

NOTE TO USERS

Page(s) missing in number only; text follows. Page(s) were scanned as received.

275

This reproduction is the best copy available.

UMI[®]

Le Livre en série :
Histoire et théorie de la collection littéraire

par
Sophie Montreuil
Département de langue et littérature françaises,
Université McGill, Montréal

Octobre 2001

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et de la recherche
en vue de l'obtention du grade de Ph.D.
en langue et littérature françaises

© Sophie Montreuil, 2001



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-78737-0

Canada

SOMMAIRE

Cette thèse de doctorat se penche sur l'objet « collection littéraire » pensé à la fois comme une forme de publication (re)définie par les éditeurs depuis l'invention de l'imprimerie et comme une composante paratextuelle qui possède la capacité d'agir sur la lecture du texte. Elle se veut originale parce qu'elle réunit au sein de la même réflexion des domaines de connaissance qui sont rarement mis en commun, soit l'histoire du livre et de l'édition, la sociologie de la littérature et plus particulièrement la théorie de l'institution littéraire, la théorie de la paratextualité et l'esthétique de la réception. La thèse traite séparément chacun des deux volets de l'objet d'étude, mais elle suit une progression logique qui s'achève sur un troisième volet. La première partie explore l'hypothèse selon laquelle la collection littéraire est l'aboutissement du long processus de définition et de spécialisation qui a traversé l'histoire française de l'édition et de la littérature, puis elle s'arrête sur les « rencontres » entre les deux que sont la « Bibliothèque bleue », la « Bibliothèque universelle des romans », la « Bibliothèque Charpentier », les collections de livraisons illustrées autour des années 1850, la « Collection Michel Lévy » et quelques collections des maisons Flammarion et Fayard. Après une relecture du paratexte genettien (1987), qui revoit et précise les paramètres du concept (ses frontières, ses composantes et leurs fonctions) suivant l'objectif de réduire l'arbitraire qui limite son champ d'action, la deuxième partie plonge au cœur de la rencontre entre la collection et la littérature et propose une théorie de la collection qui positionne celle-ci en relation avec une communauté de lecteurs et qui lui reconnaît un fonctionnement, des enjeux et des effets différents

selon qu'elle s'adresse à un lectorat restreint ou au grand public. Enfin, la troisième partie reprend le fil historique là où il s'arrêtait dans la première partie, au début du XX^e siècle, mais elle poursuit la réflexion à partir d'une étude de cas, la collection « Les Cahiers verts » (lancée en 1921 par la Librairie Bernard Grasset), et en confrontant les outils théoriques développés dans la deuxième partie à un objet d'analyse réel.

Mots clés

Collection. Paratextualité. Édition. Institution. Grasset. Cahiers verts.

ABSTRACT

This doctoral thesis examines the literary series [*collection littéraire*], considered at one and the same time as a form of publication defined and redefined by the publisher since the invention of the printing press and as a paratextual component that has the ability to act on the process of reading the text. An original aspect of this work is that it combines in the same analysis fields of knowledge that are rarely studied together: the history of the book and of publishing, the sociology of literature and in particular the theory of the literary institution, the theory of paratextuality and reader response theory. This thesis examines separately the two dimensions of the topic but follows a logical progression that concludes with a third section. The first section explores the hypothesis that the literary series is the outcome of a long process of definition and specialization which has accompanied the evolution of French publishing and literature. It then goes on to examine cases illustrating the “convergence” of the two, such as the “Bibliothèque Bleue”, the “Bibliothèque universelle des romans”, the “Bibliothèque Charpentier”, the collections of *livraisons illustrées* published in the 1850’s, the “Collection Michel Levy” and a few collections published by Flammarion and Fayard. Following a rereading of the Genettien paratexte (1987) that reviews and further refines the parameters of the concept (its boundaries, its components and their functions) in order to increase its scope of action, the second section explores in depth the essence of the encounter between the series and literature itself and proposes a theory of the series which positions it in relation to a community of readers and recognizes a different functioning, different risks and effects depending on whether it

is destined for a specialized public or the general public. Finally, the third section picks up the historical thread that the first section suspended at the beginning of the 20th century, folding this analysis into a case study of the series “Les Cahiers Verts” (released in 1921 by the Librairie Bernard Grasset) that applies the theoretical tools developed in the second part.

Keys words:

Series. Paratextuality. Publishing. Institution. Grasset. Cahiers verts.

REMERCIEMENTS

Je n'aurais pu entreprendre ni achever ma thèse de doctorat sans l'apport précieux de plusieurs personnes et organismes. Il m'est d'abord essentiel de souligner la direction éclairée, la qualité de lecture et la grande disponibilité de mon directeur de recherche, le professeur François Ricard, qui a su me guider avec doigté dans la valse-hésitation qui a longtemps défini la relation que j'ai entretenue avec mon sujet.

Je tiens ensuite à exprimer ma profonde reconnaissance aux professeurs Yvan Lamonde, Jacques Michon (et les membres du Groupe de recherche sur l'édition littéraire au Québec), Jean-Yves Mollier, Peter McNally, Diane Desrosiers-Bonin et Alberto Cadioli, qui ont tous montré un intérêt réel pour mon travail, qui m'ont apporté de précieux conseils et suggéré des pistes de réflexion dont je leur suis redevable.

Si j'ai bénéficié d'un éclairage intellectuel sans lequel je n'aurais pu formuler et développer mes hypothèses de travail, j'ai aussi eu le privilège d'évoluer dans des conditions financières qui m'ont donné la liberté dont j'avais besoin pour me consacrer pleinement à la passion de la recherche qui m'a habitée durant les cinq dernières années. À cet égard, je remercie le Fonds pour la Formation des chercheurs et l'aide à la recherche (FCAR) et le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSHC) pour les bourses d'étude qu'ils m'ont octroyées, ainsi que le Département de langue et littérature françaises de l'Université McGill, qui m'a offert des charges de cours. Je ne saurais aussi assez témoigner du soutien financier

essentiel que j'ai obtenu auprès des groupes de recherche « Gabrielle Roy inédite » et « Histoire du livre et de l'imprimé au Canada / History of the Book in Canada » et de la confiance dont ont fait preuve à mon égard les professeurs qui les dirigent, François Ricard et Jane Everett pour le premier, Yvan Lamonde pour le second, que je remercie tous trois très sincèrement.

