fameux Ecrivains ont bien voulu sacrifier une partie de leur tems à cette sorte de travail, plus facile en apparence, qu'il ne l'est en effet. Je n'aurois eu garde de l'entreprendre, surtout après Monsieur de Fontenelle, si lui-même n'eût, en quelque sorte, favorisé mon entreprise, ayant fini son Recueil à Benserade, mort en 1691. Ainsi la Bibliothèque poëtique, qui comprend un demi-siècle et plus par de-là, aura du moins l'avantage, si c'en est un, d'être la plus étenduë de toutes les Collections qui ont parues jusques à présent. Elle suppléera, en partie, à la rareté des Editions de quelques'uns de nos Poëtes, qu'on ne songe pas, ce me semble, à réimprimer. [6]

Dans un siècle qui a reconnu la valeur de l'exemple dans le processus d'apprentissage, comme en témoignent les nombreux traités de rhétorique paraissant à la même époque, la lecture de vers conçus comme modèles constitue en effet une manière fort répandue d'envisager l'art poétique, particulièrement en accord avec les réflexions des théoriciens du temps, de Dominique Bouhours à Gabriel Henri Gaillard [7]. C'est d'ailleurs la position également adoptée

par l'éditeur dans l'avertissement au *Nouveau trésor du Parnasse* pour justifier la publication du recueil :

> Si l'on en cherche la raison, on la trouvera sans doute dans l'utilité d'un grand nombre de ces productions. En effet, si elles ne sont point toutes marquées au coin du génie, elles annoncent du moins le goût le plus délicat et le choix le plus judicieux. Elles ont encore un mérite, qui leur est propre ; c'est d'être toujours d'un grand secours à beaucoup de Littérateurs, et de contribuer infiniment à la culture et au succès des Belles-Lettres.

> Il est bien des personnes qui, nées avec des talens décidés, pour s'y distinguer, n'auroient jamais pu jouir de cette gloire, si elles avoient manqué de ces heureux moyens. Chacun n'a pas toujours assez de fortune, pour acquérir ces livres volumineux, où il est quelquefois absolument nécessaire de puiser, pour s'éclairer, et pour produire. [8]

De la lecture de ce passage, on peut tirer deux constats : d'une part, tout comme l'éditeur de la *Bibliothèque poétique*, celui du *Nouveau trésor du Parnasse* affirme l'utilité du recueil dans la formation du goût qui, on le sait, est l'une des notions qui ont le plus mobilisé les esprits au cours du siècle. En outre, elle va de pair avec une valorisation de l'expérience personnelle ; d'autre part, il mentionne également la facilité d'accès aux textes que permet le recueil aux littérateurs médiocres, qui peuvent facilement et rapidement y puiser les extraits dont ils ont besoin pour leurs propres productions. En ce sens, le recueil témoigne d'une pratique du recyclage littéraire très courante à l'époque, elle-même tributaire d'une conception de la poésie qui en fait un bien commun, à rebours d'une sacralisation de l'art poétique, encore à venir [9]. D'ailleurs, cette conception de la poésie se traduira par un effacement de la figure auctoriale au profit de celle du compilateur, qui jouera un rôle de plus en plus important dans la République des Lettres.

3 Dans un second temps donc, dans l'avertissement à la réédition du recueil qui paraît chez Prault père en 1752, les éditeurs mentionnent que, si leur ambition est de procurer au public un ouvrage devenu difficile à trouver, c'est surtout le choix des pièces qui en marque la valeur :

> Le choix qui regne dans cet Ouvrage est une preuve du goût et du discernement de l'illustre Auteur qui a présidé à la premiere Edition. A la vérité, la précipitation avec laquelle elle fut faite, y apporta des fautes essentielles. Nombre de Vers oubliés, et même des Stances entieres, des mots absolument étrangers au sens et qu'il étoit impossible de suppléer, défiguroient la plus grande partie des piéces de ce Recueil. On a réparé tous ces défauts dans cette réimpression. [10]

On comprend que se dessine alors une figure de l'éditeur comme compilateur, comme architecte de l'ouvrage, personnage pour lequel la notion de goût devient centrale, puisque la production du recueil implique un jugement sûr et un choix judicieux. Ainsi, si la précipitation dont aurait fait preuve l'éditeur du recueil Barbin afflige ses successeurs, il n'en demeure pas moins que l'ambition de ceux-ci réside dans une volonté d'offrir des pièces devenues rares au public, mais en se posant surtout comme arbitres du bon goût en matière de poésie.

4 C'est d'ailleurs ce rôle du compilateur, implicite au mode de production du recueil, qui en fait un expert dans le jugement de goût réaffirmé par l'éditeur de l'*Élite de poésies fugitives*, dont la première série paraît en 1764. Celui-ci y affirme que « [c]e Recueil n'est point un de ceux dont le mauvais goût des Éditeurs et l'avidité des Libraires multiplient sans choix les volumes. C'est une collection des plus jolies Pièces fugitives de tous nos Poëtes modernes, faite avec beaucoup de soin par un homme de Lettres [11]. » Aussi insiste-t-il sur le fait que son recueil surpasse ceux de ses prédécesseurs :

> On a déjà plusieurs Recueils de Poësies. Les uns, faits par des hommes d'un mérite supérieur dans des tems où la Poësie étoit encore dans son enfance, n'ont pu atteindre le degré de perfection où ces Éditeurs étoient capables de les conduire. De ce nombre est le Recueil des Poëtes depuis Villon jusqu'à Benserade, imprimé chez Barbin, et auquel M. de Fontenelle, encore fort jeune, eut, dit-on, beaucoup de part. Les autres ont été faits dans des tems plus heureux; mais par des hommes qui n'avoient point le goût assez difficile pour n'adopter que l'excellent. [12]

Si l'une des fonctions du recueil est de former le goût des lecteurs, sa constitution suppose cependant une capacité à juger les ouvrages d'esprit, compétence maîtrisée par le compilateur, qui fait également figure de pédagogue. En ce sens, il devient l'un des personnages forts de la République des Lettres, à une époque où la critique constitue elle-même l'un des genres émergents, notamment dans la presse périodique. C'est d'ailleurs l'ambition qui motive Étienne-Philippe de Prétôt, éditeur des *Amusemens du cœur et de l'esprit*, dont la seconde mouture débute en 1748. Dans une « Lettre d'un ami à l'auteur pour servir de préface à l'ouvrage » qu'il fait paraître en tête de la série, on peut lire :

> Mais mon principal objet a été de vous confirmer dans le dessein que vous m'avez montré d'être plus difficile, que vous n'avez parû l'être jusqu'à présent, sur le choix des Piéces qui composoient vos Recueils. Ce n'est point au Compilateur à dire à son Lecteur :
> *Choisis, tout n'est pas précieux.*
> C'est au Lecteur à le dire au Compilateur. Ne seroit-ce pas en effet vendre trop cher le plaisir que donne une pensée agréable ou fine, un sentiment naïf ou délicat, une réflexion ingénieuse ou sage, etc. que de le faire acheter par l'ennui et le dégoût ? Les honnêtes gens ne s'amusent point à chercher une paillette d'or parmi des chiffons et des balayurent (sic.). [13]

Le rôle du compilateur tient donc de celui du chercheur de trésor, qui s'efforce de dénicher ces traits d'esprit et ces pensées délicates cachées parmi des œuvres qui, parfois, ne répondent pas entièrement aux critères du siècle. Contrairement au souci d'offrir au public les meilleures pièces des meilleurs poètes, qui motivait l'éditeur du recueil Barbin, il s'agit de tirer de toutes pièces confondues le suc afin de former un nouvel ouvrage à partir d'une succession fragmentée de pensées brillantes, que vient appuyer le commentaire critique :

> Mais prenez garde, M., il y a tel Ouvrage inconnu, ou oublié, qui en effet, comme je crois l'avoir dit, mérite de l'être toujours ; laissez-le dans l'oubli : il y en a tel autre où quelques beautés étincellent à travers les défauts ; arrogez-vous le droit de n'en offrir que des fragmens : si quelquefois la nécessité des liaisons ou du sens vous

> empêche de les élaguer à votre gré, prévenez votre Lecteur, amusez-le par une Critique solide ou égayée. [14]

Si le travail du compilateur implique une sélection des fragments les plus intéressants, il suppose surtout une critique judicieuse, qui l'établit en juge en matière de poésie, propre à édicter la postérité ou l'oubli selon la valeur qu'il accorde aux différentes pièces. Aussi cette pratique du fragment – qui résulte d'un exercice critique – devient-elle un passage obligé pour le compilateur, comme l'indique celui de l'*Élite de poésies fugitives* de 1772, qui souligne que son ouvrage « est un extrait de plus de quatre cents volumes [15] ». Il ajoute aussitôt :

> A certains Poëtes ignorés, il est quelquefois échappé un joli Madrigal, une bonne Épigramme, une Épître charmante; nous avons eu soin de les recueillir. Il en est d'autres qui ont joui dans leur tems d'une réputation qu'ils ne méritoient pas : leurs Œuvres, scrupuleusement recueillies, forment plusieurs volumes, et leur mérite réel se réduit à cinq ou six feuillets. Nous en avons choisi l'excellent, et nous avons abandonné le reste à l'oubli. [16]

Le travail du compilateur suppose donc une grande connaissance de ces différents ouvrages, mais surtout un processus d'élagage, qui consiste à « séparer la paille d'avec l'or [17] », pour reprendre l'expression de l'éditeur de la *Bibliothèque poétique*, afin d'en « abréger les longueurs, de supprimer les redites, de proscrire les pensées fausses, et les expressions basses [18] ». C'est également ce que rappelle Joseph de La Porte dans l'avertissement figurant en tête du *Portefeuille d'un homme de goût* :

> Le peu de goût qui règne dans presque tous les Recueils de Poësies fugitives, en a dégoûté le Public. On ne les lit point, parce que le peu de bonne Piéces, qui s'y trouvent, sont perdues dans une foule de mauvaises, d'où l'on auroit peine à les démêler. On voudroit trouver, dans deux ou trois Volumes, tout au plus, les Morceaux les plus exquis de nos meilleurs Poëtes dans le genre des Piéces fugitives et legeres, sans aucun mêlange de Piéces médiocres ; et c'est le but qu'on s'est proposé, en rassemblant, dans trois Tomes seulement, tout ce que notre Parnasse a produit de plus parfait en ce genre, depuis Marot jusqu'à nos jours. [19]

Ici se donne à entendre de manière éloquente le rapport entre cette pratique du fragment et du mélange et une valorisation grandissante de la poésie fugitive et légère au cours du siècle. Dès lors, bien que la plupart des éditeurs se réclament du recueil Barbin, ils introduisent un usage répandu du fragment, que l'éditeur du premier recueil rejetait, sous prétexte qu'ils « n'[avaient] point de suite ni de liaison [et qu'ils n'étaient donc] presque jamais agreables [20] ». Or, c'est précisément afin de complaire au public, en lui évitant la lecture de passages ennuyeux, que ces compilateurs font du fragment la base de leur mode de production. De fait, si la fragmentation est légitimée, c'est surtout que la poésie occupe ici un espace défini par le divertissement, le badinage et la légèreté, les épigrammes, madrigaux et autres épîtres galantes servant surtout à distraire un public qui s'ennuie rapidement des longueurs de l'ode. En ce sens, la fonction du recueil répond surtout à un principe de plaisir, qui devient le moteur du processus de production. Aussi la référence implicite à Barbin, qui passe par la mention de la période allant « depuis Marot jusqu'à nos jours », laquelle remplace celle allant de Villon jusqu'à Benserade, illustre-t-elle avec encore plus d'éclat la distance prise avec l'ouvrage paru en 1692. Il s'agit précisément de mettre en valeur le goût moderne, particulièrement propre à susciter la production de pièces fugitives et légères. La référence à Marot ne doit pas tromper ici : si ses œuvres datent déjà d'un certain temps, sa « manière » suscite l'intérêt des poètes, et le style marotique est l'une des voies qu'empruntera la galanterie littéraire [21].

