



CLASSIQUES
GARNIER

ARZOUMANOV (Anna), RÉACH-NGÔ (Anne), TRAN (Trung), « Du texte à l'œuvre : le discours du livre sous l'Ancien Régime », *Le Discours du livre. Mise en scène du texte et fabrique de l'œuvre sous l'Ancien Régime*, p. 7-21

DOI : [10.15122/isbn.978-2-8124-3908-7.p.0007](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-8124-3908-7.p.0007)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2011. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

DU TEXTE À L'ŒUVRE : LE DISCOURS DU LIVRE SOUS L'ANCIEN RÉGIME

« Penser livre¹ » : telle est l'invitation que l'on voudrait formuler au seuil de cet ouvrage². La vitalité des recherches qui, ces dernières années, ont commencé à y répondre, alors poussées par les appels pressants des historiens du livre³, montre combien il apparaît toujours plus nécessaire pour l'histoire littéraire comme pour les analyses textuelles de réparer la faille qui, trop longtemps, a séparé matérialité et textualité⁴. Les

- 1 Selon l'heureuse formule de F. Bessire, « Penser livre », *L'histoire littéraire à l'aube du XXI^e siècle. Controverses et consensus*, Paris, PUF, 2005, p. 231-240. Ce texte se veut aussi bien une synthèse des apports passés et des perspectives à venir d'une telle approche qu'un vif plaidoyer en faveur de « l'ouverture de l'histoire littéraire aux apports de la discipline féconde et en plein essor qu'est l'histoire du livre ; plaidoyer pour la prise en compte, dans l'histoire littéraire, du livre, de sa matérialité, de son histoire, de ceux qui le font et de ceux qui le consomment. Penser livre, c'est se rappeler qu'il n'y a pas d'autonomie de l'écriture par rapport au livre, à son mode de production, de diffusion et de lecture ; penser livre, c'est rendre à l'œuvre littéraire sa dimension sociale et sa fonction de communication, c'est l'ancrer davantage dans l'histoire pour mieux en interpréter et actualiser le sens » (p. 240). Le plaidoyer de François Bessire fait écho à celui que faisait déjà Yannick Seïté quelques années plus tôt quand il appelait de ses vœux l'émergence d'une « histoire littéraire du livre » (voir « Pour une histoire littéraire du livre », *Dix-huitième siècle*, n° 30, 1998, p. 67-86).
- 2 Cet ouvrage réunit les contributions de deux journées d'étude organisées dans le cadre de l'atelier XVI^e siècle de l'Université Paris-Sorbonne dirigé par Mireille Huchon, la première, datant d'avril 2005, intitulée « Matérialité et textualité : le discours du livre à la Renaissance » et la seconde, datant de mars 2008, sous le titre de « Politiques de réédition et actualité littéraire sous l'Ancien Régime ».
- 3 Au premier rang desquels Henri-Jean Martin qui formula voilà presque vingt ans ce jugement sans concession : « Des historiens "littéraires" peuvent encore disserter à longueur de journée sur leurs auteurs sans se poser les mille problèmes de l'impression, de la publication, de la rémunération, du tirage, de la clandestinité, etc., qui feraient descendre leurs travaux du ciel sur la terre » (« Histoire du livre et bibliologie » dans *Les Sciences de l'écrit*, R. Estivals (dir.), Paris, Retz, « Les Encyclopédies du savoir moderne », 1993, p. 297).
- 4 On renvoie à l'introduction que propose Adrian Armstrong en ouverture de *Book and Text in France, 1400-1600. Poetry on the page*, A. Armstrong et M. Quainton (éd.), Cornwall, Ashgate, 2007, p. 1-11. Se plaçant ouvertement dans la continuité des études consacrées à la « mise en livre », A. Armstrong en rappelle utilement certains des postulats essentiels,

différentes contributions réunies ici s'inscrivent dans ce sillage, en se situant à la croisée de disciplines telles que la bibliographie matérielle, l'histoire du livre et de l'édition, la sociologie de la lecture, d'un côté, la stylistique, l'analyse du discours et l'histoire littéraire de l'autre. Nous prenons en effet comme parti d'envisager l'œuvre littéraire comme le fruit d'un discours non pas seulement assumé par un auteur, identifié ou non, individuel ou collectif, mais également issu d'un ensemble de gestes éditoriaux dont les traces, inscrites au sein de l'objet-livre, participent à la production du sens.