Enfin, des remerciements profonds vont à mes proches, parents et amis, qui ont chéri ce projet presque autant que moi et qui l'ont nourri chacun à leur façon. Pour leur respect de mon travail et leur appui inconditionnel, leur présence réconfortante et leur soutien psychologique, merci à mes parents. Pour son écoute et ses conseils, sa patience et son désir de m'aider jusqu'à la dernière minute, mais surtout parce qu'il a compris l'importance de cette thèse pour moi et accepté que j'y consacre du temps à ses dépens, merci à mon Jérôme. Pour m'avoir entourée d'affection lors de mon séjour en France et n'avoir jamais cessé depuis, merci à la famille Aguillon. Pour ses vues éclairées à des moments critiques, merci à Michel. Pour son support depuis les tout débuts, merci à Richard. Merci à Chantal, et special thanks to James, pour l'aide de dernière minute. Pour leur précieuse amitié et leurs encouragements persistants, merci à Agnès, Élisabeth, Françoise, Hélène, Hugo, Jacinthe L., Jacinthe S., Louise C., Louise P., Paul, Sébastien, Suzanne, et de nouveau à Michel et à Chantal. Et merci à Pierre-Victor Turgeon.

TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE	iii
ABSTRACT	v
REMERCIEMENTS	vii
TABLE DES MATIÈRES	ix

INTRODUCTION	1

PREMIÈRE PARTIE : ARCHÉOLOGIE DE LA COLLECTION LITTÉRAIRE

INTRODUCTION	14

CHAPITRE PREMIER : PERSPECTIVES HISTORIQUES

1. LA LIBRAIRIE FRANÇAISE DEPUIS L'IMPRIMERIE.....	19
2. LA FIGURE DE L'ÉDITEUR	42
3. FORMES, CONTENUS ET LECTURES DU LIVRE	61

CHAPITRE II : QUAND LA COLLECTION RENCONTRE LA LITTÉRATURE

1. HORIZON ÉTYMOLOGIQUE	88
2. L'OBJET « LITTÉRATURE »	101
3. LES PRATIQUES DE LA COLLECTION	113

CONCLUSION	161

DEUXIÈME PARTIE : VERS UNE THÉORIE DE LA COLLECTION LITTÉRAIRE

INTRODUCTION	165

CHAPITRE III : LA THÉORIE DE LA PARATEXTUALITÉ

1. LA PARATEXTUALITÉ SELON GÉRARD GENETTE	167
2. LES SUCCESEURS DE GENETTE	176
3. LES DÉTRACTEURS DE GENETTE	193

CHAPITRE IV : RELECTURE DE LA THÉORIE GENETTIENNE

1. LES <i>A PRIORI</i>	203
2. UN PARATEXTE RENOUVELÉ	209

CHAPITRE V : QUAND LA COLLECTION RENCONTRE LA LITTÉRATURE (BIS)

1. LA NOTION DE COLLECTION : PRINCIPES GÉNÉRAUX	234
2. LA COLLECTION ET SON ÉDITEUR	239
3. LE FONCTIONNEMENT DE LA COLLECTION	245
A. SITUATION AU SEIN DU PARATEXTE	245
B. COLLECTION ET LITTÉRATURE	250
a. LA RENCONTRE DU TEXTE ET DU LABEL	251
b. LA RENCONTRE DU LABEL ET DU LECTEUR	261

CONCLUSION	272

TROISIÈME PARTIE : LA COLLECTION « LES CAHIERS VERTS »

INTRODUCTION	277

CHAPITRE VI : TRENTE ANS CHEZ GRASSET	285
CHAPITRE VII : LE MÉTIER D'ÉDITEUR SELON BERNARD GRASSET	293
CHAPITRE VIII : L'ÉVENTAIL DES COLLECTIONS GRASSET	304
CHAPITRE IX : QUAND LA COLLECTION RENCONTRE LA LITTÉRATURE (TER)	
1. LE LANCEMENT DES « CAHIERS VERTS »	320
2. LE PROJET OFFICIEL DES « CAHIERS VERTS »	325
3. LES « CAHIERS VERTS » EN DOUZE POINTS	328
4. LES « CAHIERS VERTS » COMME PROPOSITION DE LECTURE	340
A. LA PRÉSENTATION MATÉRIELLE	341
B. LE PÉRITEXTE	343
C. L'ÉPITEXTE	357
5. LA RÉCEPTION CRITIQUE DES « CAHIERS VERTS »	369
CONCLUSION	383
CONCLUSION	386
ANNEXE I	395
ANNEXE II	397
ANNEXE III	400
ANNEXE IV	405
BIBLIOGRAPHIE	407

ERRATA

Une erreur s'est glissée dans la pagination de la deuxième partie : le numéro de page 275 est manquant.

INTRODUCTION

Même s'il est absent du corpus à l'étude, le texte littéraire est au cœur de la présente thèse de doctorat. Nous irons à contresens du mouvement critique habituel, car nous n'entrerons pas dans le texte, mais resterons à ses abords. Plutôt que de nous livrer à un exercice de lecture du texte, nous nous interrogerons sur la lecture qui est inscrite dans son pourtour, avant et après lui. « Les textes ne sont pas des artéfacts fixes et déterminés, figés dans un support spécifique, mais de véritables potentialités¹ », écrit D. F. McKenzie, qui est à l'origine de la récente réorientation de la bibliographie traditionnelle vers ce qu'il nomme la « sociologie des textes ». Selon la perspective littéraire, c'est sa polysémie intrinsèque qui vaut au texte son statut de « potentialité », puisqu'il possède la capacité de se prêter à des lectures et à des interprétations qui varient selon les intentions et les présupposés qui gouvernent ses critiques. Choisir cette voie d'exploration des « possibles » du texte littéraire, par l'entremise des approches thématique, rhétorique, stylistique, narratologique et autres, équivaut à envisager celui-ci comme un objet de langage autonome, dont le sens est à construire dans et par le tissu textuel qui se déroule depuis le premier jusqu'au dernier mot. Cette autonomie de l'objet – et c'est ce que rappelle McKenzie – est cependant

relative, car le texte n'existe pas indépendamment du support formel qui le rend accessible au lecteur² : c'est grâce au livre que le texte peut être lu, analysé, enseigné.

Au fil des éditions successives du texte, le support formel se transforme, il subit des changements auxquels le matériau textuel, même s'il n'est pas directement mis en question, n'est pas imperméable : selon McKenzie, le texte est « condamné à l'altération par le simple fait de sa transmission³ » ; « sa forme elle-même, poursuit-il, est [...] moins la représentation d'un sens ancien que le prétexte à l'émergence d'une signification contemporaine⁴ ». Suivant cette affirmation, nous pouvons penser que la « potentialité » du texte, constamment redéfinie par les modifications formelles qui ponctuent son existence, dort aussi dans sa *matérialité*. « Les livres s'affirment grâce à leurs titres, leurs auteurs, leurs places dans un catalogue ou une bibliothèque, leurs illustrations de couverture, écrit Alberto Manguel, par leur taille aussi⁵ », ajoute-t-il. Le livre porte le texte, il lui permet d'être dit, mais le livre aussi *dit* le texte, qu'il présente au lecteur habillé d'une enveloppe matérielle et ceint d'un cadre discursif qui empêchent son accès direct. Hubert Nyssen a trouvé les mots justes pour rendre l'image : « Le livre est au texte ce que la peau – qu'on appelait jadis le *rempart* – est au corps : une enveloppe qui tout à la fois le contient, le protège et le révèle⁶. » Le support formel et les énoncés paratextuels « révèlent » le texte en préparant sa lecture, qui commence dès que le regard se pose sur le livre (et même avant) et en aperçoit le

¹ D. F. McKenzie, *La Bibliographie et la Sociologie des textes*, traduit de l'anglais par Marc Amfreville, Paris, Éditions du Cercle de la librairie, 1991, p. 82.