5 Dans un dernier temps, les éditeurs de recueils du XVIII^e siècle remettent ainsi en cause certaines des pratiques adoptées par leur prédécesseur en 1692. Parmi celles-ci, l'ordre de présentation des pièces semble également tributaire d'une valorisation grandissante pour la variété et pour une esthétique du mélange, comme en témoigne l'éditeur de l'*Élite de poésies fugitives*, insistant en ces termes sur ce qui le distingue de ses devanciers :

> La plupart de ces Auteurs ont, dans leur marche, choisi l'Ordre chronologique. Les Poëtes, dont ils rapportent les pièces, sont placés suivant qu'ils sont plus ou moins anciens. Ces Editeurs ne se sont pas apperçûs qu'un Poëte a rarement tous les tons, et que chaque Auteur ayant un style et une manière qui le caractérisent, ils jettoient, dans leurs Recueils, une monotonie fatiguante. Sans doute ils ont

> prétendu, par ce moyen, nous indiquer les progrès de la Poësie Françoise et nous en donner l'Histoire. Nous sentons les avantages de ce plan ; mais nous ne l'avons point adopté. Nous avons cru que dans un Ouvrage, fait pour plaire, une forme agréable devoit être préférée à une forme utile. En conséquence nous avons exclu, de ce Recueil, des Piéces charmantes à la vérité par l'esprit ou par le talent ; mais dont le style gothique et suranné ne se ressent que trop de la barbarie des premiers Siécles Lettrés. A côté d'une Ode sublime, d'une Épître sérieuse, nous avons eu soin de placer un joli Madrigal, une Epigramme piquante, une Épître légère : Nous avons cru qu'un semblable mêlange de Pièces, de diverse nature, joint avec la différence du style de chaque Auteur, produiroit une variété qui rendroit la lecture de cette collection beaucoup plus intéressante. [22]

Ce passage, éloquent pour notre propos, rend bien compte à la fois de la postérité du recueil Barbin, qui semble toujours vivant dans l'esprit des compilateurs et qui constitue une forme d'hypotexte commun à tous, et de la distance prise avec celui-ci. De fait, si l'on retient l'idée générale de production en recueil, c'est maintenant le goût pour la variété et le divertissement qui dicte la compilation, plutôt que le désir de mémoire que traduisait la volonté d'instituer l'ouvrage en « histoire littéraire ». Le principe de plaisir a succédé à celui d'utilité et c'est sans surprise qu'on voit les anthologistes préférer le mélange des genres et des tons à l'ordre chronologique adopté (malgré certaines entorses) par l'éditeur du recueil Barbin. C'est d'ailleurs en vertu de ce principe de plaisir que B. de Sainmore indique les trois critères de sélection qui ont présidé à son travail :

> Une Pièce de Poësie fugitive peut plaire par trois différentes raisons ; ou par le sentiment qui y est répandu, comme dans la plûpart des Poësies de Chaulieu ; ou par le talent Poëtique, comme dans les Épîtres légères de M. le C. de B. ; ou par l'esprit, comme dans les Ouvrages de Fontenelle. M. de Voltaire, M. Gresset, etc. ont sçû réunir ces trois mérites. [23]

Aux critères de réputation des auteurs et de représentativité des pièces établis par Barbin se substituent le sentiment, le style et l'esprit, Chaulieu, le cardinal de Bernis, Fontenelle, Voltaire et Gresset faisant ici office de modèles. Le sentiment aurait d'ailleurs, si l'on en

croit l'éditeur, également guidé le choix des pièces publiées dans la *Bibliothèque poétique* :

> Je n'ai point garde de prétendre que toutes les matieres qui la composent, enjouées ou sérieuses, profanes ou sacrées, soient autant de chef-d'œuvres ; ce seroit prétendre l'impossible : mais à supposer que tout y fût du même mérite, pourrois-je me flatter que tout y dût plaire aux différens esprits ? Il y a en nous certains motifs d'approbation et de dégoût qui nous sont particuliers ; et le sentiment qui nous reste de la lecture d'un Ouvrage, vient quelquefois moins de l'Ouvrage même, que de ces motifs dont nous aurions bien de la peine à nous rendre compte. [24]

Ici, entrent également en jeu les attentes du public, l'éditeur prenant en compte la réception de son ouvrage par des lecteurs aux goûts multiples. Le mode de production qu'est le recueil lui permet de proposer des extraits qui ne seraient pas considérés comme « autant de chefs-d'œuvre », en se justifiant par la variabilité du goût des lecteurs. Si ce procédé répond sans doute à un souci de ménager la critique, il marque surtout le désir de se distinguer d'une pratique élitiste de la poésie, en ouvrant les portes du Parnasse à des auteurs amateurs, occasionnels, mais dont les œuvres répondent aux critères établis en vertu d'une optique mondaine de divertissement. D'ailleurs, cet accueil favorable qui sera réservé à des auteurs d'occasion aura pour effet de permettre l'apparition et l'essor de nouvelles figures de poètes, trouvant dans le recueil une voie légitime de diffusion, sinon de légitimation.

***

6 En guise de conclusion, il convient d'observer qui sont ces auteurs publiés dans les recueils du XVIII^e siècle. Notons d'abord que si plusieurs compilateurs se réclament du recueil Barbin pour justifier une pratique de la collection, la plupart modulent différemment cette pratique, ce qui se donne à voir, entre autres, par l'importance accrue accordée à la variété des genres et des tons et au principe de plaisir. Ce faisant, c'est également la figure même de l'auteur qui se trouve remise en question. Dans le recueil Barbin, l'auteur constituait toujours une figure forte, il bénéficiait d'une posture d'autorité, dirons-nous, appuyée notamment par ces vies d'auteurs que l'éditeur

avait insérées dans l'ouvrage et qui conféraient à chacun une importance, voire une aura, justifiant la place qui lui était consacrée dans cette « histoire de la poésie française par les poètes mêmes ». Or, il semblerait que les recueils du siècle suivant laissent voir une modification de cette conception du poète. D'abord, la présence des auteures ne cesse de croître tout au long du siècle. Si l'on en rencontrait deux dans le recueil Barbin (M^me^ de La Suze et M^me^ de Villedieu), elles se multiplient dans les recueils successifs. M^me^ de La Suze, M^me^ de Villedieu, M^me^ Deshoulières reviennent bien sûr constamment, mais on retrouve également des auteures à la réputation beaucoup moins établie, telles M^me^ de Saint-Onge, M^me^ Vatry ou M^me^ de Plat-Buisson. Dès lors, la figure féminine semble être emblématique d'une qualité d'auteur désormais accessible à tous, le recueil accueillant non plus une élite en termes de poètes, mais une élite en termes de poésies, *fugitives* de surcroît. Il ne s'agit donc plus de présenter la quintessence des poètes français, mais de rendre accessible une multitude de pièces, voire de fragments, considérés comme valables pour des éditeurs dont l'ambition se résume à toucher le cœur et à amuser l'esprit. Cette nouvelle valeur accordée au fait poétique a pour conséquence d'ouvrir non seulement la voie à quantité de femmes auteures qui, par définition, occupent une posture d'amateur tributaire d'une conception de la poésie comme divertissement mondain, mais également à un groupe d'auteurs anonymes, dont les œuvres sont diffusées largement par les périodiques, comme le *Mercurede France* et l'*Almanach des muses*. Au souci d'offrir une histoire de la poésie pouvant servir l'ambition d'établir une littérature nationale française se substitue le désir de divertir, qui se traduit par un désintérêt pour la figure de l'auteur, au profit d'une pratique fragmentée de la poésie, qui permet de dénicher des paillettes d'or chez des auteurs improbables. Contrairement à Barbin, qui affirmait « que ce Recüeil [était] fait pour le temps present, mais [qu'il n'était] pas fait pour ne donner que des choses qui soient precisément de nostre goust », les éditeurs de recueils au XVIII^e^ siècle souhaitent précisément n'offrir que ce qui correspond au goût des lecteurs. Toutefois, cette ambition correspond à la réception des publications de Barbin au XVIII^e^ siècle, traduite par l'expression de « barbinades ». Selon le commentaire d'Eustache Le Noble dans l'*École du monde*, celles-ci correspondent « à ces nombreux Colifichets de petits Livres qui ne servent qu'à faire

perdre inutilement du tems, et après la lecture desquels on se trouve l'esprit aussi peu rempli, que si l'on n'avoit rien lû, et qui n'ont pas laissé d'enrichir notre ami Barbin [25] ». Ainsi, si la fonction implicite des recueils de poésie dans la seconde moitié du XVII^e^ siècle était entre autres d'établir une norme linguistique et sociale basée sur l'usage de la cour [26], il semble qu'un siècle plus tard le recueil contribue surtout à fournir les cabinets de curiosité en pièces frivoles et divertissantes, facilement réutilisables et propices à une pratique qui relève du recyclage littéraire. En ce sens, le recueil se fait le miroir de la situation contemporaine du champ poétique : on y retrouve une présence féminine accrue, un déclin irrémédiable du système de mécénat, une intégration de plus en plus importante des réseaux de sociabilités et de l'opinion publique à la sphère des belles-lettres et, enfin, un élargissement de la catégorie auctoriale, qui peut désormais adopter différentes postures, de l'auteur de métier au rimailleur d'occasion. Par là-même, le recueil se fait aussi l'écho d'une modification en profondeur de la galanterie littéraire elle-même [27]. Alors que l'esthétique galante qui modulait l'inscription des poètes dans le recueil Barbin s'adossait de manière générale au XVII^e^ siècle à un idéal linguistique classique, celle du XVIII^e^ subit un phénomène de vulgarisation, qui permet de justifier le processus de collection des poésies légères et fugitives d'auteurs amateurs. Délaissant le plus souvent la mise en scène d'une ambition pédagogique ou morale, les productions galantes ne se soucient que de plaire et divertir, l'espace d'un moment. Elles répondent alors à une esthétique rococo qui envahit également les beaux-arts et les motifs décoratifs, et dont la frivolité et le badinage sont les marqueurs principaux. Le recueil collectif constitue donc un acteur important de ce glissement de la belle galanterie vers une galanterie « rocaille », qui se donne pour ambition de plaire et de charmer, à rebours d'une conception du fait poétique devant répondre à des normes académiques lui permettant de s'inscrire dans une histoire de la littérature française. En définitive, c'est néanmoins une conception de la poésie comme objet en tension qui se donne à voir, entre tradition et modernité, avant qu'elle ne connaisse l'évolution que l'on sait avec l'introduction des poètes allemands en France notamment, et une complète redéfinition de ses modes de production et de diffusion.

NOTES

1 « Avis du libraire », B. de Sainmore et L. de Boisjermain, *Le Nouveau trésor du Parnasse ou Élite de poésies fugitives*, Liège et Paris, Bassompierre et Les libraires associés, 1772, t. I, p. v.

2 « Avertissement », *Recueil des plus belles pieces des poëtes françois, depuis Villon jusqu'à Benserade*, Paris, Prault père, 1752, n. p.

3 Voir notamment les ouvrages de S. Menant, *La Chute d'Icare, la crise de la poésie française* (1700-1750), Genève, Droz, 1981, et de J.-L. Haquette, *Échos d'Arcadie. Les transformations de la tradition littéraire pastorale des Lumières au romantisme*, Paris, Classiques Garnier, 2009.

4 *Catalogue des livres de la bibliothèque de feue Madame la marquise de Pompadour, dame du Palais de la Reine*, Paris, Jean-Th. Hérissant et Jean-Thomas Hérissant fils, 1765, p. 59.

5 *Catalogue des livres de la bibliothèque de feu monseigneur le maréchal duc d'Estrées*, Paris, Jacques Guerin, 1740, t. I, p. 60.

6 A. C. Le Fort de La Morinière, « Lettre de l'éditeur à un ami », *Bibliothèque poétique ou nouveau choix des plus belle pieces de vers en tout genre, depuis Marot jusqu'aux Poëtes de nos jours. Avec leurs vies et des remarques sur leurs ouvrages*, Paris, Briasson, 1745, t. I, p. v.

