

PRATIQUES & FORMES LITTÉRAIRES 16-18

Cahiers du GADGES



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)

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA 3.0 FR

Vous êtes autorisé à :

Partager — copier, distribuer et communiquer le document par tous moyens et sous tous formats

Adapter — transformer et créer à partir du document

L'Auteur ne peut retirer les autorisations concédées par la licence tant que vous appliquez les termes de cette licence.

Selon les conditions suivante :



Attribution — Vous devez créditer l'article, intégrer un lien vers la licence et indiquer si des modifications ont été effectuées au texte et aux images. Vous devez indiquer ces informations par tous les moyens raisonnables, sans toutefois suggérer que l'Auteur·rice vous soutient ou soutient la façon dont vous avez utilisé son article.



Pas d'Utilisation Commerciale — Vous n'êtes pas autorisé·e à faire un usage commercial de ce document, tout ou partie du matériel le composant.



Partage dans les Mêmes Conditions — Dans le cas où vous transformez, ou créez à partir du matériel composant le document original, vous devez diffuser le document modifié dans les même conditions, c'est-à-dire avec la même licence avec laquelle le document original a été diffusé.

Pas de restrictions complémentaires — Vous n'êtes pas autorisé·e à appliquer des conditions légales ou des mesures techniques qui restreindraient légalement autrui à utiliser le document dans les conditions décrites par la licence.



Editer et vendre des poètes démodés à la fin du XVII^e siècle : l'exemple du recueil Barbin

Christophe SCHUWEY

Comment une collection de vieux poètes peut-elle se présenter comme un « recueil pour le temps présent¹ » ? 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 large² 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 volumes³ ?

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

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.ch/books?id=POdfAAAaAAJfdq=editions:_CwFF40f0aACfhl. 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.

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

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 poètes⁴ ». 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 Scudéry⁵ 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 1684⁶ 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

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.

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.

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 poésie⁷. 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 « histoire⁸ » 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.

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 exemple⁹, et l'on aurait pu concevoir

⁷ C. 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.

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'innover¹¹ » que d'une démarche promotionnelle misant sur la nouveauté (réelle ou imaginaire) du recueil Barbin afin de susciter l'intérêt du lectorat.

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 :

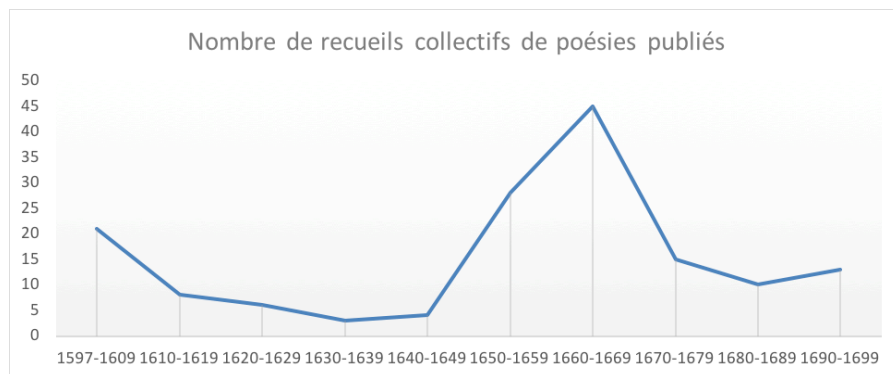


Fig. 1 : nombre de recueils collectifs publiés¹²

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*,

Dans les années 1650-1660, les recueils collectifs de poésie constituèrent le médium par excellence de la production galante¹³. 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 « tubes¹⁴ ». 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 contenus¹⁵.

La diminution de leur nombre dans la période 1670-1690 du graphique s'explique en partie par les crises de la librairie des années 1680¹⁶, mais découle surtout de l'apparition du *Mercure galant*. Le périodique remplissait 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

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 poésies” 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.

supplémentaires¹⁷, le *Mercur*e 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 *Mercur*e 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.

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 *Mercur*e galant, qui publiait des poésies provenant d'horizons et de lecteurs divers²⁰. Il diffusait l'actualité poétique et

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 Mercur*e galant, *XVII^e siècle*, 2016 (1), n° 270, et C. Schuwey, « Le *Mercur*e galant : un recueil interactif », *Cahiers du dix-septième*, XVI (1), 2015, p. 48-62. Dans *Rococo fictions*, Allison Stedman

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 poème²¹. 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.

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 privilège²². 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 secrète²³ ». 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.

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.

Faire lire les poètes anciens

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 présent²⁴ » 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.

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 « réputation²⁵ ». 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 bien²⁶ », 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

²⁴ Recueil Barbin, « Préface », n.p.

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

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

²⁷ *Ibid.*, p. 19.

l'industrie ») pour « donner cours à leurs livres²⁸ », 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 auteurs²⁹ ».

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 réputation³⁰ ». 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'Aristophane³¹ ». 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.

²⁸ *Ibid.*, p. 18.

²⁹ *Op. cit.*, « Préface », n. p.

³⁰ *Art. cit.*, p. 229.

³¹ *Ibid.*, p. 231.