² Nous avons tenu le livre électronique à l'écart de notre réflexion.

³ *Ibid.*, p. 59.

⁴ *Ibid.*

⁵ Alberto Manguel, *Une histoire de la lecture*, traduit de l'anglais par Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 1998, p. 155.

⁶ Hubert Nyssen, *Du texte au livre, les avatars du sens*, Paris, Nathan, 1993, p. 76. L'auteur souligne.

titre, dès que le nom d'auteur éveille un souvenir ou une curiosité, dès que la main appréhende le poids de l'objet et la qualité du papier. Support et énoncés donnent plus ou moins explicitement une direction à cette lecture, mais ils ne portent pas en eux son efficacité, puisque aucune obligation n'existe chez le lecteur de s'interroger sur leur présence et sur leur sens; ils en portent plutôt la possibilité, sans cesse (ré)actualisée, refusée, réinventée.

L'objet de notre thèse est au nombre des agents directeurs qui possèdent cette capacité : il s'agit de la *collection*, à envisager à la fois tel un label appartenant à ce qu'on nomme depuis Gérard Genette le paratexte⁷, et tel un ensemble de textes désigné et unifié par ce label. Plus précisément, notre réflexion ne concerne qu'un type de collections, soit la *collection littéraire*, contrepartie de la collection paralittéraire dont le mode de fonctionnement et les propriétés sont aujourd'hui bien connus, et ne l'envisage que dans la tradition éditoriale française. Comme le fait le « label éditorial », écrit Genette, « le label de collection [...] indique immédiatement au lecteur potentiel à quel type, sinon à quel genre d'ouvrage il a affaire⁸ », nous dirions, dans notre cas, à des ouvrages reconnus comme étant « littéraires ». Affirmons d'emblée que la légitimité du statut littéraire d'une collection, la recevabilité de son projet et la conformité des textes qu'elle rassemble ne nous intéressent en aucune façon. Nous avons plutôt approché l'objet « collection littéraire » comme une formule éditoriale qui s'est développée au fil des siècles et comme un concept dont le fonctionnement appelait un effort de théorisation. Cette double identité de la collection, dont l'une n'exclut évidemment pas l'autre, a imposé le partage de notre

⁷ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

recherche en deux volets, puisque chacune demandait à être traitée avec des savoirs spécialisés. C'est paradoxalement le désir d'abolir cette frontière qui est à l'orée du projet, que nous croyons original parce que motivé par la volonté de réunir deux domaines de connaissance qui se rencontrent rarement, malgré la proximité de leur objet d'étude, soit l'histoire du livre et la sociologie de la littérature, et de mettre à profit leurs outils respectifs au sein de la même réflexion. Trop « rarement le processus éditorial a été mis en rapport avec la création et l'interprétation du texte littéraire⁹ », constate Alberto Cadioli dans un article où il pose les bases méthodologiques d'une démarche analytique apte à renouveler l'histoire et la critique littéraires, parce qu'elle tiendrait compte des effets de la mise en forme du texte sur sa lecture.

L'histoire du livre, proche parente de l'histoire de l'édition, s'attache à décrire l'évolution des formes de l'objet, de ses contenus, de ses conditions de production, de diffusion et de consommation, avant et depuis l'invention de l'imprimerie. Avec des spécialistes tels Roger Chartier, Robert Darnton et D. F. McKenzie, la discipline s'est récemment orientée vers une histoire du livre qui tente « de repérer le social dans l'objet imprimé¹⁰ », envisagé dès lors comme un texte « [auquel] l'histoire a donné des formes physiques particulières¹¹ ». La sociologie de la littérature, qui stipule que celle-ci est à la fois une pratique esthétique et une pratique sociale, est moins concernée par le livre que par le texte, bien qu'elle n'exclue pas le premier de ses

⁸ *Ibid.*, p. 25.

⁹ Alberto Cadioli, « L'édition, la lecture, la communauté littéraire : une réflexion méthodologique », *Présence francophone*, no 50 (1997), p. 136.

¹⁰ Roger Chartier, « Du livre au lire », dans Roger Chartier (dir.), *Pratiques de la lecture*, Paris, Rivages, 1985, p. 82.

¹¹ D. F. McKenzie, *op. cit.*, p. 50.

objets d'étude. La sociologie de la littérature a de multiples visages, puisqu'elle regroupe sous la même appellation un ensemble d'approches hétéroclites, mais liées par leur intérêt commun pour les rapports qu'entretiennent le social et le littéraire. Lorsqu'elle prend le parti d'observer l'inscription du social dans le littéraire, elle se nomme alors sociocritique ou théorie du discours social; à l'inverse, elle s'oriente vers l'inscription du littéraire dans le social lorsqu'elle se tourne vers la réception du texte littéraire par un public qu'elle définit socialement (composition, alphabétisation, etc.) ou lorsqu'elle s'interroge sur le fonctionnement institutionnalisé de la littérature et sur l'institution qu'elle est elle-même.

L'histoire du livre et la sociologie de la littérature se croisent lorsqu'elles abordent l'activité éditoriale, qui gère la transformation du texte en livre. Elles se croisent, mais n'interagissent pas l'une avec l'autre, car leur position envers l'objet étudié diffère. Pour la première, le dispositif éditorial est responsable de la production *matérielle* du livre, dont les conditions et les contraintes n'ont cessé de se modifier depuis l'apparition de la forme initiale du livre moderne, le codex. Pour la seconde, l'appareil éditorial figure au nombre des instances responsables de la production de la *valeur* du texte, qu'il inscrit dans son support formel et dans son paratexte. Pour l'une, donc, le processus éditorial transforme le texte en un *bien commercial*; pour l'autre, il le transforme plutôt en un *bien symbolique*. À simplifier autant les choses, on perd les nuances indispensables à la pleine compréhension des deux disciplines, mais on gagne l'évidence non pas tant de leur disparité que de leur complémentarité. Car les interventions éditoriales qui président à la mise en livre du texte, qui le positionnent dans l'institution littéraire et qui agissent sur sa lecture ne prennent tout leur sens que

replacées dans le contexte socio-historique de leur production : « Quelles qu'aient pu en être les métamorphoses, affirme McKenzie, les différentes formes matérielles adoptées par un texte, et les intentions qu'elles ont pour tâche d'exprimer, sont toujours liées à une époque, un lieu et une personne spécifiques¹². » Si on ne peut lire un texte indépendamment de sa forme matérielle, on ne peut appréhender celle-ci indépendamment de son ancrage historique, d'où l'obligation de développer notre réflexion en faisant appel autant à l'histoire qu'à la critique littéraire.