7 Celui-ci affirme avoir « préféré les douces et instructives leçons que donnent les exemples, à la stérile et rebutante sécheresse des préceptes » (« Préface », *Rhétorique françoise à l'usage des jeunes demoiselles, avec des exemples tirés, pour la plûpart, de nos meilleurs orateurs et poëtes modernes*, Paris, Savoye, 1748, n. p.).

8 « Avis du libraire », dans B. de Sainmore et L. de Boisjermain (éd.), *Le Nouveau trésor du Parnasse ou Élite de poésies fugitives*, Liège et Paris, Bassompierre et Les libraires associés, 1772, t. I, p. v-vi. Notons que cet avis ne figure pas dans la première mouture de la série, qui paraît en 1764.

9 Mentionnons toutefois que la poésie dramatique jouit d'un statut privilégié, comme on le voit aisément à la lecture de certains traités d'éducation aux belles-lettres, dont celui de Charles Rollin. Il serait cependant intéressant d'étudier ce corpus en particulier, afin de voir si le recueil Barbin se trouve réinvesti dans une visée éducative, particulièrement en ce qui concerne l'apprentissage de la versification, qui

irait de pair avec la légitimité qu'acquièrent les poètes français et modernes au cours du siècle.

10 « Avertissement », *Recueil des plus belles pieces des poëtes françois, depuis Villon jusqu'à Benserade*, *op. cit.*

11 « Avis des éditeurs », dans B. de Sainmore et L. de Boisjermain (éd.), *Élite de poésies fugitives*, Londres, s. n., 1764, t. I, p. I.

12 *Ibid.*, p. I-II.

13 « Lettre d'un ami à l'auteur pour servir de préface à l'ouvrage », é-Ph. De Prétot (éd.), *Amusemens du cœur et de l'esprit*, Paris, Vve Pissot, Jean-Augustin Grangé, Jean-François Quillau, 1748, t. I, p. 19-20.

14 *Ibid.*, p. 32.

15 « Avis des éditeurs », B. de Sainmore et L. de Boisjermain (éd.), *Le Nouveau trésor du Parnasse ou Élite de poésies fugitives*, *op. cit.*, p. IX.

16 « Avis du libraire », *Ibid.*, p. XIII-XIV.

17 « Lettre de l'éditeur à un ami », *Bibliothèque poétique ou nouveau choix des plus belles pieces de vers en tout genre, depuis Marot jusqu'aux Poëtes de nos jours. Avec leurs vies et des remarques sur leurs ouvrages*, Paris, Briasson, 1745, t. I, p. VII.

18 *Ibidem.*

19 « Avertissement », *Le portefeuille d'un homme de goût, ou l'esprit de nos meilleurs poëtes*, Amsterdam et Paris, Delalain, 1770, t. I, p. [III].

20 « Préface », *Recueil des plus belles pieces des poëtes françois, tant anciens que modernes, depuis Villon jusqu'à M. de Benserade*, Paris, Barbin, 1692, t. I, n. p.

21 Lenglet-Dufresnoy offrira d'ailleurs une nouvelle édition des œuvres de Marot en 1731. À ce propos, voir W. de Lerber, *L'influence de Clément Marot aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, Lausanne, Paris, F. Haeschel-Dufey, Champion, 1920.

22 « Avis des éditeurs », *Élite de poésies fugitives*, 1764, *op. cit.*, p. II-III.

23 *Ibid.*, p. XI. « M. le C. de B. » fait sans doute référence au cardinal de Bernis.

24 « Lettre de l'éditeur à un ami », *Bibliothèque poétique*, *op. cit.*, p. IX.

25 E. Le Noble, *École du monde, contenant la manière d'y vivre*, Amsterdam, Par la Compagnie, 1750, t. II, p. 326.

26 Voir M. Bombart et G. Peureux, « Politiques des recueils collectifs dans le premier XVII^e siècle. Émergence d'une norme linguistique et sociale », dans Irène Langlet (dir.), *Le Recueil littéraire. Pratique et théorie d'une forme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 239-256.

27 Les commentaires d'Alain Viala lors du colloque ont, à cet égard, été très éclairants, et je lui en suis redevable.

AUTEUR

Kim Gladu
Université du Québec à Rimouski
IDREF : https://www.idref.fr/174580355
ISNI : http://www.isni.org/0000000420126970
BNF : https://data.bnf.fr/fr/16714314

Quelques catégories à l'épreuve de l'anthologie

Histoire, poésie, société dans le recueil Barbin

Laurence Giavarini

DOI : 10.35562/pfl.100

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

PLAN

« par les Ouvrages même des Poetes »
Les « poètes français » et le social

DÉDICACE

Pour Alain Viala

TEXTE

1 La préface du recueil Barbin déclare vouloir donner « une Histoire de la Poésie Françoise, par les Ouvrages même des Poëtes ». Ce qui intéresse dans cette affirmation n'est pas tant l'idée qu'il y aurait là la première histoire de la poésie, ou la première anthologie – il y a en effet, dans la littérature ou effectués avec la littérature, quantité de gestes anthologiques et historiographiques antérieurs à 1692 – mais bien la désignation du geste anthologique comme geste historiographique. Le projet posé dans la préface suppose de se ressaisir de tout un ensemble d'actions d'écriture, de publication et de classement qui n'apparaissent ni nécessairement cohérents, ni simultanés, qui ont parfois en outre un caractère aléatoire – le geste anthologique englobe en effet toutes sortes d'autres gestes – pour leur donner sens et produire une histoire de la poésie : *une* histoire et non *l'histoire*.

2 Mais comment les notices et les pièces de vers mises en recueil dans un volume composite à plusieurs titres peuvent-elles être saisies comme réalisant une histoire ? À l'échelle du recueil dans son ensemble, ce sont d'abord les notices, « les petites vies », qui font voir dans sa continuité le geste anthologique comme geste historiographique. Le fait qu'elles aient été reprises, dès 1694, dans *L'Art de la poesie française* de Phérotée de La Croix, et qu'elles y figurent parmi d'autres listes [1], semble montrer qu'elles ont été perçues comme ce qui faisait son originalité et son intérêt, comme un élément historiographique décisif, dans une perspective où l'histoire s'appréhende comme palmarès [2], comme ce qui classe, qui garde des choses du passé et en voit disparaître d'autres. Ce même principe d'une histoire littéraire par notices et anthologie se lit en outre dans le premier livre du *Recueil des plus belles épigrammes* de Claude-Ignace Brugière de Barante, paru en 1698 et qui réunit une liste d'auteurs très proche de celle du recueil Barbin [3], en lui empruntant le principe du classement des auteurs, présentés puis « représentés » par une série de textes. À l'échelle d'ensemble de l'ouvrage – il est clair en effet que la porte d'entrée dans le recueil Barbin est décisive quant à ce que l'on y voit ou ce que l'on n'y voit pas [4] –, on peut donc affirmer que celui-ci travaille à donner une certaine idée de la poésie comme pratique d'auteurs de conditions sociales différentes, et qu'il construit aussi un temps propre de la « littérature ».

« par les Ouvrages même des Poetes »

3 Un fait assez remarquable est que le recueil Barbin mobilise peu de ces catégories que nous qualifierions d'« esthétiques » ou, mieux, de « poétiques ». Il y a certes la mention des genres (rondeau, chanson, sonnet, épigramme…) qui ont été pratiqués sur la longue durée, et qui ont des moments sensibles, telles les épigrammes mentionnées comme une des réussites de Passerat [5], mais qui semblent avoir trouvé leurs auteurs avec Marot, dont cinquante-trois épigrammes sont reprises, puis avec Maynard (trente-deux pièces de celui-ci illustrent le genre). Les « petites vies » indiquent d'ailleurs des introducteurs de ces genres : « Saint Gelais a fait le premier des sonnets françois & […] c'est lui qui les a fait passer d'Italie en France »

(t. I), Jodelle fut le « premier françois donnant une tragédie en notre langue » (t. I), Lingendes « le premier qui a fait des stances françoises » (t. III). Mais de sonnets, il n'y en a point dans la liste des pièces de Saint-Gelais, pas de tragédie bien sûr ni pour Jodelle ni pour quiconque parmi les poètes mentionnés, pas de stances pour Lingendes alors que les stances sont par ailleurs nombreuses dans tout le *Recueil*. Ces « hiatus » multiples entre le choix des poèmes et le discours des « petites vies », outre qu'ils laissent entrevoir la composition très probablement segmentée du recueil (les pièces de poésie d'un côté, les vies de l'autre [6]), rendent également perceptible la différence entre l'histoire que produit un choix de poèmes associés à des noms d'auteur et ce qui serait une histoire des formes poétiques ou d'une forme en particulier, voire une histoire de l'émergence de genres poétiques. L'organisation par auteur met en évidence des pratiques historicisées de la poésie : être le premier à avoir fait des sonnets, ce n'est au fond, selon le recueil Barbin, pas tant avoir introduit les sonnets dans l'histoire littéraire de la poésie qu'être le premier, parmi tous ceux qui écrivent des vers, à s'exercer au sonnet. En mettant l'accent sur des pratiques d'écriture, les « petites vies » se tiennent à hauteur de ces pratiques plus qu'elles n'engagent une histoire longue des formes poétiques.

4 On ne trouve pas par ailleurs, dans la désignation des poètes, ces catégories de groupes si puissantes dans la construction des périodisations littéraires, notamment pour le XVII^e^ siècle : pas de « libertins » – mais Regnier fut « débauché » (t. I), Saint-Amant « a vescu assez librement » (t. III), Chapelle aima « gouster en liberté tout ce qu'une vie libre & facile peut donner de plaisir d'un homme comme lui » (t. V). Autrement dit, l'absence des pièces licencieuses de certains auteurs dans le recueil Barbin, si elle obéit notamment à la nécessité de ne publier que des pièces autorisées, n'interdit pas de dire comment ont vécu des poètes plus tard classés comme « libertins », mais aussi d'autres qui n'ont pas été désignés comme tels.

5 Par ailleurs, on ne voit pas non plus désignés ces « précieux », ces « burlesques » qu'affectionne l'histoire littéraire, et pas non plus exactement de « galants » au sens qu'on donne aujourd'hui à ce terme, puisque la galanterie est ici attribuée à Du Bellay (« Il avoit abandonné la galanterie », c'est-à-dire les vers d'amour, t. I),

à Ronsard (« Le poete de France qui a le plus fait de poesie galante », t. I), à Passerat (« La plus haute et la plus fine galanterie », t. II), avant Godeau (« On dit qu'il fit des Poesies galantes estant evesque », t. IV), M^me^ de La Suze (« Elle eut toute sa vie le cœur aussi galant que l'esprit », t. IV), ou M^me^ de Villedieu (« Le destin des femmes d'esprit de donner dans la galanterie, y entraina aussi Melle des Jardins qui n'en démentit point le caractère dans toute la conduite de sa vie », t. IV). Cette catégorie de « galanterie », très construite dans l'appréhension des pratiques littéraires du XVII^e^ siècle [7], apparaît donc moins intéressante du point de vue de la désignation de groupes précis que du traitement du temps de la pratique poétique sur la longue durée. Le recueil Barbin ne définit pas à proprement parler de galants, il projette la galanterie comme valeur sociale et valeur littéraire dans une histoire de la poésie française. Cela se lit dans les notices, mais aussi dans les pièces poétiques, telle la lettre en vers dans laquelle Saint-Pavin demande à une marquise de revenir à la cour pour y rendre l'amour plus « galand qu'il n'y fut jamais » (t. IV, p. 367) ou l'extrait des *Nopces de Pelée et Thétis* de Bensérade où le duc de Saint-Aignan affirme qu'il a « dans un si haut point mis la galanterie / Que la cour de Neptune en est toute fleurie » (t. V, p. 158). L'emploi et la valorisation d'une catégorie opérante dans le présent de 1692 s'accompagnent en effet d'un retour sur la galanterie des années 1650 comme l'âge d'or de cette pratique sociale de la poésie. Les auteurs du volume V, Voiture, Sarrazin, Bensérade dont la notice mentionne la querelle des sonnets d'Uranie et de Job [8], identifient le moment clé de la pratique des vers de ballet pour la cour. Ce cinquième livre revient en effet en arrière du point de vue de la chronologie des auteurs par rapport à ceux du volume IV – Voiture est mort en 1648, Scarron en 1660, Sarrasin en 1654 quand Saint-Pavin est mort en 1670, Charleval en 1663 [9], Mathieu de Montreuil en 1691, M. de La Sablière en 1679, etc. –, en insistant sur l'époque où l'exercice des vers est liée aux plaisirs du roi. La plupart des ballets dont Bensérade a écrit le livret sont ainsi représentés par des pièces qui, sans se désigner explicitement comme vers de ballet, privilégient largement les rôles royaux [10], et furent écrites et imprimées dans les années 1650, puis les années 1660 où s'est construite la question de la galanterie royale. De nombreuses pièces empruntent donc, sans que cela soit précisé, à dix-sept écrits de Bensérade, qui vont du *Ballet*