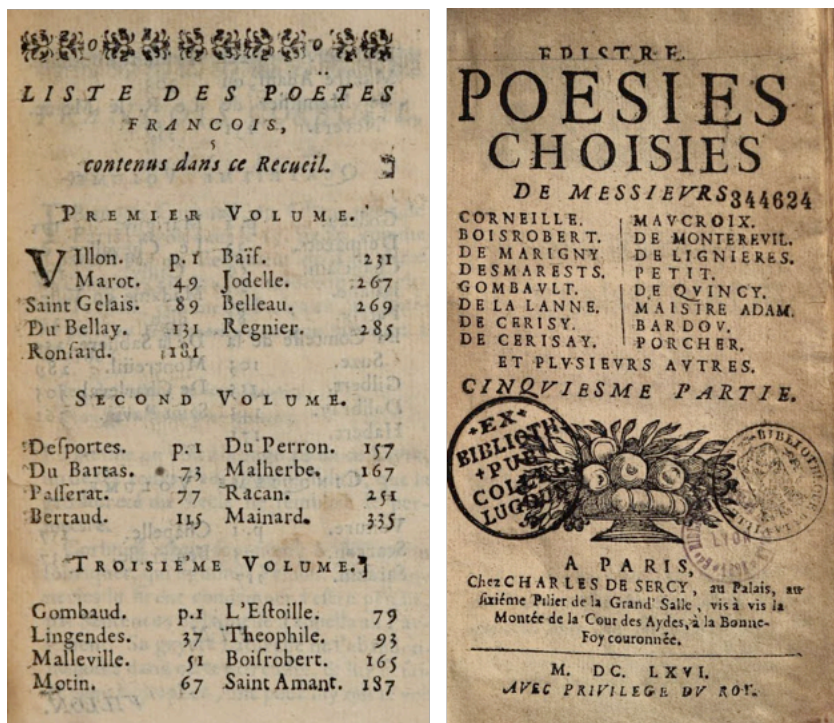


Fig. 2 : à gauche, la table des matières du recueil Barbin ; à droite, la page de titre des *Poésies choisies* de Ch. de Sercy.

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

³² *Ibid.*, p. 237. Nos italiques.

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.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

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

- 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 Grec³³. »
- 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 affectée³⁴. »
- 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 ignorants³⁵. »

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

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.

proximité temporelle avec le lecteur (Marot est jugé actuel, par exemple, par la médiation de la galanterie³⁷). 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.

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 pays³⁸. 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 Marot³⁹, ainsi que l'a analysé Marie-Gabrielle Lallemand⁴⁰. 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 niveau⁴¹. 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 Guéret⁴². De Ronsard, on ne garde que des pièces correspondant à la définition de poète « galant » qu'il reçoit de sa « vie ».

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

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 Baif 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, poursuivait-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.

analysées ci-dessous⁴³. 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 lire⁴⁴. Elles agissent en cela comme des « seuils⁴⁵ » 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 lire⁴⁶, que de le séduire, de lui fournir quelques éléments capables d'éveiller sa curiosité.

Bien que ces différentes vies proviennent de différentes sources et de différentes mains⁴⁷, 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 querelleurs⁴⁸. Plusieurs Vies du recueil Barbin procurent également une ébauche de généalogie. Le procédé s'inspire directement des usages du *Mercur 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

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 (voir son article dans ce volume).

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.

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 *Mercurie 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.

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 œuvre⁵⁰ », 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 compagnons⁵¹ » 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

⁴⁹ C. 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.

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 *Mercur 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 temps⁵³ ») : Ronsard, dit-on, était « le poète de France qui a le plus fait de poésie galante⁵⁴ ».

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 :

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

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

⁵⁴ *Ibid.*, « Ronsard », n. p.

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 célébrité⁵⁶. Cette tendance ne fit que s'accroître 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 conversation⁵⁷. 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.

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 Monsieur 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 :

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.

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 Molière⁶⁰. Enfin, le cas de Charleval, un autre poète récent, probablement mort en 1691⁶¹, 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 *Mercurie galant*, et ajoute une marque de prestige supplémentaire : sa reconnaissance par Sarazin.

La surprenante collection des tomes III et IV

Les noms retenus dans les deux premiers tomes relèvent d'un consensus à peu près traçable : Madeleine de Scudéry, dans le « Songe d'Hésiode⁶² » en 1658 les cite tous, à l'exception de Baïf, Racan et Mainard ; elle laisse de côté Régner, 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

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 Gagnières et conservés aux Départements des estampes et des manuscrits*, Paris, Plon, 1891, t. I, p. 265, n° 2247.

⁶² *Op. cit.*

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 Conrart⁶³ – 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 Lalanne 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 Madame de la Suze et une Madame de Villedieu, où sont passées les autres grandes dames de l'époque, telles Madame de Brégy ou Madame 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 Patrice, 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 libraires⁶⁵ ? 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.

Sous l'apparence réglée et consensuelle que lui confère la forme anthologique, malgré son discours préfaciel qui prétend rompre avec tout

⁶³ On y trouve notamment Cailly et Lalanne.

⁶⁴ BnF, Français 12680.

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

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 *Mercur* 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.

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.

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 public⁶⁶. 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

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.

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.

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.

Christophe SCHUWEY

Université de Yale