D'où le défi, aussi, d'arrimer l'un à l'autre ces domaines de connaissance, défi qui s'est presque réalisé de lui-même tant ils s'appellent et se complètent : là où l'un s'arrête, l'autre prend le relais. La « sociologie des textes » telle que proposée par McKenzie veut renouveler la discipline de la bibliographie, qui étudie les « formes conservées » du texte ainsi que « leurs processus de transmission¹³ », en assignant au bibliographe la tâche nouvelle de « montrer que les formes ont un effet sur le sens¹⁴ », que « les éléments non verbaux que constituent les signes typographiques et la disposition même de l'espace de la page ont une fonction expressive et contribuent à la production du sens¹⁵ ». Roger Chartier, qui a préfacé la traduction française de *La Bibliographie et la Sociologie des textes*, inscrit ses recherches dans le prolongement de McKenzie en jugeant bon de rappeler dans l'introduction de *Culture écrite et société : L'Ordre des livres (XIV^e-XVIII^e siècles)* que « la compréhension d'un texte, quel qu'il soit, dépend de celle des formes qui ont été et sont les siennes¹⁶ » et que

¹² D. F. McKenzie, *op. cit.*, p. 93.

¹³ *Ibid.*, p. 30.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 36.

¹⁶ Roger Chartier, *Culture écrite et société : L'Ordre des livres (XIV^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 14.

« les livres, dans leur matérialité même, commandent la possible appropriation des discours¹⁷ ». Dans sa réflexion méthodologique, Chartier dresse un parallèle avec l'esthétique de la réception, qui partage des points communs avec l'histoire sociale (ou sociologie) des textes, afin de pointer une lacune de cette approche, qui « ignore les effets produits par les dispositifs de mise en livre dans la réception des textes, et donc dans la construction de leur signification à travers l'acte de lecture¹⁸ ». Nous ne pouvons que souligner la justesse de cette observation critique tant le fait d'occulter la lecture inscrite dans l'objet nous paraît représenter une position difficilement défendable lorsqu'il est question d'analyser la réception du texte (nous y reviendrons). Par ailleurs, nous pourrions reprocher à Chartier et à McKenzie de ne pas tenir compte de la présence du discours paratextuel au sein de la matérialité du livre, qui porte le titre, le nom d'auteur, le nom d'éditeur, etc., et de ne pas au moins mentionner (sans obligation de la traiter) sa participation à la construction du sens du texte; si « les informations qui peuvent être tirées de la lecture des signes typographiques sont aussi précieuses que celles données par les mots eux-mêmes¹⁹ », les « informations » véhiculées par le paratexte le sont certainement tout autant.

Si les historiens du livre le laissent dans l'ombre, le premier théoricien du paratexte, Gérard Genette, s'arrête très (trop) brièvement sur le lien qui unit celui-ci à l'activité éditoriale. Pour la raison suivante, *Seuils* est en fait essentiellement une analyse du paratexte *auctorial* :

¹⁷ *Ibid.*, p. 15.

¹⁸ Roger Chartier, *loc. cit.*, p. 81. L'auteur souligne cette même lacune dans sa contribution au collectif *A History of Reading in the West*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1999, p. 275.

¹⁹ D. F. McKenzie, *op. cit.*, p. 38.

Toutes ces données techniques [couverture, page de titre, annexes, format, papier, etc.] relèvent en elles-mêmes de la discipline nommée *bibliologie*, sur laquelle je ne souhaite nullement empiéter ici, n'ayant affaire qu'à leur aspect et à leur effet, c'est-à-dire à leur valeur proprement textuelle²⁰.

Sur cette question, Genette renvoie le lecteur aux historiens du livre que sont Lucien Febvre, Henri-Jean Martin, Albert Labarre et Roger Chartier, qui, de leur côté, étudient le paratexte sous l'angle de son développement depuis l'imprimerie (apparition de la page de titre, du colophon, du prière d'insérer, etc.), mais qui n'envisagent guère la problématique de ses effets sur la lecture du texte. Les nombreux critiques qui ont repris la théorie genettienne pour l'appliquer à des œuvres formant un corpus très disparate n'ont pas dévié des principes de leur prédécesseur et ont nettement privilégié le paratexte auctorial par rapport au paratexte éditorial. Plus récemment, cependant, des chercheurs comme Alberto Cadioli et Jacques Michon ont révélé l'intérêt qu'offre le paratexte éditorial à l'analyse et, surtout, ont attiré l'attention sur sa contribution à la lecture qui est inscrite dans le livre. « Le paratexte, écrit Michon, et en particulier celui de la collection, apparaît comme une entité inséparable des stratégies interprétatives de l'éditeur lequel retient des principes visant à baliser un espace de lecture et à cerner un public²¹ »; à cet égard, il « est indissociable de l'acte de publication et relève [...] de l'histoire du livre et de l'édition²² ».

²⁰ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 20.

²¹ Jacques Michon, « La collection littéraire et son lecteur », dans Mireille Calle-Gruber et Élisabeth Zawisza, *Paratextes : Études aux bords du texte*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 157.

²² *Ibid.* Leo H. Hoek pousse le raisonnement un peu plus loin : « L'histoire du livre est celle de l'émancipation du paratexte. » (« "Une merveille qu'intime sa structure". Analyse sémiotique du discours paratextuel », *Degrés*, no 58 (été 1989), p. a/10).