La période où nous nous situons, l'Ancien Régime, celle-là même qui mène du livre naissant au « livre conquérant¹ », des premiers incunables aux imprimés pré-industriels, constitue un terrain d'observation particulièrement fécond des diverses formes et des implications de ce discours du livre. Comme le note Yannick Séité, « les xvi^e et xviii^e siècles sont (...) les seules périodes où les pratiques scripturaires (rédiger, écrire un texte, penser style et concept), éditoriales (préfacer, annoter, préparer son texte ou le texte d'autrui pour l'impression) et typographiques (mettre en page, décider, en accord avec l'atelier mais parfois contre son avis, d'un caractère, d'un format) des auteurs ont été, dans un degré plus ou moins élevé de conscience, sous-tendues par une pensée et une pratique collectives du livre² ». Au cours de cette période, le milieu éditorial expérimente de nouveaux procédés, textuels et paratextuels, qui interrogent les potentialités du matériel typographique, de la mise en page et de l'illustration et posent la question du rôle de l'instance éditoriale au sein de la production littéraire. Cette intervention ne se manifeste pas seulement dans le passage du manuscrit à l'imprimé, où s'opère un changement de système sémiotique du texte au livre, mais également au cours des rééditions successives d'une même œuvre, qui peuvent en constituer

en affirmant notamment : « The materiality of the text covers a wide range of interrelated features : iconic, plastic and linguistic (...). Layout, illustration, paratext, typography, anthologization and other such elements play a crucial role in shaping the relationships between authors, texts, contexts and readers (...). A text, then, has a history not only as a repository of forms and themes, but also as a sequence of material actualizations, a succession of physical states » (p. 2).

- 1 Nous empruntons cette célèbre formule au titre de l'ouvrage coordonné par Henri-Jean Martin et Roger Chartier, *Histoire de l'édition française*. Tome 1. *Le Livre conquérant*, Paris, Fayard, 1989.
- 2 Yannick Séité, « Pour une histoire littéraire du livre », art. cit., n. 1, p. 82-83.

autant d'interprétations. Publication et réédition constituent ainsi deux modalités complémentaires de l'avènement de l'œuvre littéraire.

Qu'il s'agisse d'une première parution, du renouvellement d'une émission ou de la refonte complète d'un volume lors d'une réédition, l'acte de publication relève d'une entreprise d'appropriation de l'œuvre et d'adaptation aux sphères de public nouvellement constituées. Aussi est-il fréquent que les imprimeurs et libraires – en accord ou non avec l'auteur, identifié, vivant mais également inconnu, collectif ou mort depuis parfois plusieurs siècles – modifient le texte et sa présentation matérielle, lui conférant un titre nouveau, l'adressant à de nouveaux lectorats, transformant ses perspectives littéraires pour en faire, quel que soit son passé éditorial, un inédit. La matérialité du livre et les dispositifs péritextuels qui émanent de l'instance éditoriale participent dès lors de ce travail d'actualisation de l'œuvre : les mentions de la « nouveauté » de l'édition sur la page de titre, le choix d'une typographie et d'une iconographie modernes ou archaïsantes, l'apparition d'index, d'un appareil critique, l'insertion au sein de collections, le renouvellement des discours paratextuels, notamment titulaires et préfaciels, s'attachent à redonner à un texte toute son actualité littéraire. De même, lors de la réédition tardive d'œuvres à succès, les augmentations et continuations successives d'un ouvrage à travers les siècles, l'ajout de notes et de commentaires visant à éclairer des expressions ou allusions devenues obscures ou obsolètes témoignent de ce désir de mettre au goût du jour des œuvres qui trouvaient leur sens initial dans un contexte désormais modifié.

Une telle conception de l'entreprise éditoriale ne fait que confirmer, s'il le fallait encore, à quel point la figure de l'éditeur – imprimeur et/ou libraire – apparaît comme un acteur fondamental de la production même de l'œuvre littéraire : le travail de sélection et de mise en forme des textes vise à adapter le livre et son contenu aux divers lectorats, à l'évolution de la mode littéraire et aux transformations mêmes que le temps impose à la lecture de l'œuvre, selon le contexte ou la circonstance. La forme contingente que prend, en un moment limité, l'incarnation matérielle du texte en une édition spécifique, destinée à un nombre restreint de lecteurs, rend alors compte de cette lecture critique qu'effectuent les imprimeurs expérimentés, au fait de l'horizon d'attente des lecteurs. Les choix de mise en page, l'illustration et les paratextes éditoriaux insérés au sein même de l'objet-livre conditionnent tout autant les modalités de

réception de l'œuvre littéraire et le dispositif interprétatif des lecteurs : comme le suggère Roger Chartier, si les auteurs écrivent bien des textes, et non pas des livres¹, les lecteurs, pour leur part, n'ont pas accès à une « essence » du texte qui ne serait constituée que de procédés langagiers. Suivant les modalités plastiques qui sont les siennes, le livre imprimé, loin de figer le texte sur un support définitif, renforce au contraire sa polysémie : situé au carrefour de voix qui dialoguent, se confondent, se succèdent ou se contredisent (auteur, imprimeur, annotateur, illustrateur, graveur, etc.), le discours du livre est par définition hybride, polyphonique et provisoire. En ce sens, il offre toujours au public une œuvre à la fois unique et de circonstance : c'est la nouveauté de l'édition, tout juste sortie des presses lorsque le libraire la présente au public, qui lui donne toute sa raison d'être.