royal des festes de Bacchus dansé en 1651 au *Ballet de Flore* de 1669, en passant par certains très fameux (le *Ballet de la Nuit* de 1653, les *Nopces de Pelée et Thetis* de 1654)[11], *Les Nopces de Village* de 1668), d'autres moins (*Ballet royal de l'Alcidiane* de 1658 ou le *Ballet de l'Impatience de 1661*). Isaac de Bensérade est ainsi l'auteur dont le plus grand nombre de pièces poétiques se voit rassemblé dans le recueil Barbin, rendant en même temps sensible ce qui semble bien une construction après coup du cinquième volume. Par ailleurs, dans ce même volume, la partie sur Chapelle, tout de suite après Sarrazin et juste avant Bensérade, adopte une pagination nouvelle, comme si les cahiers n'avaient pas d'emblée trouvé leur place, ou avaient été déplacés pour produire un type de cohérence : ainsi, Chapelle dont la vie libre est affirmée, célèbre dans l'ode à Carré « La belle et galante maniere » et se saisit donc ici du côté d'une pratique et d'un jugement fondés sur la valeur de l'agrément, très différents de ce pour quoi il est aujourd'hui connu (le *Voyage de Bachaumont*, paru en imprimé en 1755, et associé au corpus « libertin »)[12].

6 Si les catégories de l'histoire littéraire moderne ne figurent pas en tant que telles dans les « petites vies », d'autres sont donc bien présentes, qui montrent un des filtres à travers lequel est appréhendé le passé de la poésie française. Compte tenu de la centralité de la catégorie « galant », il est logique que le lieu de « la cour » soit très présent dans les « petites vies », comme un élément d'appréciation de la valeur et de la reconnaissance des auteurs sélectionnés : Saint-Gelais fut estimé « à la cour des rois François 1er et Henri II » (t. I), Du Bellay « estimé à la cour des rois de France » (t. I), Ronsard « beaucoup estimé d'Henry II, de François II, mais particulierement de Charles IX qui aimoit la Poësie » (t. I), Baïf faisait à l'académie de musique « des concerts qui y attirerent l'estime de toute la Cour » (t. I), Desportes fut « beaucoup estimé à la cour d'Henri IIII » et « vescut toûjours à la cour pendant le règne d'Henri III » (t. II), Montreuil a fait une lettre fameuse sur « le voyage de la cour de France à Fontainebleau pour le mariage du roi » (t. IV), Voiture eut des charges à la cour (t. V), etc.

7 Mais la projection sur la longue durée de ces catégories centrales à la fin XVIIe siècle (« galant », « la cour », « l'estime »), parce qu'elle est très visible, masque en partie d'autres logiques à l'œuvre dans le choix des auteurs, voire elle fait passer au second plan des modalités de

regroupement d'auteurs dans le recueil Barbin. La clientèle de Gaston d'Orléans se lit par exemple à travers la présence dans le recueil d'auteurs attendus, Racan bien sûr, mais aussi Tristan, Patrix, Lingendes, Voiture, introducteur des ambassadeurs de Monsieur. Certains désordres chronologiques dans l'ordre des auteurs, comme celui qui fait finir le premier volume par Régnier et commencer le second par Desportes, pourtant oncle du précédent, laissent apercevoir des éléments d'histoire transversaux à l'ensemble du *Recueil* : si Desportes ouvre le volume II, c'est peut-être parce que celui-ci s'achève avec Malherbe, qui fut le commentateur de ses œuvres (et constitue de ce fait une limite chronologique au XVIIe siècle même), et les malherbiens.

8 Mais il est d'autres motifs à ces mêmes regroupements : la série Malherbe-Racan-Maynard comprend une série de pièces présente dans le *Recueil Du Bray* édité en 1626, puis 1627, augmenté en 1630 et reparu en 1638 [13]. L'ordre des pièces de Malherbe dans le recueil Barbin suit le volume de l'édition de 1626, la paraphrase du psaume 104 qui ouvre la liste (t. II, p. 167), les deux odes *Pour le roi* et *Pour la reine* (t. II, p. 192 et 201) et enfin le poème *Pour la guérison de Chrysante*, ode adressée semble-t-il au duc de Bellegarde (t. II, p. 229), exceptés. Si l'on prend l'édition Toussaint Du Bray de 1638, la paraphrase du psaume 104 ouvre le volume, et les poèmes suivants de l'anthologie de Barbin suivent l'ordre du *Recueil Du Bray* tout en y opérant une sélection, comme si l'on voyait l'auteur du recueil Barbin feuilleter l'anthologie de 1638 et y sélectionner, page après page, les pièces poétiques qu'il va reprendre. Après Malherbe, vient Racan, suivant le rang établi par Toussaint Du Bray, et cette fois l'ordre des pièces poétiques est exactement le même, de la première à la pénultième, la dernière étant un chœur de bergers empruntée aux *Bergeries* de 1625. C'est enfin le tour de Maynard dont les pièces suivent l'ordre du *Recueil Du Bray* « revu » par les *Œuvres* de 1646 [14]. Au passage, il est frappant que Maynard qui a écrit quantité de vers de ballets, d'ailleurs publiés par Toussaint Du Bray, n'apparaisse pas comme tel dans l'anthologie Barbin : l'auteur de vers de ballets, c'est principalement Bensérade, né trente ans plus tard [15].

9 Le parallèle entre le *Recueil Du Bray* et le recueil Barbin confirme le statut déjà observé du volume V : l'utilisation de recueils collectifs importants au XVIIe siècle, notamment en ce qu'ils ont promu des

auteurs et une pratique étendue de la poésie, peut ainsi aller avec la désignation de « moments » – il y a donc un « moment » du ballet de cour – en vertu de l'histoire que le geste anthologique entend proposer. La poésie imprimée aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles participe de l'histoire de la poésie française que dessine le recueil Barbin en tant qu'il comprend une histoire des poètes comme auteurs publiant dans des recueils collectifs dont certains ont marqué leur temps et dans des ouvrages en leur nom propre. Le regroupement et la *dispositio* des poèmes ne sont pas nécessairement le fait de l'auteur de l'anthologie, mais en enregistrant des gestes de collection et de disposition antérieurs à celui de son propre recueil, l'auteur ou les auteurs du recueil Barbin insèrent une histoire de l'édition des vers dans l'histoire de la poésie française que celui-ci propose.

10 Pour les auteurs dont les pièces sont empruntées à des recueils de leurs œuvres, parfois posthumes, on observe la même pratique de feuilletage et de sélection, généralement d'une édition qui offre la plus grande variété. Les poésies de M^me^ de La Suze apparaissent, à une inversion près, dans l'ordre où elles figurent dans les *Poesies de madame la comtesse de La Suze* parues en 1666, les pièces de Voiture dans l'édition de ses *Œuvres* en 1650, celles de Scarron dans l'ordre de ses *Œuvres* de 1664, auxquelles s'ajoute le volume de la *Suite des œuvres burlesques* de 1648 ; tout le Sarrazin du recueil Barbin se trouve dans *les Œuvres de M. Sarrazin* de 1658, de même pour M^me^ de Villedieu, pour laquelle l'anthologie emprunte aux *Œuvres mêlées de Mme de Villedieu* (1674), pour Bertaut qui est représenté par des pièces reprises des *Œuvres poetiques de Mr. Bertaut, evesque de Sees abbé d'Aunay*, un ouvrage posthume de 1620 qui mentionne le titre d'évêque de Bertaut, obtenu quatre ans avant sa mort, en 1607, ce qui permet une certaine cohérence entre ce que dit la notice et les pièces poétiques choisies. Ce type de gestes identifiables (lecture, emprunt, mise en ordre) – quoique pas immédiatement visibles pour le lecteur d'aujourd'hui – rend compte d'une façon d'aller chercher les poètes dans leurs pratiques d'auteurs qui publient. L'histoire de l'imprimé fait à ce titre partie de cette pensée de l'histoire de la poésie produite par le recueil Barbin qui peut noter un fait apparemment anodin (« ou comment M. de Montreuil envoya ce livre-ci à une demoiselle de ses amies, avec ces cinq vers qui ne sont point imprimés ») aussi bien que la

pratique du nom de femme mariée pour M^me^ de Villedieu qui a eu trois maris mais que la notice saisit bien, comme tous (« le Menuisier de Nevers », « Théophile »), par son nom d'auteur : « Le nom de Villedieu lui fut le plus agreable de ceux de ses trois maris ; & du vivant des deux derniers, elle n'étoit pas fachée qu'on le lui donnast : elle a même mis la plus grande partie de ses ouvrages sous ce nom » (t. IV).

Les « poètes français » et le social

11 Cette centralité des « auteurs » dans la construction du recueil Barbin consonne avec la manière dont s'y lit le souci de les désigner comme « poètes français ». Cette expression, qui reprend vraisemblablement l'appellation utilisée en son temps par Guillaume Colletet, et qui met l'accent sur la langue dans laquelle ont écrit les poètes bien plus que sur leur appartenance au royaume de France, permet de rassembler, sur la longue durée, des auteurs de conditions différentes : après Marot, « Poete celebre, qui a surpassé tous les Poetes françois » (t. I), viennent Saint-Gelais (« Abbé de Recluz, Celebre poete françois », t. I), Belleau (« Poete françois, natif de Nogent le Rotrou », t. I), Jodelle (« Poete latin et françois », t. I), Regnier (t. I), puis Théophile de Viau (t. III), Adam Billault (« Maître Adam […] Poète françois vivoit vers la fin du regne de Louis XIII », t. III), Saint-Amant (t. III), Le Moyne (« Pierre Le Moyne Poète françois [qui] fut admis dans la société de Jésus de Nancy, le 4 octobre 1619 », t. III), Desmarets de Saint-Sorlin (« Jean Desmarets, Parisien, Contrôlleur General de l'extraordinaire des guerres […] Poete François, & de l'Academie », t. IV), Scarron (« Poëte françois, natif de Paris, fils d'un Conseiller du Parlement de la mesme ville », t. V). L'ensemble des notices met en relief l'exercice de la poésie comme pratique de ceux qui sont ainsi qualifiés de « poètes » sans qu'ils aient exclusivement pratiqué la poésie, et tout en faisant émerger l'idée d'une prédilection pour les vers qui les relie à travers le temps. Villon avait ainsi « un genie propre pour la Poesie » (t. I), Du Bartas « toutes les qualitez d'un poete sans les defauts », sans que ces défauts soient précisés (t. I), Belleau « un genie excellent pour la poesie » (t. I), Malherbe « a conceu parfaitement l'idée de la belle Poesie Françoise » (t. II), Racan avait « un esprit tellement né pour la Poesie » (t. II).

12 L'auteur des notices recourt aussi à l'expression de « bel esprit », ce « superlatif de l'honnêteté » qui a connu nombre d'usages polémiques dans les années 1620-1630 – et fut notamment au cœur de la satire des poètes menée par le père Garasse, en 1623. Un emploi associé à la polémique religieuse apparaît d'ailleurs pour Marot, qui reçut congé de la duchesse de Ferrare à la demande du pape Paul III, dit sa notice, « comme tous les beaux-esprits suspects d'heresie » (t. I). Mais l'expression est devenue avec le père Bouhours « la qualité fondamentale de l'écrivain », une « valeur de distinction appliquée aux littérateurs »[16]. Le recueil Barbin laisse apercevoir ses enjeux sociaux du point de vue de la reconnaissance des « poètes ». Si Montreuil reçoit pour lui-même la qualité de « bel esprit » (t. IV), Baïf « fut fort consideré de ce Poete et des autres beaux esprits de ce tems-là » (t. I), comme Patrix en son temps, qui fut « beaucoup estimé des beaux esprits, et même [de] Scarron » (t. IV), tout comme M. de la Sablière, « en grande liaison avec tous les beaux-esprits de son temps » (t. IV) ou Chapelle qui eut « l'estime de tous les beaux esprits » (t. V).