L'éditeur qui veut « baliser un espace de lecture » n'a d'autre choix que de s'interroger sur la nature de la clientèle ou « communauté littéraire²³ » à laquelle il destine son produit et sur les moyens qu'il lui faut mettre en œuvre pour rejoindre cette communauté. Le support formel et le paratexte ont la capacité de désigner cette communauté par la présence ou l'absence de composantes qui sont autant de signes que le lecteur saura ou non, pourra ou non décoder en fonction de son savoir et de son expérience. Non seulement ces composantes dirigent la lecture du texte, mais elles statuent sur sa valeur : la définition du genre, par exemple, explique Jacques Dubois, « est porteuse d'un grand nombre d'éléments codés et [...] établit le texte à un certain niveau dans l'échelle de la légitimité littéraire²⁴ ». À cet égard, l'analyse du paratexte est en mesure de nourrir l'esthétique de la réception, qui a jusqu'à maintenant mis l'accent sur le texte aux dépens du livre. Ce travail de collaboration appelle aussi la participation de la théorie de l'institution littéraire, puisque l'appareil éditorial joue un « rôle [capital] dans l'imposition de la valeur littéraire²⁵ », autant par les textes qu'il choisit de publier que par la « paratextualisation » de ceux-ci. Pour qui s'intéresse aux rapports entre l'édition et l'institution, la collection est un lieu privilégié : « dans notre monde topologique », écrit A. Goldschläger, elle offre au lecteur « une manière rapide de découvrir le contenu littéraire d'un livre avant que de l'ouvrir²⁶ »; pour Michon, elle « balise la communication littéraire et sert de représentation, d'objet transitionnel, voire de "pont idéologique" entre l'ouvrage édité et le lecteur²⁷ ».

²³ Nous empruntons cette expression à Alberto Cadioli, *loc. cit.*, p. 138.

²⁴ Jacques Dubois, *L'Institution de la littérature : Introduction à une sociologie du texte*, Paris et Bruxelles, Nathan et Labor, 1978, p. 155.

²⁵ *Ibid.*, p. 92.

²⁶ A. Goldschläger, « Le contrat de lecture », dans *Canadian Review of Comparative Literature/Revue canadienne de littérature comparée*, vol. 19, nos 1-2 (mars-juin 1992), p. 259.

²⁷ Jacques Michon, *loc. cit.*, p. 159.

Dans le cadre de notre réflexion sur la collection littéraire, nous ferons appel aux travaux et aux idées de Jacques Dubois et de Gérard Genette, mais aussi à ceux de D. F. McKenzie et de Roger Chartier, nous aurons besoin des disciplines que ces noms représentent et qui gagnent selon nous à être mises en commun, à s'éclairer l'une l'autre. Comme nous l'avons dit précédemment, nous appréhenderons la collection littéraire de deux façons, en tant que formule éditoriale et en tant que concept théorique. Le découpage de la thèse isole chacun des deux objets d'étude, mais il suit par ailleurs une logique qui s'est imposée d'elle-même et qui a imposé l'ajout d'un troisième objet d'étude. Nous suivrons d'abord l'évolution de la notion de collection dans le cadre plus général de l'histoire française du livre et de l'édition en retraçant les conditions qui ont permis son apparition, sa définition et redéfinition au fil des siècles et sa rencontre éventuelle avec un corpus de textes « littéraires ». Dans un récent ouvrage intitulé *L'Invention de la collection* (1999), Isabelle Olivero situe l'« invention » de la formule dans la première moitié du XIX^e siècle²⁸, une position que nous discuterons en vertu de notre hypothèse selon laquelle l'invention est plutôt une *transition* entre deux pratiques de la collection historiquement marquées. Après avoir situé le moment de la rencontre, nous nous interrogerons sur ses enjeux en pensant l'objet « collection littéraire » comme un lieu de sens capable d'agir sur la lecture du texte. À partir d'une conception renouvelée du paratexte, que nous présenterons en détail au préalable, nous développerons une théorie de la collection littéraire en examinant son fonctionnement et en nous interrogeant sur son efficacité : comment le sens passe-t-il du label au texte? Enfin, dans la troisième et dernière

²⁸ Isabelle Olivero, *L'Invention de la collection : De la diffusion de la littérature et des savoirs à la formation du citoyen au XIX^e siècle*, Paris, Éditions de l'IMEC et Éditions de la Maison des sciences de

partie, nous reprendrons le fil historique là où nous l'aurons arrêté dans la première, c'est-à-dire au tout début du XX^e siècle, lorsque la rencontre entre la collection et la littérature a eu lieu, mais nous déroulerons ce fil à partir d'une étude de cas, soit la collection « Les Cahiers verts », dirigée par Daniel Halévy et lancée par l'éditeur Bernard Grasset en 1921, qui la présente comme la collection « littéraire » par excellence de sa maison. Au fil de l'analyse, nous poursuivrons aussi la réflexion amorcée dans la deuxième partie en confrontant les hypothèses et les postulats de notre théorie à un objet réel, dont nous ferons parler le paratexte afin de voir ce que la collection dit des textes qu'elle réunit.

PREMIÈRE PARTIE :

ARCHÉOLOGIE DE LA COLLECTION LITTÉRAIRE

INTRODUCTION

D'une utilisation courante et presque inévitable dans l'édition contemporaine, la formule de la collection a mis du temps avant de s'imposer dans la tradition éditoriale française comme l'outil commercial et le lieu de sens qu'elle est aujourd'hui. Selon Isabelle Olivero, auteur d'un récent ouvrage intitulé *L'Invention de la collection* (1999), il faut attendre la première moitié du XIX^e siècle pour qu'elle soit « inventée », lorsque l'éditeur Gervais Charpentier, l'une des figures les plus familières de l'histoire de l'édition française, lance sa collection éponyme en 1838. Rapidement reprise par ses contemporains et ses successeurs, qui comprennent que la formule de la collection s'impose pour organiser une production de plus en plus volumineuse, mais qui voient aussi la stratégie commerciale qu'elle représente, l'« invention » de Charpentier est aujourd'hui considérée comme l'un des facteurs à l'origine du renouvellement de la librairie française dans la seconde moitié du XIX^e siècle.

La collection « moderne » apparaît donc dans la première moitié du XIX^e siècle, mais la formule éditoriale qui consiste à publier des textes reliés par un titre et par un support formel communs existait bien avant. En fait, même si Charpentier renouvelle le format de la collection, c'est surtout un emploi nouveau qu'il lui

« invente », fondé non plus sur le principe de *compilation*, au cœur des formes antérieures de la collection, mais bien sur celui de *sélection*. La notion de *collection littéraire*, de son côté, repose sur la rencontre de cette formule éditoriale renouvelée et d'un ensemble de textes auxquels on attribue la propriété d'être « littéraires », un fait impensable avant que soit épuré le corpus qui porte aujourd'hui le nom de « littérature » et qui ne commence à prendre corps que dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, et avant que l'institution littéraire reconnaisse un partage des pratiques d'écriture entre la « littérature » et ce qu'il est convenu de désigner par le nom de « paralittérature ». Cette récente dissociation entre ce qu'on appelle la *production restreinte* et la *grande production* trouve en partie son origine dans le phénomène des collections qui ne cesse de prendre de l'ampleur au XIX^e siècle.