Ainsi, le discours du livre sous l'Ancien Régime constitue un discours second sur le texte, témoignant de la lecture éditoriale que les imprimeurs en ont faite, portant les traces de l'interprétation typographique et iconographique qu'ils en ont successivement donnée, révélant les politiques d'édition et de réédition² au sein desquelles les œuvres se sont trouvées engagées. Né de la rencontre de machineries sémantiques diverses, verbales et non-verbales³, ce discours ne se contente pas de transmettre un contenu textuel mais contribue à son incarnation ou à

1 Roger Chartier le rappelle avec force en ces termes : « Contre la représentation, élaborée par la littérature elle-même et reprise par la plus quantitative des histoires du livre, selon laquelle le texte existe en lui-même, séparé de toute matérialité, on doit rappeler qu'il n'est pas de texte hors le support qui le donne à lire (ou à entendre), hors de la circonstance dans laquelle il est lu (ou entendu). Les auteurs n'écrivent pas des livres : non, ils écrivent des textes qui deviennent des objets écrits – manuscrits, gravés, imprimés et aujourd'hui informatisés – maniés diversement par des lecteurs de chair et d'os dont les façons de lire varient selon les temps, les lieux et les milieux », (R. Chartier, *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Seuil, 2001, p. 11).

2 Nous empruntons l'expression de « politique éditoriale » à Michel Simonin, dans un article intitulé « Peut-on parler de politique éditoriale au XVI^e siècle ? Le cas de Vincent Sertenas, libraire du Palais », *Le Livre dans l'Europe de la Renaissance*, Paris, Promodis / Éditions du Cercle de la Librairie, 1988, p. 264-281.

3 On retrouve la distinction établie par Roger Chartier entre, d'une part, les procédés de « mise en texte » qui correspondent aux « dispositifs, purement textuels, voulus par l'auteur, résultant de l'écriture, qui tendent à imposer un protocole de lecture » et d'autre part, des procédés de « mise en livre », portés par les formes typographiques elles-mêmes, comme la disposition et la division du texte, sa typographie ou son illustration (R. Chartier, « Du livre au lire », *Pratiques de la lecture*, Paris, Rivages, 1985, p. 80). Cette distinction met en valeur l'écart qui sépare la production d'un énoncé linguistique, conçu comme un tout

sa réincarnation : nous entendons par là son actualisation matérielle au terme du processus éditorial ou encore sa réactualisation dans le cadre d'une réédition, où les éventuelles métamorphoses du texte s'accompagnent d'éventuelles transformations formelles. Ainsi, le discours du livre peut tout autant assurer la mise en scène du texte qu'il peut contribuer, *in fine*, à la fabrication de l'œuvre : fabrication artisanale et esthétique qui ouvre, indubitablement, sur une politique et une poétique du livre imprimé portant les traces d'une intention éditoriale de l'auteur ou d'une intention auctoriale de l'éditeur.

Les articles réunis dans la première partie du présent ouvrage explorent ainsi les différentes modes de présentation et de représentation du texte qui font du livre – conçu comme un véritable territoire visuel – le lieu d'une performance artistique et un dispositif esthétique et plastique où s'interpellent le texte et ses entours (paratextes, frontispices, illustrations). Car durant cette période de gestation où l'imprimé perpétue le modèle du manuscrit pour peu à peu s'en affranchir, le nouveau support qui s'offre aux textes constitue bel et bien un espace à investir et à ordonner. Les métamorphoses successives de l'objet-livre en affectent la morphologie, le dotent d'un langage typographique nouveau, en réorganisent les lieux.

Le seuil est le premier d'entre eux. La contribution de Chantal Liaroutzos, qui porte sur les poèmes liminaires encomiastiques du second XVI^e siècle, examine la façon dont ils construisent et organisent un dispositif visuel et textuel dramatisant l'espace de l'avant-texte. Ce faisant, ils transforment ce dernier en un espace monumental et, tout en captant littéralement le regard du lecteur, célèbrent, en les mettant en scène, le texte et son auteur. Les paratextes exploitent à l'envi le classique parallèle qui assimile l'œuvre littéraire à un tableau pour, au final, affirmer la supériorité de la première. Mais si le motif visuel qu'affectionnent ces pièces inaugurales installe un discours métaphorique vantant la puissance du livre et du texte qu'il renferme, il est plus remarquable encore de constater de quelle façon l'espace matériel et physique dans lequel prend place le poème liminaire assimile ce dernier à un ornement remplissant la fonction d'« accroche visuelle ». Chantal Liaroutzos montre ainsi comment mise en page et disposition

le plus souvent cohérent et achevé, et sa transmission à un lectorat, sous forme de livre, selon un ensemble de codes et conventions en mutation.

typographique font du livre un espace topographique où *écrire* – pour l’auteur devenu scénographe – consiste bien à *tracer*, tandis que *lire* – pour le lecteur devenu spectateur – constitue une véritable expérience visuelle.