13 Ces qualifications qui interviennent avec régularité mais non systématiquement, qui élèvent la plupart des auteurs à une identité propre de « poète » et fabriquent ainsi le sens historique du recueil Barbin en marquant le point à partir duquel se construit cette histoire, vont toujours avec la mention, voire parfois l'explicitation assez précise des origines des auteurs mentionnés. Trois rubriques figurent dans chaque « petite vie » : le lieu de naissance (l'appartenance à une ville ou à une province) ; la filiation, naturelle ou légitime, très souvent reliée à la question de l'éducation[17] et, s'il y a lieu, l'ancienneté et à la distinction du lignage[18] ; enfin la pratique du service qui prend, pour les auteurs du XVII^e^ siècle, la forme spécifique du clientélisme. Marot est ainsi « poète célebre », mais il fut « valet de chambre de François 1^er^ » (t. I), Baïf fut « secrétaire de la chambre du roi, originaire d'Anjou » (t. II) ; pour Bertaut, « le Roy Henry III ayant appellé nôtre Poète auprès de luy, le fit Secretaire du Cabinet, & quelque temps apres son Lecteur […] », puis il « fut nommé à l'Evesché de Chaalons qu'on croyoit vacant » (t. II), Regnier était « fils d'un tripotier de la ville de Chartres » (t. II) ; Godeau, « prelat d'une grande vertu », ne s'est pas rendu seulement « recommandable par les ouvrages de prose qu'il a

fait pour la gloire de l'Eglise mais encore par ceux de Poesies ». Montreuil « étoit d'Eglise » mais il a écrit de la poésie (t. IV), Marigny « bénéficier », c'est-à-dire qu'il possédait un bien ecclésiastique [19], mais « s'est fort distingué dans ce temps-ci par la connoissance qu'il avoit des Langues Etrangères » (t. IV).

14 Le recueil Barbin montre la présence du social dans les vies des « poètes français », un social parfois travaillé par les pouvoirs de la poésie à travers le temps : chez Villon, le génie a balancé la mauvaise vie [20] ; Malherbe se disait « descendant de la Race de ceux qui suivirent Guillaume le Conquérant, à la Conqueste de ce Royaume » et aurait refusé, pour cette raison, de « traiter d'une Charge de Conseiller au Parlement de Provence pour son fils » [21] (t. II) ; la notice de Saint-Amant évoque sa noblesse « de verre » : il était « fils d'un gentilhomme Verrier, & Mainard fit cet Epigramme contre luy : Vostre noblesse est mince. Un bon mot qu'on ne sera pas faché de voir ici ». Que cette noblesse « établie » à travers un nom d'auteur – Saint-Amant, on le sait, ce fut d'abord Antoine Girard, puis Antoine Girard de Saint-Amant, puis Marc Antoine Girard sieur de Saint-Amant [22] — puisse se dire à travers l'épigramme de Maynard [23], montre qu'il y a, dans le recueil Barbin, en même temps qu'une réflexion sur le rôle de la poésie dans un parcours social, un savoir des pouvoirs de la poésie, ici dans la désignation et la construction du social.

15 Ce discours qui inscrit la différence des temps et des conditions dans le recueil Barbin met en relief par contraste la stabilité des formulations concernant la pratique poétique. L'exercice des vers apparaît parfois comme une activité dégagée de parcours sociaux qui auraient pu prendre d'autres voies : si Passerat (t. II) a un emploi (professeur royal en éloquence) qui ne l'empêche pas de se consacrer aux belles-lettres, Du Perron explique à Henri IV qu'il ne fait plus de vers depuis que « Sa Majesté luy [fait] grace de l'employer aux affaires » (t. II), mais c'est bien parce qu'il s'agit du roi ; Malleville (t. III), fils d'un officier de la maison de Retz, a pour sa part été détourné des finances par son amour pour les lettres ; L'Estoille (t. III) n'eut, lui, « pas d'autre emploi que les belles lettres et la poésie », tout comme Lalane, « fils d'un Garde Rôlle du Conseil Privé, de fort bonne famille, originaire de Bordeaux où il y a encore un Président à Mortier de son nom […] n'eut point d'autre employ que celuy des belles

lettres » (t. IV) ; D'Alibray (t. IV), le troisième de la série, « fils d'un Auditeur des Comptes », « n'eut point d'autre emploi que la Poesie » lui non plus. Et Saint-Pavin, « quoiqu'il fut d'une famille dont le crédit l'eût pu élever à quelque poste fort honorable, […] se contenta de la réputation que son esprit & son savoir lui avoit acquis » (t. IV), tandis que M^me^ de Villedieu « avoit une telle inclination pour la Poesie que, malgré la défense de ses supérieures dans le convent où elle étoit, elle ne pouvoit s'empêcher de faire des vers » (t. IV). On lit dans ces affirmations la volonté de mesurer la pratique poétique à d'autres faits sociaux, par exemple celui de l'héritage que souligne la mention répétée des filiations. D'autres parcours s'esquissent à travers le choix de la poésie, le recueil Barbin enregistrant aussi bien la réussite d'estime de certains que les difficultés à s'enrichir ou à s'élever des autres, soit la complexité de carrières dans la littérature. C'est Voiture dont toute la notice joue sur son origine de fils de marchand de vin, rappelant qu'il s'est interdit de boire toute sa vie – ce qui ne manquerait pas d'intéresser un psychanalyste aujourd'hui ; c'est le cas remarquable de Desportes dont le paiement a fait, selon Balzac, des envieux (« le loisir de 10 000 écus que s'est fait Desportes par ses vers est un Ecueil contre lequel les esperances de 10 000 poetes se sont brisées », t. II), au nombre desquels Tristan dont est répété ce que lui-même n'a cessé d'écrire, le fait que sa carrière de poète ne lui a pas rendu le lustre perdu de son lignage (t. III) ; c'est encore Maynard dont la plupart des pièces choisies évoquent la difficulté de s'élever par les vers et qui dit adieu aux muses, car si « l'art des Vers est un Art divin », « son pris n'est qu'une guirlande / Qui vaut moins qu'un bouchon à vin » (t. II, p. 365)[24].

16 À cet égard, le recueil Barbin me paraît fonctionner à rebours des *Historiettes* de Tallemant Des Réaux en ce que, si celles-ci ne cessent de mettre en évidence la présence de l'écrit, c'est pour les moquer, pour dévaluer les intentions littéraires mêmes des auteurs, et ramener ceux-ci à l'extravagance de leurs pratiques sociales (leur ambition, leurs manies en matière de religion, leurs « galanteries »), à la vérité de leur folie sociale en quelque sorte[25]. Le recueil Barbin mobilise le social, mais il l'organise tout autrement, non comme ce qui dirait la fin et la vanité des pratiques d'écriture, plutôt comme ce dans quoi s'inscrit un exercice ordinaire de la poésie, qui conduit à la construction de carrières pour certains, quoique avec difficulté bien

souvent, et à une présence dans une histoire pour tous. Alors que les *Historiettes* construisent une forme d'égalité dans cette folie sociale qu'elles ne cessent de pointer, le recueil Barbin produit plutôt une sorte d'égalité dans la pratique poétique qui s'énonce sur fond du rappel de l'inégalité des conditions et des intentions des auteurs. En cette fin du XVII^e^ siècle où les barrières entre les conditions sociales ont tendance à se renforcer, quand, dans le même temps, le service du roi et la finance deviennent de puissants moyens de passer outre ces barrières, un tel dispositif historiographique n'est pas indifférent. Il l'est d'autant moins que l'adresse au roi n'apparaît pas centrale dans les poèmes que rassemblent les cinq volumes.

17 Ce que le recueil Barbin met en place, c'est bien une histoire de la pratique de la poésie à travers les conditions et les temps. Je reviens sur un passage de la préface déjà très commenté :

> on ne pretend pas que tout ce qu'on a mis icy soit excellent, on ne le donne que pour ce qu'il y a de meilleurs dans chaque Auteur. Il y a peut-estre tel Auteur dont on n'eut rien mis, si on eust voulu exclure de ce Recueil tout ce qui eust esté mediocre. Mais outre qu'on a taché de mettre ce mediocre en petite quantité, on a crû que les lecteurs les plus delicats seroient toujours bien aisé de le voir, quand ils pourroient penser que ce seroit tout ce qu'il y a de plus raisonnable dans un Auteur de reputation. Par là ils peuvent à peu de frais connoitre le genie de cet Auteur, & en juger, & puisqu'il a eu nom, il merite du moins qu'on lise ses principaux ouvrages.

Ces lignes peuvent désormais être lues à l'aune de cette émergence de la poésie comme pratique spécifique traversant l'inégalité de la naissance, la relativité des siècles et des conditions : les traversant, soit se lisant à travers elles, et les dépassant dans une histoire propre.

18 Les récits de production de poèmes que relèvent certaines notices ou certaines présentations de vers sont encore une manière de documenter la façon dont la poésie est prise dans la vie des auteurs et de leurs destinataires : c'est « l'impromptu » de Théophile de Viau composé chez un « Grand Seigneur [26] », ou la chanson de Jean de Lingendes qui « plût si fort à Monsieur le Cardinal de Retz, qu'il la fit repeter plusieurs fois à Lambert qui la chantoit devant luy » (t. III, « de Lingendes »). Certains poèmes sont expliqués par une circonstance [27] ou par la vie des auteurs, tel Lalane qui écrit des

poèmes d'amour pour sa femme, chose rare qui marque « un bel esprit, un bon naturel & un cœur tendre » (t. IV), ou Marigny (autre représentant de la ville de Nevers) à qui le « bain béni que les Marguilliers de St Paul lui voulurent faire rendre […] fit faire ce poème du Pain béni [28] » qui ne figure pas dans le volume [29]. Toutes ces anecdotes désignent la poésie comme une pratique ancrée dans le social, au même titre que les vers de ballets de Bensérade documentent l'écriture des vers pour le roi et sa noblesse à la cour, les consolations de Malherbe un usage circonstanciel et personnel des vers de deuil [30], les vers au roi du même Malherbe une pratique de la commande poétique [31], et de nombreux poèmes la recherche de récompenses [32]. La poésie que publie ou republie le recueil Barbin s'inscrit dans des rapports de service, d'hommages, d'amitiés, de jeux et d'échanges entre gens de lettres, nobles ou non, en tous les cas dans une vie sociale – et l'on peut ainsi comprendre la présence importante du genre de l'épigramme, sorte de « genre ordinaire » d'une pratique ordinaire des vers. Le fait que le recueil Barbin publie des chansons « à boire » va dans le même sens : et il est peut-être intéressant de penser l'écart temporel entre une époque, celle de la vogue des recueils satyriques du début du siècle, où ces vers étaient difficiles à relier à un lieu réel, et ce moment de la publication de ce même genre de vers de « cabaret » dans une histoire qui semble au contraire les renvoyer à une réalité sociale, envisagée cette fois de manière positive [33].

19 Bien sûr aussi, la poésie comme échange entre littérateurs est là : il y a l'épigramme de Saint-Amant à Adam Billault, l'ode de Racan à Balzac, les stances de Sarrasin à Charleval, celles de Charleval à M^{me} de La Suze… Une multiplicité de genres poétiques ordinaires – épigrammes, liées à la circonstance impromptue et à la satire, chansons, lettres adressées, vers de ballets pour la circonstance de cour – laisse de côté les grands genres, longs et solennels, qui n'ont pas la même présence sociale, pour montrer une sorte d'omniprésence de la poésie et faire du XVII^{e} siècle (qui occupe quatre des cinq volumes du recueil Barbin) le siècle de cette émergence du fait littéraire qui sert de cadre à « la naissance de l'écrivain ». Cela explique la place remarquable de la cour des années 1650-1660 dans le *Recueil* : cet ordinaire social de la poésie y a en effet connu son moment privilégié.