Selon Alain-Marie Bassy, qui signe la section « Bilan » du quatrième tome (1900-1950) de l'ouvrage collectif *Histoire de l'édition française*, après son invention au XIX^e siècle, la collection subit une mutation importante au début du XX^e siècle, lorsque les éditeurs commencent à en faire une utilisation différente de leurs prédécesseurs :

La collection, écrit Bassy, concept vague et incertain jusqu'alors, prend désormais tout son sens. Elle est le ressort de l'édition moderne. Elle organise le champ de production. Elle pousse à la fuite en avant. Elle crée des réflexes d'achat¹.

Ce n'est pas dans la force illocutoire du label, qui entraîne idéalement un réflexe d'achat auprès des consommateurs, que réside la nouvelle dimension de la collection,

¹ Alain-Marie Bassy, « L'édition en marche », dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, Paris, Promodis, 1986, vol. IV, p. 572.

puisque l'enjeu de sa capacité d'agir sur le lecteur entre en scène dès l'apparition « officielle » de la formule au XIX^e siècle. La collection « prend [plutôt] tout son sens », comme l'écrit Bassy, dans le sillage des bouleversements qui auront pour conséquence de modifier le fonctionnement et le paysage de la librairie française au début du XX^e siècle. Partie prenante du commerce du livre depuis l'apparition de l'imprimerie, le phénomène de spécialisation qui a toujours poussé les imprimeurs, les libraires et les éditeurs à choisir un créneau plutôt qu'un autre, entraîne alors une rupture irréversible à l'intérieur de l'un des secteurs mêmes de la librairie, l'édition de littérature : le « tournant du siècle » est témoin d'un « divorce entre l'avant-garde littéraire et le circuit éditorial touchant le grand public² », un fractionnement qui atteste l'existence de deux sphères de production fonctionnant relativement indépendamment l'une de l'autre. Par le biais de leurs collections, les éditeurs de la seconde moitié du XIX^e siècle participent à ce fractionnement, puisque, alors même que la littérature « populaire » est en train de devenir un corpus distinct de sa parente « littéraire », elle les oblige à repenser leur politique éditoriale et leurs stratégies de mise en marché en tenant compte du nouveau public qu'elle vise, et qui est lui aussi en train de se constituer, et elle les contraint à se partager sa production et sa diffusion, voire à se marginaliser.

Parce que la formule de la collection n'acquiert son sens moderne qu'au XIX^e siècle, et parce que le « fait littéraire » est impossible avant la seconde moitié de ce siècle, nous posons l'hypothèse que la notion de *collection littéraire* est l'aboutissement du long processus de définition et de spécialisation qui a traversé l'histoire

² Anna Boschetti, « Légitimité littéraire et stratégies éditoriales », dans *Histoire de l'édition française*,

française de l'édition *et* de la littérature depuis l'invention de l'imprimerie. Parce qu'ils se sont modifiés au fil des siècles, les publics visés par les collections, les œuvres et les genres qu'elles ont privilégiés, les formats qu'elles ont adoptés ont conduit la formule à se définir et à se redéfinir; simultanément, le concept de littérature suivait un parcours au cours duquel ses frontières se sont resserrées et au terme duquel, dans le cadre de notre réflexion, il s'est vu érigé au rang d'institution (quasi) autonome.

L'objectif de cette première partie de la thèse consiste à retrouver les « conditions de possibilité » de la collection littéraire, selon une expression de Michel Foucault. Plutôt que « histoire » ou « généalogie », nous empruntons aussi à Foucault le terme « archéologie » pour désigner le type d'exercice auquel nous nous livrerons, puisqu'il s'agira essentiellement de mettre ensemble, d'articuler les uns aux autres des morceaux de savoir que nous puiserons dans plusieurs domaines de connaissance. Notre essai d'archéologie se divise en deux chapitres : le premier campe la possibilité de la collection littéraire sur un horizon historique et le second retrace les rencontres de la formule éditoriale et d'un corpus de textes. Dans un premier temps, après avoir rappelé les grands moments de la librairie française depuis l'imprimerie, nous suivrons l'évolution de la figure de l'éditeur, depuis celles de l'imprimeur et du libraire, et l'évolution de l'objet « livre », ses formes, ses contenus, ses lecteurs. Dans un second temps, afin de retracer le parcours qui a conduit la collection à sa forme moderne et qui a préparé son application à un contenu proprement littéraire, nous interrogerons sur les glissements de sens qui ont ponctué l'étymologie du mot « collection » depuis le XVII^e siècle ainsi que sur les différentes composantes de

l'objet « littérature », puis nous nous demanderons ce que les pratiques de la collection que nous avons recensées nous disent de la rencontre entre cet objet et la formule éditoriale.

Si les dernières décennies du XX^e siècle ont vu se multiplier les études portant sur les nombreux aspects de l'histoire française du livre et de l'édition, avant et depuis l'invention de l'imprimerie, la notion de collection n'a été l'objet jusqu'à tout récemment que de peu de travaux, mis à part ceux qui concernent la « Bibliothèque bleue » et quelques autres cas choisis. C'est durant les années 1990 que naît, en France, un véritable intérêt des chercheurs pour le phénomène des collections et que de nombreuses études de cas voient le jour, essentiellement sous forme de mémoires et de thèses en histoire culturelle. L'une de ces thèses deviendra *L'Invention de la collection*, l'ouvrage qui marque l'entrée en scène officielle de ce champ d'étude dans l'histoire de l'édition. Abondamment illustré d'exemples et riche d'informations précieuses, *L'Invention de la collection* n'invalide pas l'orientation de notre recherche même s'il la recoupe, puisque l'histoire que l'auteur s'attache à écrire, celle des collections dites « populaires » du XIX^e siècle ne s'inscrit pas dans une réflexion sur les rapports qu'entretient l'édition avec la littérature, plus particulièrement avec son processus d'autonomisation. Parce qu'il s'agit là de l'objet précis de notre recherche, l'ouvrage d'Olivero et tous les travaux d'histoire du livre et de l'édition qui ont nourri notre exercice d'archéologie forment un corpus qui demandait un pendant littéraire, lequel réunit principalement des études sur l'objet « littérature » ainsi que des travaux d'histoire littéraire et de sociologie de la littérature.