C’est cette interaction entre le lisible et le visible qu’examinent plus avant les trois contributions suivantes, qui s’intéressent aux formes et aux enjeux de l’illustration du livre, laquelle constitue un véritable point de médiation entre les instances de production et les instances de réception, autrement dit entre l’auteur et le lecteur, l’éditeur (et/ou l’artiste), quant à lui, se situant sur les deux versants à la fois. En analysant les illustrations accompagnant un texte du premier *xvi^e* siècle, *Le Chateau de Labour* de Pierre Gringore, Cynthia J. Brown confirme cette vocation que peut avoir le livre à être le lieu d’une véritable performance. À maints égards, l’alliance de l’image et du texte dans les œuvres fictionnelles et moralisatrices de Gringore – connu par ailleurs en tant que dramaturge, acteur et metteur en scène d’entrées royales – reflète son goût pour la mise en scène artistique combinant le verbal et le visuel. Paru en 1499, *Le Chateau de Labour* est inspiré d’une œuvre manuscrite du *xiv^e* siècle, elle-même enluminée. Aussi l’étude comparative de plusieurs éditions illustrées de ce texte, parues aussi bien en France qu’en Angleterre, permet de mesurer les convergences et les divergences des scénarios proposés par les différents programmes iconographiques d’un même texte, mais offre aussi un terrain d’observation fécond de la transition du manuscrit à l’imprimé au tournant des *xv^e* et *xvi^e* siècles. Les rééditions successives, supervisées ou non par l’auteur, induisent une évolution des illustrations qui changent autant du point de vue de leur contenu iconographique que de leur disposition dans l’espace de la page, affectant le dialogue qui unit l’image et le récit. Cynthia J. Brown examine notamment la façon dont les gravures assurent tantôt une mise en scène de la figure de l’auteur, tantôt une promotion de la figure de l’éditeur, ouvrant ainsi sur des problématiques touchant à la question de l’auctorialité, au moment où se redéfinit le statut social et économique des différents acteurs du livre.

C’est précisément cette réflexion que prolonge la contribution de Philippe Maupeu et Pascale Chiron à travers l’étude des images accompagnant d’une part une réédition imprimée d’une œuvre médiévale, le *Pèlerinage de vie humaine* de Guillaume de Deguileville, et d’autre part le *Penser de royal memoire* de Guillaume Michel. Les gravures examinées

engagent une réflexion sur la construction de la figure de l'auteur vernaculaire à l'orée de la Renaissance et sur sa collusion avec l'émergence de l'instance éditoriale, pour soulever la question du partage d'une autorité âprement disputée. Si les images font sens, leur pertinence ne va cependant pas de soi, loin s'en faut, et si l'analyse ici proposée permet d'en dégager la valeur, ce n'est pas sans faire le constat initial du soupçon de « non sens » qui pèse sur des illustrations, non pas d'origine et donc pensées pour les textes qu'elles accompagnent, mais provenant d'un stock de bois préexistant. Au-delà de l'examen d'un corpus textuel et iconographique particulier, le propos de Philippe Maupeu et Pascale Chiron ouvre ainsi sur une réflexion plus vaste portant sur le statut de l'illustration des premiers textes imprimés à travers le phénomène de remploi des gravures. Celui-ci manifeste par excellence la mainmise de l'éditeur sur l'illustration des textes et les contraintes matérielles et techniques auxquelles est soumise cette dernière. De fait, le statut et la motivation de l'image posent un problème aigu dès lors que le choix de l'illustration répond moins au souci de créer une unité organique entre texte et image qu'il n'est soumis à des impératifs économiques faisant de la relation entre le verbal et le visuel une relation moins nécessaire que contingente. Il est néanmoins montré que si l'image oscille entre « arbitraire » et « signification », sa répétition et sa circulation fait d'elle non pas un lieu de « vacance signifiante » mais bien le lieu d'un discours critique sur le texte qu'elle accompagne tandis que les effets de citation et de répétition engagent une pratique de l'intertextualité.

L'étude de l'illustration imprimée invite dès lors à considérer l'image comme ornement du livre et miroir du texte, lieu d'exhibition de la figure auctoriale ou marque discrète d'une « énonciation éditoriale¹ » mais aussi instrument privilégié de stratégies de réédition et de réadaptation des œuvres littéraires. L'étude de Sabine Chaouche éclaire ces problématiques sous un jour particulier en explorant les « métamorphoses du frontispice théâtral » à l'âge classique et durant le siècle des Lumières. Ce faisant, son étude fait pendant à celle de Chantal Liaroutzos en revenant sur la valeur du seuil de l'œuvre littéraire, espace propice à une « mise en bouche » et à une mise en scène du texte à venir. L'analyse des frontispices illustrés des pièces de Molière, Racine et Corneille dans les rééditions

1 Selon l'expression d'Emmanuel Souchier, « L'image du texte. Pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *Les Cahiers de médiologie*, n° 6, 1998, p. 142.