20 Il y a donc bien dans le recueil Barbin une histoire de la poésie comme pratique sociale, historicisée notamment en ce qu'elle s'écrit et se publie par l'imprimé dans un temps long – un peu plus de deux siècles ; il y a en outre documentation de la poésie comme pratique inscrite dans des conditions sociales différentes, mais envisagée comme un « ordinaire » de ces conditions, notamment par le choix de pièces ne relevant pas de circonstances solennelles et par le rejet des pièces les plus libertines. Cette histoire, construite on l'a vu par toutes sortes de gestes différents que la constitution du recueil invisibilise partiellement, repose sur la reconnaissance qu'il y a un passé, des choses qui disparaissent et d'autres qui restent – telle la langue de Villon éditée par Marot [34]. Le passé éloigné reste cependant tenable par la projection de catégories (« galant », « bel esprit », « génie ») qui sont bien sûr des « valeurs » de la fin du XVII^e siècle, mais qui sont en même temps ce à travers quoi le présent mesure ce qui reste du passé (s'y mesure) et ce que l'on peut encore en comprendre.

21 Un des effets historiens de la mise en recueil de la poésie est à cet égard de montrer la force de la littérature du point de vue de la compréhension du temps. Sans revenir ici sur l'attribution du recueil Barbin à Fontenelle, mais plutôt pour contextualiser le recueil Barbin parmi d'autres écrits qui ont fait de l'histoire par la poétique, rappelons que le *Traité sur la nature de l'églogue* de 1688 précède des poésies pastorales auxquelles il sert d'introduction, et que la pratique de la « poésie pastorale » y est l'occasion pour Fontenelle d'émettre « quelques idées sur la nature de cette sorte de poésie [35] ». Ces idées prennent chez lui la forme d'une réflexion sur le temps comme dégradation ou polissage des mœurs – le texte semble en effet hésiter sur l'appréciation de ce qui s'est passé depuis le temps où la poésie pastorale accompagnait une condition heureuse et tranquille (« La société se perfectionna, ou peut-être se corrompit [36] ») –, évolution que la poésie pastorale permet de saisir en tant qu'elle est la forme transformée à travers le temps d'une origine dégradée puis polie par les modernes à travers leurs vers d'amour pastoraux notamment, et à travers l'élaboration de la galanterie. C'est bien cette appréhension critique du temps qui intéresse Fontenelle dans l'exercice de la poésie pastorale, bien plus qu'une forme étroitement comprise comme genre.

22 Une perspective analogue explique sans doute qu'ait été inséré le troisième chœur des bergers des *Bergeries* à la fin de l'anthologie des textes de Racan, et alors que le théâtre est *a priori* exclu du recueil Barbin :

> Que le Siecle d'or fut heureux
> Où l'innocence toute pure
> Ne prescrivoit aux amoureux
> Que les seules loix de nature !

> Combien depuis ce premier temps
> La honte, l'honneur & l'envie
> Ont aux esprits les plus contents
> Aigry les douceurs de la vie ! [37]

23 Sans doute faut-il moins souligner la nostalgie qu'expriment ces vers que reconnaître, à travers leur présence dans le recueil, le pouvoir conféré à la poésie de produire une intelligibilité du temps, un pouvoir qui se lit à travers tout le recueil Barbin en tant qu'histoire de la poésie envisagée comme pratique des poètes.

NOTES

1 *L'Art de la Poesie française et latine, avec une idée de la musique sous ma nouvelle methode en trois parties, par Delacroix* [A. Phérotée de La Croix], Lyon, Amaubry, 1694, 662 p. : la section I du chap. VI liste les « Vingt principaux poètes anciens », puis « Les soixante-sept poètes modernes les plus celebres », et enfin « Vingt auteurs qui ont écrit sur la Poesie française ». C'est la section II qui rapporte l'« Histoire des plus celebres Poëtes » (p. 356-409). Une première édition de cet ouvrage a paru en 1675, sous le titre de *L'Art de la poesie françoise. ou la methode de connoître et de faire toute sorte de vers. Avec un petit recueil des Pieces Nouvelles, qu'on donne par maniere d'Exemple, etc.*, Lyon, Thomas Amaulry, avec des permissions datées des 8, 9 et 10 octobre 1675 : c'est un petit volume de 120 pages, dédicacé « à Galathée » et pourvu d'une préface qui affirme les qualités de la poésie française : « des graces particulieres, une netteté et une politesse qui ne se rencontre point dans le Tasse, dans Virgile, ny dans Homere » (préface, p. 3). Il propose déjà quelques brèves listes de « poètes

heroïques » – les Grecs, les Latins, les Italiens et les « Poètes françois ». Une seconde édition a paru à Lyon, toujours en 1681, de même format (120 pages) quoiqu'elle annonce une division « en trois parties ». C'est bien la troisième édition de 1694, autrement volumineuse, qui introduit de longues listes. Une nouvelle préface affirme ainsi : « Il y a quelques années que l'on m'obligea […] de metre au jour une espece d'Art Poëtique que j'avois fait pour me divertir, et suivant certaines avantures qui m'étoient arrivées : quelque imparfait que me parut ce petit Ouvrage, on ne laissa pas d'en faire quatre ou cinq editions sans me consulter. » Cet « heureux succès » a motivé l'augmentation du volume « d'environ dix-huit feuilles », avec « l'Art de la Poesie latine » et « une Idée de la Musique, qu'on peut apeller l'ame de toute sorte de Poesie ». L'ouvrage se veut « propre à toutes sortes de gens », qui y trouveront « de quoy se satisfaire, et le moien de devenir Poëte ». L'auteur se justifie aussi de ses emprunts – « il y a certains Livres dont la composition demande beaucoup de lecture ».

2 La plupart des auteurs du recueil Barbin s'y trouvent, à l'exception de Montreuil et de d'Aceilly. La notice « Habert » suit celle du recueil Barbin, à quelques variations près, et se clôt comme celle-ci sur la mention d'un poème connu de son frère, également poète, Cerisy. Il est d'ailleurs à noter que dans le recueil Barbin, la section qui suit la notice « Philippe Habert » est intitulée de manière erronée « Cerisy », mais les poèmes qui s'y trouvent sont bien de Philippe Habert. Le début de la notice le précise : « Philippe Habert et non pas de Cerizi comme on a mis au commencement de la page suivante ». Le titre de la section est au demeurant corrigé en « Habert » à la main, sous le nom de « Cerisy », dans l'exemplaire du recueil Barbin de 1692, qui se trouve à la Bibliothèque municipale de Lyon ; l'imprimé est corrigé dans l'édition de 1752 du recueil Barbin. Celui-ci comprend 52 auteurs, pour 50 dans le livre de Phérotée de La Croix, qui s'ouvre en revanche sur Alain Chartier.

3 *Recueil des plus belles épigrammes des poëtes françois depuis Marot jusqu'à présent, avec des notes historiques et critiques, et un Traité de la vraye et de la fausse beauté dans les ouvrages d'esprit, traduit du latin de Mrs de Port-Royal* [par Claude-Ignace Brugière de Barante], Paris, Nicolas Le Clerc, 1698, deux vol. Voici la liste des auteurs d'épigrammes, dans l'ordre où ils apparaissent dans le premier livre (j'indique par les italiques les auteurs qui ne figurent pas dans le recueil Barbin) : Marot, Saint-Gelais, Du Bellay, Passerat, Malherbe, Maynard, Malleville, Voiture, Brébeuf, Tristan, Scarron, Sarrazin, *Gomberville*, Gombaud, Desmarets, Gilbert, *Cottin*, De Cailly, M. de La Sablière, Montreuil, M^{me} de La Suze, Saint Pavin, *Quinaut*,

Furetière, M*me* *Deshoulières*, Benserade, Pélisson, *Bussy Rabutin*, *La Fontaine*. Le second livre propose une liste entièrement nouvelle d'auteurs dont certains n'étaient pas morts en 1692 (*Mademoiselle de Scudéry*, *Segrais*, *Charpentier Despreaux*, *Richelet*, *Racine*, *Mademoiselle Bernard*, *Mademoiselle Descartes*), le troisième une série de poèmes « anonymes ». Une différence est sensible par rapport au recueil Barbin : la fréquence et l'importance des notes explicatives des poèmes et de leur circonstance. Certaines des épigrammes de ce volume requalifient des genres de poèmes (certains sonnets de Du Bellay, par exemple).

4 On ne verra en effet pas la même chose si l'on cherche la représentation d'un genre, ou d'une période, si l'on s'intéresse à un auteur (voire un groupe d'auteurs) ou si l'on essaie de saisir l'ensemble de l'ouvrage, forcément avec des lacunes, comme ce que je me propose de faire.

5 « Ses Epigrammes latines sont fort estimées » : *Recueil des plus belles pièces des poètes françois, tant Anciens que Modernes, Depuis Villon jusqu'à M. de Benserade*, Paris, Claude Barbin, 1692, t. II (les notices ne sont pas paginées). Je citerai cet ouvrage sous le titre de recueil Barbin : j'utilise les volumes de l'édition originale que l'on peut trouver sur Googlebooks, pour les volumes I, II, IV, V numérisées sur les exemplaires de la bibliothèque de Lyon, consultables ici : https://books.google.fr/books?vid=BML37001102301954. Le volume III est paginé selon la contrefaçon parue à Amsterdam et figurant sur le site de Gallica (https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57995p), édition pour laquelle manquent certaines des petites vies (et le privilège).

6 Un indice que les « petites vies » ont été ajoutées à un ensemble constitué par les seules pièces de poésies : leur absence de pagination.

7 Voir les travaux de D. Denis (*Le Parnasse galant. Institution d'une catégorie littéraire au* XVII*e siècle*, Paris, Champion, 2001) et A. Viala (*La France galante : essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la Révolution*, Paris, PUF, « Les littéraires », 2008).

8 « Il partagea la Cour avec M. de Voiture, sur ces deux fameux Sonnets de Job et d'Uranie, dont M. de Benserade avoit fait le premier, et Voiture le second. Ces Sonnets exciterent dans Paris une guerre civile de bel esprit : ceux qui tenoient le party de M. de Benserade, s'appelloient les Jobelins, et ceux qui tenoient pour M. de Voiture s'appelloient les Uranins. Mons. le Prince de conty tenoit le party de Benserade contre Voiture, et Madame de Longueville celuy de Voiture contre Benserade : c'est ce qui a fait dire à une personne des plus spirituelles de ce temps-cy. *Je vous le dis en verité, / Le*

destin de Job est étrange / D'estre toujours persecuté, / Tantost par un Demon, et tantost par un Ange. » (t. V).

9 C'est par erreur que le catalogue de la BnF indique 1693 comme date de mort pour Jean-Louis Faucon de Ris, sieur de Charleval.

10 Le roi paraît « en desbauché », en « fille de village », en « furie », en « glacé », en « coquette », en « heure » … etc.

11 Si les pièces sont regroupées par ballet (sans que le nom de ceux-ci figure dans le recueil Barbin) et, pour chaque ballet, suivant l'ordre d'entrée en scène des acteurs interprétant ces pièces de poésie, les groupes formés par ces pièces n'apparaissent pas dans l'ordre chronologique des ballets qui furent imprimés au fur et à mesure, souvent l'année même où ils furent dansés – ainsi les pièces extraites du *Ballet royal des festes de Bacchus* (1651) interviennent-elles après celles du *Ballet royal des Muses* (1666). De plus, le *Ballet de la Nuit* et les *Nopces de Pelée et Thétis* fournissent des pièces de poésie en deux endroits, d'abord dans une première série au début, puis dans une nouvelle série de pièces poétiques qui ferme l'ensemble des pièces de ballet, comme si le compositeur du *Recueil*, ou un de ses compositeurs, avait trouvé que manquaient trop de pièces de ces deux ballets fameux, et avait voulu combler ce manque en complétant la série (par des pièces des parties I et IV pour le *Ballet de la Nuit*, et des pièces de la III^{e} partie pour les *Nopces de Pelée et Thétis*). Après cette longue série consacrée au ballet, on trouve une série de rondeaux extraits des *Metamorphoses d'Ovide en Rondeaux imprimez et enrichis de figures par ordre*, paru en 1676, puis une série de fables, à leur tour extraites des *Fables d'Esope en quatrains, dont il y a une partie au Labyrinte de Versailles* (Paris, S. Mabre-Cramoisy, 1678).