CHAPITRE PREMIER

PERSPECTIVES HISTORIQUES

1. La librairie française depuis l'imprimerie

Le livre qui appartient à une collection est un livre dont la forme est particulièrement significative en ce qu'elle l'inscrit dans un réseau textuel qui a la propriété d'agir sur son achat et sur sa lecture. Cet « effet-collection » (que nous développerons dans la deuxième partie de la thèse) ne peut se produire que si la relation entre le texte et le livre dépend d'un format qui indique explicitement le hors-texte auquel le texte se rattache, un format dont la dimension pragmatique tient à sa possibilité d'être répété de l'un à l'autre des titres qui composent une collection. D'emblée, il apparaît improbable que des collections – selon ce sens éditorial restreint – aient existé avant l'invention de l'imprimerie, c'est-à-dire avant que la typographie ne permette de reproduire de façon uniforme, d'une part, plusieurs exemplaires d'un même texte, et, d'autre part, un format unique pour des textes différents; comme l'explique Elizabeth L. Eisenstein, « considérant la prolifération de textes "uniques" et l'accumulation de variantes, il est discutable d'évoquer la "multiplication d'exemplaires identiques" avant l'imprimerie¹ ». Malgré ce phénomène, nous ne pouvons passer sous silence la période historique qui a précédé l'implantation de cette

technique, c'est-à-dire l'ère du manuscrit, parce que nous négligerions l'entrée en scène de l'un des ancêtres de la collection, le *recueil*.

Selon Eisenstein, « la texture même de la culture du manuscrit [est] fluctuante, irrégulière et multiforme », au point qu'« on ne peut y déceler que de rares tendances durables² ». Le caractère « multiforme » de cette « culture » concerne évidemment le livre manuscrit en tant qu'objet, mais aussi sa production et sa diffusion, soumises à des conditions qui ont varié au fil des époques. En vertu de cette réalité, il faut se garder de généraliser, rappelle Eisenstein, parce que « le libraire, le scribe – et jusqu'au manuscrit – "typiques", cela n'existe pas³ ». Rappelons néanmoins quelques données factuelles.

Le livre « moderne » existe depuis l'apparition du *codex*, sa « forme habituelle [...] pendant la basse Antiquité et le Moyen Âge⁴ ». Le codex était composé de « feuilles de parchemin ou de papier pliées une fois et groupées en cahiers⁵ », dont l'épaisseur « pouvait aller d'une simple feuille double jusqu'à plus de cinquante feuilles⁶ ». Une fois réalisés, ces cahiers étaient recouverts d'une reliure qui servait à les protéger, dont la qualité dépendait de la nature du livre : aux livres liturgiques étaient réservées les reliures de luxe, faites des matériaux les plus précieux, aux livres de comptes une simple feuille de cuir ou de parchemin⁷. La responsabilité de la

¹ Elizabeth L. Eisenstein, *La Révolution de l'imprimé dans l'Europe des premiers temps modernes*, Paris, Éditions La Découverte, 1991, p. 33.

² *Ibid.*, p. 22.

³ *Ibid.*, p. 24.

⁴ Bernhard Bischoff, *Paléographie de l'Antiquité romaine et du Moyen Âge occidental*, Paris, Picard Éditeur, 1985, p. 27. Le *codex* a remplacé le *volumen* (rouleau de feuilles de papyrus) entre le II^e et le IV^e siècle de notre ère.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 38-39.

transcription et de la multiplication des manuscrits incombe aux scribes monastiques, qui travaillent dans une salle spéciale du monastère appelée *scriptorium*. La copie s'effectue « sous la dictée », ce qui explique, entre autres, le phénomène de la « corruption » due aux reproductions successives; à cet égard, Eisenstein avance que « c'est pratiquement un anachronisme que d'employer le terme "édition" à propos des copies d'un livre manuscrit », lesquelles pouvaient être aussi nombreuses et variées que l'étaient les scribes qui avaient été chargés de les transcrire.

L'apparition des universités (fin du XII^e siècle et début du XIII^e) entraîne une « mutation culturelle⁸ » sans précédent dans le paysage de la librairie française, lorsque le livre médiéval « subit le changement le plus profond de son histoire⁹ » : s'il « était surtout lié jusqu'alors aux institutions ecclésiastiques, monastères et chapitres¹⁰ », il se retrouve désormais massivement entre les mains de laïcs, qui se chargent de sa production et de sa diffusion et qui lui trouvent d'autres usages que ceux de ses précédents lecteurs. Aux nombreux étudiants qui fréquentent les universités, il faut fournir des livres de travail appropriés et produits en grande quantité; l'université assumera elle-même la responsabilité de cette nouvelle production, suivant « la nécessité de contrôler l'authenticité des textes dont l'enseignement demandait la multiplication¹¹ ». Graduellement, les scribes monastiques sont remplacés par des copistes indépendants dont le travail est rémunéré à la pièce, d'où le « système de la *pecia* » :

⁸ Jean-François Gilmont, *Le Livre, du manuscrit à l'ère moderne*, Liège, Éditions du C.É.F.A.L., 1993, p. 37.

⁹ Bernhard Bischoff, *op.cit.*, p. 245.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, p. 246.

L'Université faisait établir pour chaque texte un *exemplar* corrigé destiné à servir de norme. Celui-ci était déposé chez un *stationarius* mandaté par l'Université; il était divisé en plusieurs *peciae* qui étaient louées l'une après l'autre aux scribes chargés de les transcrire¹².

Dans l'histoire du livre et de l'édition, les « stationnaires » qui détenaient les *exemplaria* sont considérés comme les premiers libraires; il s'agissait de « véritables professionnels », organisés en « corporations dépendantes de l'université »¹³. Le rôle du libraire-stationnaire consiste alors à faire exécuter des copies de manuscrits, qu'il vend ou loue par la suite; « on le dirait "éditeur", affirme Jean-Alexis Néret, si le mot existait¹⁴ ». Selon Svend Dahl, « le grand nombre de libraires qui s'établirent dans le voisinage des universités » porte à croire qu'il s'agissait là d'une activité qui, bien que « très restreinte et réglementée », devait être « assez rémunératrice¹⁵ ». L'établissement des universités rendit donc possible « un commerce actif de librairie qui, sans elles, n'aurait pas existé au Moyen Âge¹⁶ », un commerce dont tous les auxiliaires – les stationnaires, mais aussi les copistes, les enlumineurs et les relieurs – étaient soumis à une réglementation précise¹⁷.

¹² *Ibid.*, p. 50-51.

¹³ Albert Flocon, *L'Univers des livres : Étude historique des origines à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Hermann, 1961, p. 180.

¹⁴ Jean-Alexis Néret, *Histoire illustrée de la librairie et du livre français*, Paris, Lamarre, 1957, p. 12.