successives qu'elles connaissent aux XVII^e et XVIII^e siècles permet de mesurer l'évolution des partis-pris esthétiques et figuratifs des artistes, lesquels répondent en écho au renouveau de la pensée sur la mise en scène théâtrale. Mais elles révèlent aussi la façon dont l'image devient peu à peu un rouage essentiel des politiques de réédition de ces pièces qui accèdent peu à peu au rang de chefs-d'œuvre classiques. Ainsi, alors que les frontispices de la seconde moitié du XVII^e siècle, qui donnent à voir des compositions statiques et fort peu théâtralisées, semblent n'être que purs ornements et arguments de vente, ceux qui apparaissent dans les éditions du XVIII^e siècle gagnent en dynamisme : nettement plus dramatisées, les scènes dépeintes privilégient la représentation des passions à une période où se développe précisément toute une réflexion sur la représentation de l'émotion sur scène : l'expression corporelle joue à cet égard un rôle de tout premier ordre, aussi bien dans l'image picturale que sur la scène théâtrale. L'évolution des frontispices montre ainsi combien éditeurs et artistes sont au fait des nouvelles formes de la théâtralité et comment les rééditions, qui assurent la diffusion et par là même la pérennité du patrimoine dramatique, répondent au souci d'acclimater les textes au contexte culturel et esthétique nouveau dans lequel ils renaissent.

Postuler l'existence d'un « discours du livre », c'est donc affirmer avec force que l'étude des textes a tout à gagner à envisager ces derniers dans la forme matérielle de leur inscription, celle-là même d'où émane ce discours : discours silencieux et mouvant, contingent et provisoire, adressé à un lectorat qui en perçoit, plus ou moins consciemment et selon des mécanismes interprétatifs divers, les lieux et procédés de signification. Postuler l'existence de ce discours revient encore à examiner par quels procédés, formels et textuels, les pratiques éditoriales qui président à la naissance du livre pré-industriel parviennent à maintenir d'actualité des textes qui ont été initialement écrits et édités pour un lectorat ciblé, dans un contexte intellectuel, socio-culturel, linguistique, voire idéologique, déterminé. Au-delà de la situation particulière de la réédition, les pratiques éditoriales manifestent ainsi un souci de la mise en forme qui répond à l'« horizon d'attente » du lectorat. C'est cette hypothèse que les deux parties suivantes se proposent d'explorer de manière plus approfondie.

La deuxième partie intitulée « Politiques de réédition, codifications et mutations génériques » pose plus spécifiquement la question du rôle

de la réédition dans l'assignation générique des textes. Les articles réunis ici apportent en effet une contribution particulière à la réflexion pragmatique sur le genre qui s'est développée depuis les travaux fondateurs de Jean-Marie Schaeffer¹. Selon cette approche qui fait du genre une catégorie de réception, l'identification générique d'un texte dépend surtout de la reconnaissance par son lecteur de certains traits constitutifs, qu'il a déjà rencontrés ailleurs, au fil de ses lectures. C'est pourquoi le regard générique porté sur un texte peut varier selon les époques et les références culturelles du lecteur, dépendant de « l'environnement transtextuel et plus largement historique dans lequel le texte est réalisé ou réactualisé comme acte communicationnel² ». Loin d'être une catégorie ferme et stable, la genericité est un processus qui implique trois instances principales, l'auteur, l'éditeur et le lecteur. L'auteur joue certes un rôle très important dans la construction de l'identité générique d'un texte, puisque c'est lui qui opère le premier des choix de positionnement dans une formation socio-discursive donnée, mais les deux autres acteurs la font évoluer en fonction de leurs propres compétences et de la reconnaissance de certains signaux. C'est cette dimension contingente de l'assignation générique que mettent en lumière les articles de cette deuxième partie, qui se concentrent sur la participation de l'éditeur à la (re)définition du genre d'un texte.

Pascale Chiron s'intéresse aux différentes modalités de présentation d'un même texte comme autant de variations de son identité générique. Elle propose de comparer plusieurs éditions d'un poème de Clément Marot, « De Jane Bonté », qui paraît pour la première fois en 1532 dans *L'Adolescence clémentine* et dont le statut demeure incertain en l'absence d'une

1 Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Le Seuil, 1989, p. 135. Sur cette conception pragmatique du genre, voir aussi Raphaël Baroni et Marielle Macé (dir.), *Le Savoir des genres, La Licorne*, n° 79, 2007 ; Antoine Compagnon, « La Notion de genre », <http://www.fabula.org/compagnon/genre>, Gérard Genette, *Figures V*, Paris, Seuil, 2002, section « Des genres et des œuvres » ; Marielle Macé, *Le Genre littéraire*, Paris, Garnier-Flammarion, 2004.