12 La plupart des pièces qui lui sont attribuées dans le recueil Barbin proviennent d'ailleurs de manuscrits, sans que cela soit mentionné.

13 *Recueil des plus beaux vers de Messieurs de Malherbe. Racan. Maynard. Bois-Robert. Monfuron. Lingendes. Touvant. Motin. De Lestoille. Et autres divers Auteurs des plus fameux Esprits de la Cour. Reveuz, corrigez et augmentez*, Paris, Toussaint Du Bray, 1630 : considérée comme l'édition la plus complète. Sur le *Recueil du Bray*, voir R. Arbour, *Toussaint Du Bray : 1604-1636 : un éditeur d'œuvres littéraires au* XVII^{e} *siècle*, Genève, Droz, « Histoire et civilisation du livre », 1992.

14 *Les Œuvres de Maynard*, Paris, Augustin Courbé, 1646.

15 Quelques pièces de Malherbe figurent aussi dans le volume II du recueil Barbin.

16 A. Viala, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Les éditions de Minuit, « Le sens commun », 1985, p. 148-149 : « le "vrai" bel esprit est ainsi un homme de lettres qui n'en a pas l'air, un écrivain qui se présente sous les traits d'un honnête homme pratiquant la littérature en amateur : "Au reste, notre bel esprit n'est pas borné aux hommes de Lettres, il s'étend aussi aux gens d'épée et aux personnes de la première qualité, dont il semblait que l'ignorance fut le lot dans les siècles passés" » (citation des *Entretiens d'Ariste et Eugène*, 1671, p. 279).

17 « [Ronsard] fut élevé au College de Navarre : mais ayant tesmoigné du dégout pour l'estude, on le mit Page chez François, Dauphin, Fils aîné de François I » (t. I) ; « […] le jeune Du Perron devint l'admiration de tout le monde. Son pere qui estoit Ministre, et tres-sçavant, l'instruisit jusqu'à l'aage de dix ans » (t. II) ; « [Voiture] étudia au college de Boncourt avec Monsieur Davaux, qui commençoit dès lors à le connoistre et à l'estimer » (t. V).

18 Bertaut : « Jean Bertaut Eveque de Sées […] estoit d'une illustre Famille. […] Il comptoit parmi ses Ancestres Jean Bertaud Secretaire du Roy Charles VI qui fut employé par ce Prince dans les plus importantes Affaires de ce temps-là […] » (t. II) ; François Malherbe « estoit de la Maison de Malherbe de S. Agnan, qui a porté les Armes d'Angleterre. Il se disoit descendu de la Race de ceux qui suivirent Guillaume le Conquérant, à la conqueste de ce Royaume ; c'est pourquoy il ne voulut pas traiter d'une Charge de Conseiller au Parlement de Provence pour son fils ».

19 « Celui qui possède un ou plusieurs bénéfices ; Clerc à qui on a assigné un revenu en considération de l'Office » (*Dictionnaire universel* de Furetière).

20 Recueil Barbin, éd. 1692, t. I, « Villon » : « […] Il avoit beaucoup d'esprit, mais c'estoit, comme dit Pasquier, un Maistre passé en friponneries. […] Ses friponneries le firent condamner à estre pendu, par Sentence ; de laquelle il appella au Parlement. […] On peut dire à la louange de Villon, qu'il estoit né avec un genie propre pour la Poesie, au moins pour le stile bas et comique ».

21 Car l'épée ne se mêle pas à la robe…

22 Voir là-dessus J. Lagny, *Le Poète Saint-Amant. Essai sur sa Vie et ses Œuvres*, Paris, Nizet, 1964, p. 28-29 en particulier.

23 Cette épigramme de Maynard ne figure pas dans la liste de ses épigrammes dans le recueil Barbin, mais en 1698 elle compte dans celles que

relève le *Recueil de toutes les plus belles épigrammes* (p. 123), avec une note explicative.

24 Pour Maynard, loin de contredire le choix des vers, la notice confirme l'amertume du sujet poétique à l'égard d'une pratique qui ne rapporte pas : « Parnasse ne t'enrichit point, Ta bourse n'a denier ny maille. Tu n'as sur toy qu'un vieux pourpoint ; Et ton lict n'est qu'un peu de paille. […] O qu'Apollon t'a mal-traité ! Il ne faut plus que tu l'appelles Dieu de l'Or, ou de la Clarté ! » (t. II, p. 370).

25 Je m'appuie sur le dernier chapitre de *L'Expérience libertine du XVIIe siècle*, mémoire original de mon HDR, soutenu le 1er décembre 2017 à Paris III, à paraître : « Des *Historiettes* mazarines après la Fronde ».

26 « On rapporte de luy, qu'estant allé chez un Grand Seigneur, il y avoit un homme qu'on disoit fou, et par consequent Poëte, et que Theophile fit cet impromptu. *J'avoüeray avec vous Que tous les Poetes sont fous : Mais scachant ce que vous estes. Tous les fous ne sont pas Poëtes.* » (t. III, « Théophile »).

27 C'est presque systématiquement le cas pour « Le Menuisier de Nevers » : « Apres la mort de Monsieur de Mantoue, Maistre Adam fit cet Epigramme à Monsieur de Marolles, Abbé de Villeloing, pour luy obtenir un habit de deuil de Madame la Princesse Marie » (t. III, p. 239) ; « Un certain Gentilhomme qui avoit esté beneficier, ayant esté tué à la guerre, Maistre Adam luy fist cette Epitaphe » (t. III, p. 243) ; « Maistre Adam allant voir un de ses amis qui estoit malade d'une sciatique, luy fit ce Rondeau » (t. III, p. 260). Mais cela ne lui est pas propre, loin de là : « EPISTRE BURLESQUE Envoyée un jour de Caresme prenant à une demoiselle de dix ou douze ans, qui s'estoit mise à faire des Vers. » (t. III, « Tristan L'Hermite », p. 306). Ou, pour le même, cette note figurant avant le « Sujet de la Comédie des fleurs. Stances » : « L'Autheur estant prié par des belles Dames de leur faire promptement une Piece de Theatre, pour representer à la Campagne, et se voyant pressé de leur ecrire le sujet qu'il avoit choisi pour cette Comedie à laquelle il n'avoit point pensé, leur envoya les Vers qui suivent » (*ibid.*, p. 297). Pour le père Le Moyne : « Il fait la description du lieu où il passe l'Automne et luy rend conte des divertissemens qu'il y prend » (t. III, p. 332).

28 *Le Pain bénit de Monsieur l'abbé de Marigny*, 1673 : « Laïques, vautours des Eglises Qui de malheureux savetiers Sans chausses, souliers ni chemises Devenez de gras Officiers […] ». Et plus loin : « […] je veux tracer dans mes vers / Toutes les honteuses pratiques » [de ces marguilliers].

29 Les notices attribuent aussi aux auteurs des textes désignés comme connus, ne relevant pas de la poésie : ainsi Montreuil est-il désigné comme « celui qui a ecrit cette lettre sur le voyage de la cour de France à Fontainebleau pour le mariage du roi où l'on remarque tant de délicatesse et tant d'esprit que l'on peut seulement lui reprocher que le style n'en est pas assez naturel » (t. IV, « Montreuil »).

30 Voir là-dessus le *Recueil Faret* de 1627 (Paris, T. Du Bray) qui publie un grand nombre de pièces de consolation.

31 « […] le Roy […] luy fit beaucoup de caresses et luy commanda de faire des vers sur son voyage en Limousin au sujet de quelques rebelles. Malherbe luy presenta ces Vers à son retour, dont ce Prince fut si content qu'il luy commanda de se tenir près de sa personne, et luy promit de luy faire du bien » (t. II, « Malherbe »).

32 Tel quatrain de Passerat au trésorier de l'Epargne vise une « rescription » (t. II, p. 111), telle épigramme de Maynard à Richelieu souligne qu'il ne sait quel bien le ministre lui a fait (t. II, p. 339), un poème de Boisrobert au chancelier lui demande « l'abolition pour ses neveux qui ont tué un brave » (t. III p. 176).

33 Voir l'article de Dimitri Albanese dans ce volume.

34 Les annotations de langue figurant dans les pages des poèmes de Villon sont en effet empruntées à l'édition qu'en donna Clément Marot, édition reproduite dix fois jusqu'en 1542 (*Les Œuvres de François Villon de Paris, reveues et remises dans leur entier par Clement Marot valet de chambre du Roy*, Paris, Galiot Du Pré, 1533). Il faut attendre 1723 pour une nouvelle édition de Marot.

35 *Poésies pastorales, avec un Traité sur la nature de l'églogue, et une digression sur les anciens et les modernes*, Paris, M. Guérout, 1688, p. 141.

36 *Ibid.*, p. 144-145.

37 Recueil Barbin, t. II, p. 312.

AUTEUR

Laurence Giavarini
Université de Bourgogne – Franche Comté
IDREF : https://www.idref.fr/057613788
HAL : https://cv.archives-ouvertes.fr/laurence-giavarini

ISNI : http://www.isni.org/0000000116383235
BNF : https://data.bnf.fr/fr/13344434

Les plus belles

(*Quasi*-) *verbatim* des remarques formulées par Alain Viala en clôture des Journées

Alain Viala

DOI : 10.35562/pfl.102

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

TEXTE

1 Après avoir écouté les intervenants, puis-je me permettre de parler de ce que je n'ai pas entendu ? Peut-être que je n'ai pas assez bien écouté, peut-être même ai-je été victime des agapes que nos organisateurs nous ont prodiguées et que j'ai dévorées avec ma gloutonnerie habituelle – si le cas a échu je pourrais m'en disculper au motif qu'après tout la cuisine lyonnaise de bouchons était, à l'origine, destinée à sustenter des travailleurs à l'appétit aussi aiguisé que leurs surins ; mais d'un autre côté, habitué que je suis aux dîners oxfordiens, je devrais être acclimaté au *post prandium animal torpidus* – bref : peut-être, disais-je, que mon attention s'est parfois embrumée. Mais *anyway* je me hasarde.

2 Je n'ai guère entendu de réflexions sur le fait que le recueil littéraire qui fait l'objet de cette réunion de « littéraires » s'avance nanti d'un titre tout tissé d'adjectifs, s'annonce comme recueil de « belles » poésies dues à des poètes « français » tant « anciens » que « modernes ». Or les qualifications me fascinent. Je crois qu'il n'y a rien de plus important dans la littérature, du moins envisagée d'un point de vue littéraire, que les jeux de qualification. J'irai même plus loin : je crois qu'il n'y a rien de plus important dans l'analyse des pratiques culturelles en général, et de tout le tissu social. Alors le tissage de ce titre me mettant en appétit, puis-je tenter de concocter, au petit feu de mon ultime énergie, la foule de choses que j'ai apprises ? Car il va de soi – mais mieux vaut toujours dire les évidences, sans quoi elles se pervertissent en implicites – que l'idée de travailler sur un objet commun a été belle, bonne, suivie et riche de multiples effets ? (et : l'ai-je bien qualifiée ?) Et que ce sont ces

acquis que je rêvasse de fondre en mitonnant quelques réflexions sur les adjectifs.

3 En les prenant, si vous le voulez bien, tranquillement les uns après les autres.

4 Et même en commençant un peu en amont des adjectifs, par le superlatif : « *les plus* belles ». Il le mérite d'autant plus que, comme plusieurs interventions l'ont relevé, le recueil avoue aussi par moments qu'il contient des pièces qu'il dit « médiocres ». Médiocres, mais quand même « les plus belles », bizarre non ? Il m'apparaît que ce superlatif ainsi exhibé en tête de tout signale deux pistes de réflexion. L'une, qui était balisée dans l'appel à contributions et qui a été si bien suivie que je ne ferai que la mentionner, est la piste de la canonisation : ce recueil fonctionne de fait comme un inventaire qui consacre la poésie en objet d'intérêt ; il participe à l'institutionnalisation de la littérature en langue française, ce point est acquis.