2 Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, *op. cit.*, p. 135. C'est pour prolonger cette hypothèse que Jean-Michel Adam et Ute Heidmann ont proposé de remplacer le concept de « genre », considéré comme trop fixiste, par le concept de « genericité », qu'ils entendent comme « la mise en relation d'un texte avec des catégories génériques ouvertes » et comme « dynamique de la mise en discours et de l'interprétation des énoncés ». Voir notamment, « Six propositions pour l'étude de la genericité », *Le Savoir des genres, op. cit.*, p. 21-34.

désignation générique explicite. Dans les premières éditions publiées du vivant de l'auteur, le poème est indissociable d'une complainte et n'est doté d'aucune autonomie. Au fil des rééditions posthumes, l'organisation du recueil se modifie et accorde progressivement au poème le statut générique d'« épitaphe », puis d'« épigramme », notamment par une mise en page qui le détache de la complainte à laquelle il était initialement lié. Or Pascale Chiron signale qu'à la même époque ces deux genres textuels sont en plein essor et font partie des références culturelles du public. Les éditeurs des textes de Marot ont donc adapté l'identité générique du texte aux catégories nouvellement mises en place. Une telle actualisation de la disposition et des titres d'un texte à un nouvel horizon d'attente révèle le peu d'importance accordée aux intentions originelles de l'auteur.

L'article suivant montre que les éditeurs posthumes des œuvres complètes de Du Bellay s'autorisent à intervenir dans la composition du recueil. Alexandre Piffault considère que cette entreprise éditoriale vise à souligner la continuité de la production poétique du poète angevin et de ce fait cherche à consacrer définitivement le grand poète. Deux logiques souvent complémentaires président à la constitution de tels recueils : l'une de type chronologique, l'autre de type typologique. Pour prouver la cohérence de l'œuvre bellayenne, les éditeurs uniformisent le disparate, créent des ensembles qui reposent sur le repérage de grands genres de discours, ou lieux communs (réflexion théorique et poésie méta-poétique, poésie de cour, morale ou religieuse, reprise de genres anciens). On observe chez ces éditeurs une tentative de classification des œuvres complètes dont l'ambition est de mettre en lumière un parcours bellayen qui doit se lire comme une suite de « travaux poétiques », d'explorations de différents genres.

C'est également à partir des rééditions des œuvres attribuées à un seul auteur, François Rosset, que Nicolas Cremona envisage la façon dont le recueil peut participer à la construction de l'identité générique. Il étudie en effet les rééditions des *Histoires tragiques* aux XVII^e et XVIII^e siècles, qui se présentent toutes sous la forme de recueils variant considérablement selon les supports imprimés. Il montre qu'à l'origine les textes de Rosset se caractérisent par une grande hétérogénéité stylistique, thématique et narratologique et ont tendance à échapper à toute tentative de classification. Conséquence de leur grand succès, ces histoires sont republiées

dans des recueils hybrides : ils mettent en avant les noms de Rosset et d'*Histoires tragiques* tout en accueillant d'autres histoires courtes qui n'ont pas été écrites par l'auteur. Ce geste éditorial d'attribution, d'intitulation et de rassemblement des textes présente un double intérêt : d'une part, il fait du nom de l'auteur (Rosset) et du titre (*Histoires tragiques*) une étiquette générique qui fonctionne comme argument commercial et programme un type de lecture spécifique ; d'autre part, il induit la reconnaissance d'un air de famille entre les textes qui le composent. L'histoire tragique à la Rosset devient un genre à succès doté d'une unité thématique et stylistique qui va progressivement évoluer vers le fait-divers. Cette étude met finalement en lumière l'acte de naissance d'une catégorie générique et les ajustements progressifs qu'elle connaît au cours de son histoire.

La contribution de Florence d'Artois met elle aussi en relief le rôle de l'éditeur dans l'émergence d'une nouvelle catégorie générique en Espagne au début du XVII^e siècle, la *comedia*. Stimulés par le succès de la *comedia nueva*, et notamment celui des pièces de Lope de Vega, les éditeurs publient avec frénésie une série de recueils de *partes*. Ces ouvrages qui rassemblent des pièces ayant connu un grand succès sur les planches présentent des similitudes matérielles : réunion de douze *partes*, affichage du nom de *Lope de Vega* sur la couverture. Une telle proximité entre ces éditions invite Florence d'Artois à y voir une tentative d'uniformisation qui s'inscrirait dans une stratégie de lancement et de perpétuation d'une collection à succès, ce qu'elle appelle un « genre éditorial ».

Les articles ainsi réunis montrent finalement combien la question du genre gagne à être mise en relation avec celle de la réédition. Loin d'être figée, l'identité générique doit plutôt être définie comme un tissu de potentialités, que l'éditeur contribue, selon des modalités variées, à adapter à l'horizon d'attente et aux systèmes de pensée du groupe socio-culturel auquel il s'adresse. Parce que la réédition reproduit un même contenu textuel, qu'elle adapte aux goûts du public et à ses références culturelles, elle constitue bien un observatoire privilégié des grilles interprétatives propres à chaque époque.

La troisième partie de cet ouvrage intitulée « Réactualisations idéologiques et usages du livre » est consacrée à l'analyse des procédés d'adaptation à des lectorats divers de textes théologiques et pédagogiques écrits, publiés

et réédités sous l'Ancien Régime. Les contributions tendent à montrer que la relation étroite qui unit les modalités de production et de diffusion des ouvrages au contexte dont ils sont issus détermine pour beaucoup les finalités moralisante, propagandiste ou didactique qui président à leur publication, de même qu'elle infléchit les processus intellectuels que sollicitent leur lecture et les conditions de leur réception. Il convient dès lors de se demander dans quelle mesure les politiques éditoriales de ces œuvres contribuent à la définition, mais aussi à l'évolution de leur visée idéologique.

Si l'on considère en effet que ces ouvrages constituent initialement des œuvres de circonstance, strictement attachées à un contexte de publication, on peut se demander s'ils conservent leur signification et leur portée premières d'une édition à l'autre ou s'ils sont destinés, pour continuer à rencontrer un public, à se transformer, quitte à se voir dénaturés. Les nouveaux usages du livre qui résultent tout autant de l'évolution de la mise en livre que de la variété des pratiques de lecture en viennent-ils alors à s'émanciper, allant parfois jusqu'à contredire la réception programmée par l'auteur ? Gage d'un certain succès de l'ouvrage, ou du moins de sa correspondance potentielle, à un moment donné, aux attentes des lecteurs, la réédition peut ainsi contribuer, par exemple, à faire d'une œuvre un texte de référence, appelé à être repris, modifié et destiné à une fortune nouvelle, qui atténue sa visée pragmatique initiale et y substitue des usages nouveaux.

Constituant la part quantitativement la plus importante de la production de livres aux débuts de l'imprimerie, les ouvrages religieux – méditations, poèmes pieux, prières, vies de Jésus-Christ, vies de saints, Bibles historiées – servent de support à la foi quotidienne et contribuent à l'évolution des pratiques religieuses. La forme matérielle des ouvrages influence dès lors de manière essentielle les usages du livre : sa manipulation, la régularité avec laquelle il est fréquenté, ses diverses fonctions et les différentes valeurs que ses lecteurs lui accordent. De ce point de vue, la publication de la Bible dans ses différentes versions, en particulier dans ses traductions, constitue la clé de voûte de toute une réflexion sur le statut du Texte et sa transmission sous l'Ancien Régime : comment, en effet, en proposer successivement plusieurs versions « revues et corrigées » sans remettre en question le vœu de pleine fidélité auquel s'engage implicitement le traducteur chargé de transmettre le texte sacré ? L'étude de Claire Fourquet consacrée aux luttes et métamorphoses des

« Psaumes cachés de Port-Royal » examine comment les différentes destinées éditoriales d'un même texte ont pu infléchir le travail de traduction du célèbre texte biblique, suivant des considérations d'ordre stylistique, idéologique et éditorial. La comparaison de deux succès de librairie, le psautier huguenot de Marot et Bèze et le psautier dit de Port-Royal, montre bien combien les différentes perspectives de réécriture, motivées par des choix lexicaux, sémantiques et syntaxiques, sont sous-tendues par des orientations théologiques marquées. La nature partielle ou intégrale du psautier, son format parfois réduit pour favoriser un usage individuel, la présence d'annexes et de tables encourageant la circulation au sein de l'ouvrage, une éventuelle disposition en trois colonnes rédigées en différentes langues destinée aux érudits, l'organisation des psaumes suivant un ordre liturgique ou numérique témoignent de la pluralité de présentation de ces éditions, mais aussi de la diversité des significations que génère le dialogue entre traducteur, éditeur et libraire. Or dans un tel cas, les différentes versions, loin de se substituer l'une à l'autre, coexistent et répondent à des attentes variées des lectorats ciblés, rappelant que les usages du livre, non seulement au cours du temps mais aussi à un même moment, ne sont pas homogènes mais peuvent se décliner suivant les divers publics concernés.

Au cours du XVI^e siècle, la littérature de propagande religieuse réformée francophone a également su tirer parti des stratégies de production et de diffusion de l'imprimé, ouvrant la voie aux techniques de communication de masse¹. Ainsi en est-il du succès d'œuvres-phares, tel le *Livre des Marchans* d'Antoine Marcourt dont Geneviève Gross étudie les variantes éditoriales au cours des années 1533-1582. Dès sa première édition, la position nettement anticléricale de l'ouvrage en fait un vecteur de l'identité réformée qui va se consolider d'édition en édition, devenant un véritable outil de conversion. Présentant en langue vulgaire une alternative confessionnelle en rupture avec l'institution catholique romaine et destinée à une propagande étendue à tout l'espace francophone, la première édition de l'ouvrage parue chez Pierre de Vingle connaît en un demi-siècle de multiples métamorphoses, des augmentations successives, une modernisation de son style, une réorientation de la rhétorique mise