5 Mais il est plus instructif encore, car cela échappe aux contingences historiques, qu'il le fasse sous l'égide de la sélection déclarée. Ce qui peut s'entendre de deux façons encore. L'une, qui serait celle de la canonisation justement, présuppose – c'est le principe même d'un superlatif – qu'il y a un objet connu, identifié, dont on peut juger et au sein duquel on peut distinguer des éléments plus remarquables encore que d'autres. Bref, une façon de signifier que la poésie en langue française est belle et que l'on peut en extraire des pépites spécialement brillantes. L'autre façon de lire serait un peu plus soucieuse d'interroger les présupposés. Les présupposés, comme, encore plus, les implicites idéologiques (que je ne confonds pas avec les logiques), sont le carburant ordinaire des croyances, le mode, profond, masqué (voire occulté) de la fabrication d'adhésion. Car le superlatif, ici, s'inscrit dans une opération éditoriale, donc commerciale. Qui suppose – au sens logique cette fois – qu'on en interroge les valeurs d'usage et d'échange. La publication imprimée suppose un usage, la lecture, qui inclut une valeur par le profit qu'il procure, profit de connaissance ou profit de plaisir, ou les deux ensemble. Passons du superlatif à l'adjectif qu'il modalise : le profit annoncé relève de la valeur d'usage du plaisir, puisqu'il s'agit de « belles » choses. Nous voici installés dans l'ordre esthétique. Bien,

mais comment ? Par ce que ce superlatif escompte : un mode de lecture par extraits, par « pièces ». Nous voici enfin au nom, à la substance.

6 Permettez-moi une incise. Je suis lent et long, je le sais bien. Et je débite, je l'ai dit, des évidences. Mais outre l'excuse que je vous demande d'en accepter, je m'en justifierai au motif de mes mauvaises lectures. Quelque Oxfordien que je puisse être, j'avoue une inclination, coupable sans doute, pour les écrits du Cambridgien Wittgenstein. Peut-être parce qu'il était comme moi un immigré en Angleterre ?... En tout cas, j'y ai pris un penchant à ne pas aller trop vite aux substances, sans avoir regardé du mieux que l'on peut la guise sous laquelle elles se présentent. Il faut bien que je fasse avec le réflexe qu'il m'en a inculqué.

7 Arriver de la sorte à la substance que sont ces « pièces » entraîne, me semble-t-il, plusieurs conséquences. L'une tient à ce que ce mode même de lecture renvoie au contexte des pratiques culturelles similaires telles qu'elles existaient en ce temps. Lequel peut s'envisager à son tour de deux façons différentes, selon que l'acte de lecture est accompli par des lecteurs ou des lectrices. Les lecteurs de ce temps avaient l'habitude de travailler sur des extraits, puisque la base de leurs exercices de collège en était constituée. Ils traduisaient des passages d'auteurs latins, ils s'exerçaient à l'éloquence sacrée en prenant pour « texte » des passages de la Bible. Et à chaque fois, l'extrait était tenu pour représentatif. L'opération de canonisation est alors simple : elle consiste à traiter un corpus comme les corpus canoniques de l'École et de l'Église — qui en ce temps ne faisaient qu'un. Les lectrices, privées pour la plupart de ce type d'exercices, pratiquaient la lecture par extraits en d'autres espaces culturels, en particulier dans l'usage de la presse et des commentaires qu'on en faisait dans les salons. La publication du recueil peut alors dialoguer avec les lectures du *Mercure galant*, comme on l'a vu. Avec, aussi, celles des recueils qui sont alors en vogue pour la poésie mais aussi pour les nouvelles et déjà les premiers contes. La canonisation, en ce cas, ne relève pas exactement de la même opération qu'avec le lectorat masculin. Elle se joue dans la seule mondanité, et du coup elle légitime par le fait même la culture mondaine. Dans sa partie, qu'on y songe, sans doute la plus paradoxale. La poésie, en effet, est à la fois la forme littéraire nantie du plus haut prestige, mais aussi celle

qui se prête le mieux à la lecture brève, par « pièces ». Et qui en retour se prête le mieux à la conquête rapide de notoriété pour les auteur(e)s que la participation à un recueil, ou la publication dans un périodique rend lisibles et visibles.

8 Dans le cadre de la culture mondaine qui est, voici le second adjectif, « française ». Qui se vit en langue dite « vulgaire ». Peut-être alors s'agit-il de doter de distinction ce qui est considéré comme « vulgaire » au sens de « commun ». Vaste question de stratégie sociale : la légitimité suppose la reconnaissance par le nombre en même temps que la distinction. Il y aurait matière là à force réflexions, mais j'en reste au cas présent. Dans ce recueil Barbin il y va d'une légitimation de la langue française c'est-à-dire à la fois de la France et des Français en ce qu'ils parlent la même langue que les Françaises, au lieu de se jucher sur le piédestal différentiel de la maîtrise du latin.

9 De cela, deux traits notamment ont pu être mis en avant. D'une part, la présence dans le recueil d'écrivaines. Peu nombreuses, certes, mais elles y sont. Il serait intéressant de mesurer comparativement avec les premiers *Recueils La Suze-Pellisson*. Reste qu'elles y sont, auteures et pas seulement lectrices supposées. D'autre part, elles entrent ainsi dans l'Histoire, puisque ce recueil construit en effet, comme cela a été superbement montré au long de ces travaux, une « Histoire de la poésie ». J'en ajoute un troisième, moins souligné mais présent, qui tient au contexte institutionnel : en un temps où la querelle des Inscriptions a mis en avant les enjeux de l'usage du français ou du latin comme langue de propagande internationale, le choix des poètes « français » vaut comme prise de position pour l'exaltation de la nation. Je rappelle simplement au passage que lorsque Costar avait été chargé, une génération plus tôt, de dresser une liste d'auteurs que le gouvernement pourrait soutenir, il y incluait des « poètes latins » (dans nos usages d'aujourd'hui, nous disons « néo-latins »). On est donc là en présence d'une proposition de canon à la fois mixte et national.

10 D'un canon qui plus est, ostensiblement profane, alors que la poésie religieuse est en ce temps, comme on sait, extrêmement active. Ce caractère profane est manifeste. Avec – et c'est une des questions qui a été débattue à fond ici – bien des raisons de penser qu'il y a du

« libertin » dans ce recueil. J'avoue que ce caractère profane et souvent amoureux si patent, associé au lectorat et à l'esthétique de la variété que suppose le principe même de la mise en recueil, m'inclinerait à y voir peut-être aussi quelque chose de galant. Mais comme on sait que c'est mon dada favori (pourquoi n'aurait-on qu'un dada ?), et comme j'ai méfiance des brumes post-prandiales susdites, dans lesquelles brumes on voit parfois des spectres qui ne hantent que soi, crainte que l'on ne pense que je vois des galants partout, je m'en tiens à cette mention. D'autant qu'elle entre, comme celle de « libertin », dans un jeu de qualifications – le travail d'interprétation aboutit-il jamais à autre chose ? – et que je n'ai pas fini d'envisager celles que content le titre, dont il faut regarder aussi les deux derniers adjectifs.

11 Voici donc un *Recueil des plus belles pièces des poètes français, tant anciens que modernes, depuis M. Villon jusqu'à M. Benserade*. La précision de l'extension chronologique par la mention des noms de Villon et de Benserade inscrit les deux adjectifs « anciens » et « modernes » dans une référence à un état de la langue. Cela posé, au vu de la date et du contexte, il m'était difficile de ne pas songer, si brumeusement que ce fût, à la querelle. Et les arguments forts en faveur de l'attribution de la fabrique du recueil à Fontenelle y contribuent incoerciblement. Mais le comparatif d'égalité « tant anciens que modernes » et le sens des deux adjectifs appliqués aux états historiques de la langue française me laisse songeur un peu autrement. Car après tout, n'aurait-il pas suffit de dire « français » pour qu'un chacun entendit qu'il s'agissait de la langue intelligible au lectorat du temps ? Alors, la précision joue comme une sorte d'excès, de supplément qui produit deux effets. L'un réside en ce que les adjectifs « anciens » et « modernes » sont inscrits alors même que le contexte de la querelle attire immédiatement l'attention sur eux. L'autre en ce que, du point de vue du co-texte, le sens que prend « ancien » est strictement historico-français. De sorte que, le co-texte valant prise de position sur le contexte, cette mention qui vient supplée effectivement, dit du non-dit et joue comme une façon de dépasser la querelle, d'en sortir par le haut si je puis dire. Et de faire apparaître que la poésie française est si « belle » qu'il est légitime, et même indispensable, d'en dessiner l'histoire depuis ses origines. À cet

égard, le sur-titre proposé pour ces journées de travail vaut comme un résumé efficace.

12 Dont il faut remercier les organisateurs de ces journées. Ce qui me conduit vers ces énonciations civiles qui sont de mise dans les propos de fin de réunion. Outre ledit remerciement aux organisatrices et organisateur, s'impose aussi, avec l'éloge de la proposition de travailler en groupe sur un même texte, les mercis dus aux contributeurs qui, par leur savante minutie, ont apporté un bouquet d'analyse propre à constituer pour longtemps un état des lieux de ce recueil, ses formes, ses significations et ses enjeux. Et s'impose évidemment à moi la gratification d'avoir trouvé ici, outre les agapes susdites pour sustenter le corps, abondance de nourritures intellectuelles.

13 Évidemment, sauf à pontifier quand un(e) chacun(e) est fatigué(e), les mots de la fin doivent tâcher d'allier civilité, bonhommie et contenus. On aura compris – du moins l'espéré-je – que mes songeries post-prandiales, – qui ont, évidemment aussi, vocation apéritive en vue du cocktail de clôture – ne tendent qu'à une fin. Celle du constat que maintenant qu'on sait tout ce qu'il est possible sur le recueil Barbin parce que chacun(e) des participant(e)s s'en est en toute modestie tenu(e) à son canton de compétences assurées, les chercheur(e)s et critiques peuvent – pourront, à la lecture des actes – partir de l'objet ainsi constitué vers des questions plus amples. Non tant, d'ailleurs, d'histoire littéraire, qui m'ont semblé assez éclairées dans ces journées, que de raisons d'être du littéraire, du culturel, et de celles et ceux qui l'étudient. Car si le recueil Barbin accomplit, en quelque sorte mine de rien, une légitimation historique de la poésie française, il devient possible d'observer qui a opéré cette légitimation, comment, et sur qui. À l'échelon de l'hypothèse historique, si Fontenelle est bien le maître d'œuvre, c'est donc un académicien de fraîche date (il a été élu en 1691) qui propose une consécration de la poésie française profane et mondaine (mondaine au deux sens du terme si l'on préfère). Le maître d'ouvrage, Barbin, est à coup sûr un éditeur qui prospère sur le marché de la modernité. Et auprès, notamment, du lectorat féminin. Ce qui, à l'échelon de l'interrogation épistémologique sur les logiques de la valeur culturelle, fait apparaître ce recueil comme une invite à adhérer à un même goût moderne. Cas exemplaire de la fabrication de l'adhésion. De ce que

rappelait Wittgenstein dans sa conférence sur l'éthique, à savoir que l'éthique n'est au fond qu'une partie de l'esthétique, qu'on juge bon ce qu'on a jugé beau. Et chacun(e) a en mémoire ce que dit Rancière du *Partage du sensible* : on adhère à une communauté selon des émotions partagées, selon ce qu'on trouve beau ensemble. Cas exemplaire disais-je, et « mine de rien », puisqu'au fond il y a un coup de force à affirmer tout directement dans un titre, et quelles que soient les réalités ainsi mises en images jugées, que voici *Les plus belles*.

AUTEUR

Alain Viala
Université d'Oxford
Université de la Sorbonne Nouvelle
Grihl
IDREF : https://www.idref.fr/027183165
ISNI : http://www.isni.org/0000000121474342
BNF : https://data.bnf.fr/fr/11928133