1 Nous renvoyons à l'article de Denis Pallier consacré aux « réponses catholiques » et publié à la suite de celui de Francis Higman qui traitait du « Levain de l'Évangile » dans *Histoire de l'édition française*, Tome 1. *Le Livre conquérant*, Paris, Fayard, 1989, p. 372.

en œuvre et l'apparition d'une seconde version publiée sans nom d'auteur. La visée publicitaire de ces transformations fait du *Livre des Marchans* un matériel de propagande remarquablement efficace, adaptable aux publics et aux mutations des enjeux de la cause réformée francophone. Loin de se voir affaibli par l'éloignement du contexte initial qui lui a donné naissance et par son anonymat tardif, le *Livre des Marchans* gagne en autorité, puisant dans ses éditions antérieures la confirmation de sa légitimité et témoignant de l'autonomisation des idées véhiculées, indépendamment de leur contexte de production. L'ouvrage tient alors lieu de référence au sein de la polémique réformée, hors de tout conflit d'école qui pourrait en limiter la portée. C'est le détachement de son contexte de production initial qui assurera le renouvellement de son succès.

Alimentant les querelles religieuses et s'en nourrissant, les dynamiques de publication et de réédition ont également contribué au développement, à partir des années 1560, d'une littérature de réfutations, d'apologies, d'enseignement catholique ainsi qu'à la multiplication de plaquettes, caricatures imprimées et pamphlets. L'empreinte des grands événements théologico-politiques sur ces œuvres témoigne de la valeur argumentative que peut prendre leur contexte de production, tel le Concile de Trente qui marque en profondeur les mutations des dialogues de Pierre Viret qu'étudie Ruxandra Vulcan. L'étude des mutations de l'ouvrage initialement intitulé les *Dialogues du désordre*, publié pour la première fois en 1545, souligne l'adaptation de la disposition des textes et de la structuration du volume aux transformations du contexte politique, de la première période d'établissement du protestantisme de langue française au concile de Trente. L'évolution des techniques argumentatives, et notamment l'impact du tournant rhétorico-dialectique, imprègne les réécritures successives de l'ouvrage, au service d'une meilleure vulgarisation du savoir susceptible d'articuler cultures savante, populaire et religieuse. L'évolution des *Dialogues* de Pierre Viret confirme la nécessité pour les écrits idéologiques de se transformer en fonction des pratiques intellectuelles et des attentes du public. Mais à la différence du *Livre des Marchans*, le point de vue de l'auteur dans les *Dialogues* se fait de plus en plus sentir, les rééditions successives témoignant du mûrissement des réflexions que le réformateur a réactualisées, complétées et modifiées au cours de sa vie.

De la même manière, les textes pédagogiques publiés sous l'Ancien Régime doivent s'adapter à l'évolution des pratiques intellectuelles et didactiques, le plus souvent sur le mode de la vulgarisation. L'article d'Olivier Pédeflous permet d'interroger ces œuvres, que l'on a pu d'abord voir comme des témoignages relevant de l'histoire des idées, à la lumière des pratiques et des usages auxquels ils sont destinés. L'analyse porte sur l'œuvre du compilateur Ravisius Textor, professeur à Paris au début du XVI^e siècle et dont le recueil d'épithètes et les sommes prosographico-mythographiques ont guidé les compositions poétiques jusqu'au milieu du XVII^e siècle. L'étude des rééditions successives de ces textes indique combien les pratiques de lecture suscitées par la finalité que l'entreprise éditoriale assigne à l'ouvrage peuvent contribuer à sa dénaturation : le projet pédagogique, cohérent à l'origine, a été transformé en un véritable « ouvroir de littérature potentielle », faisant passer au second plan l'ancrage dans l'humanisme philologique italien, revu et corrigé par Érasme. Les remaniements, de l'ordre de l'ajout ou de la réduction, se multiplient à travers l'Europe, suivant les spécificités propres à chaque pays : l'œuvre fait désormais partie du bien commun et, comme toute littérature de seconde main, tend à s'émanciper de toute auctorialité.

La diversité des matériaux textuels mis en livre dans les corpus étudiés ne fait que souligner la relation de collaboration mais aussi de concurrence qui s'exprime au sein du livre imprimé entre les différentes autorités qui président à sa fabrication. Œuvres le plus souvent destinées à une lecture intensive, fréquemment commentées, citées et réexploitées, les ouvrages publiés à la Renaissance sont tout autant le produit d'un auteur ou d'un simple traducteur qui en réclament la paternité et des instances éditoriales qui en assurent la diffusion, que le fruit d'une époque et des débats qui l'animent. Loin de consacrer *a posteriori* l'autorité de l'auteur, ces livres constituent une caisse de résonance de l'air du temps, témoignant des difficultés de l'auteur, mais parfois aussi des éditeurs, à contrôler l'usage des œuvres imprimées.

Anna ARZUMANOV,
Anne RÉACH-NGÔ,
Trung TRAN