¹⁵ Svend Dahl, *Histoire du livre de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Éditions Lamarre-Poinat, 1960, p. 67.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Selon Elizabeth L. Eisenstein, il faut nuancer l'application de cette réglementation : « Il peut être imprudent de dire que les réglementations universitaires conçues pour contrôler l'exercice des copistes étaient également en vigueur pour celui des stationnaires fournissant les universités – et à plus forte raison pour celui des libraires servant une clientèle non universitaire. Il faut également tenir compte de ce que le schéma relativement clair du XIII^e siècle s'était brouillé à la fin du siècle suivant. Entre 1350 et 1450 [...], les conditions furent exceptionnellement anarchiques, et des pratiques apparemment tombées en désuétude furent reprises. Les scriptoria monastiques, par exemple, connurent leur "dernier âge d'or". » (*op. cit.*, p. 25-26)

Après l'apparition du volumen et celle du codex, Robert Escarpit, dans *La Révolution du livre*, fait de l'imprimerie la troisième des cinq « mutations » qui ont marqué le cours de l'évolution du livre jusqu'à notre siècle¹⁸. Malgré la controverse qui touche encore aujourd'hui son histoire – due, entre autres, « à la rareté des sources et à la difficulté de leur interprétation¹⁹ » –, on sait que cette invention a été mise au point par Gutenberg autour de 1450, entre Mayence (Rhénanie) et Strasbourg (France). Si l'on ne peut que spéculer sur les conditions de sa découverte, il est courant de dire que l'imprimerie répondait à un besoin croissant de livres et que son apparition s'inscrit dans le prolongement des changements qui avaient affecté la production des livres durant les derniers siècles du Moyen Âge : selon Lucien Febvre et Henri-Jean Martin, « le travail des copistes », qui « avaient été amenés [depuis le milieu du XIII^e siècle] à perfectionner leurs méthodes aboutissant dans certains cas à une véritable production en série », avait ainsi « préparé celui des imprimeurs²⁰ ». Autant il nous apparaît que cette invention arrivait à point, autant il ne faut pas oublier que les réactions de ses observateurs contemporains, si elles témoignaient d'une « fascination », n'excluaient pas une bonne part de « crainte »²¹ : on la considérait comme une « bénédiction » ou comme une « malédiction »²², selon qu'on mettait de l'avant ses deux grandes qualités, « la multiplication plus rapide des livres

¹⁸ Robert Escarpit, *La Révolution du livre*, Paris, UNESCO, 1965. La quatrième mutation est l'apparition du machinisme, au début du XIX^e siècle, et la cinquième correspond à la venue du livre de poche dans la deuxième moitié du XX^e siècle. Robert Escarpit ne tient pas compte de la mutation qui fait passer graduellement la production des livres du scriptorium à la boutique du stationnaire.

¹⁹ Jean-François Gilmont, *op. cit.*, p. 43.

²⁰ Lucien Febvre et Henri-Jean Martin, *L'Apparition du livre*, Paris, Albin Michel, 1958, p. 23-24.

²¹ Jean-François Gilmont, *op. cit.*, p. 45.

²² Elizabeth L. Eisenstein, *op. cit.*, p. 36.

et leur coût plus modeste²³ », ou qu'on était méfiant à l'idée de « voir la culture dispersée à tout vent », dans des éditions souvent « faites à la va-vite²⁴ ».

Selon Elizabeth L. Eisenstein, cette « révolution du livre » que représente l'invention de l'imprimerie se distingue de la mutation qui avait fait passer la production livresque du scriptorium à la boutique du stationnaire, parce qu'elle « fut, contrairement à ce qui s'était passé trois siècles plus tôt, cumulative et irréversible²⁵ ». L'implantation de l'imprimerie a entraîné « un large faisceau de changements relativement simultanés et liés entre eux », qu'il est utile de rappeler ici brièvement²⁶. Le premier et certainement le plus évident est « l'augmentation notable de la production de livres et la sérieuse réduction du nombre d'heures de main d'œuvre nécessaires à leur fabrication²⁷ »; cet effet a lui-même eu des répercussions, d'une part, sur la consommation des livres : « Partout, un lecteur pouvait acheter un plus grand nombre de livres à un coût moindre et les conserver dans son cabinet de travail ou sa bibliothèque²⁸ » et, d'autre part, sur la relation au savoir : « l'accroissement de la production destinée à des marchés relativement stables créa des conditions favorables à des combinaisons neuves d'idées anciennes et, par la suite, à la création de systèmes de pensée totalement nouveaux²⁹ ». Le deuxième changement significatif qui marque le passage du livre manuscrit au livre imprimé est la standardisation typographique,

²³ Jean-François Gilmont, *op. cit.*, p. 45.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Elizabeth L. Eisenstein, *op. cit.*, p. 27.

²⁶ L'ouvrage d'Elizabeth L. Eisenstein, dont nous nous inspirons pour cette partie, est consacré à l'analyse de ces changements et de leurs conséquences.

²⁷ *Ibid.*, p. 36.

²⁸ *Ibid.*, p. 61.

²⁹ *Ibid.*, p. 63.

ou ce qu'Eisenstein appelle la « reproductibilité exacte³⁰ »; si l'on reconnaît d'emblée à l'imprimerie le mérite d'avoir permis la « fixité » des textes, « il faut [cependant] se garder de gauchir les perspectives historiques en négligeant la différence considérable entre les méthodes de l'imprimerie à ses débuts et celles de notre temps³¹ ». C'est donc lentement que cette standardisation a été rendue possible, puisque, à l'orée de la découverte, « les techniques [d'imprimerie] ne permettaient pas de sortir le genre d'éditions classiques familières aux érudits modernes³² », les « variantes » se multipliant au fil des impressions. Par ailleurs, on doit à cette progressive mais indéniable standardisation l'essor du travail bibliographique par lequel se signale l'érudition au XVI^e siècle, troisième effet de l'implantation de l'imprimerie; si la mise au point de tables alphabétiques et l'établissement d'index et de catalogues profitèrent des nouvelles techniques de reproduction, ils ne doivent pas pour autant être considérés comme « des sous-produits de la culture typographique », mais comme « des témoins des nouvelles possibilités offertes aux ecclésiastiques et aux clercs d'atteindre d'anciennes fins³³ ». Enfin, quatrième et dernier effet inhérent à sa découverte, l'imprimerie « amena une réorganisation des métiers du livre et de leurs routines³⁴ »; à son implantation est évidemment liée l'apparition du métier d'imprimeur, « personnage clé autour de qui tout s'organise³⁵ » (nous y reviendrons), mais aussi de fondeur et de pressier, ainsi que la création d'une nouvelle structure de

³⁰ *Ibid.*, p. 74.

³¹ *Ibid.*, p. 70.

³² *Ibid.*, p. 71.

³³ *Ibid.*, p. 88.

³⁴ *Ibid.*, p. 41.

³⁵ *Ibid.*

travail, qui « entraînait des contacts étroits entre des ouvriers de divers métiers et [qui] encourageait des formes neuves d'échanges interculturels³⁶ ».

Sur le plan historique, on a isolé pendant longtemps la production de livres des cinquante premières années de l'imprimerie en la désignant comme la « période des incunables »; aux yeux de plusieurs historiens du livre, cette coupure apparaît aujourd'hui totalement arbitraire et non fondée, puisque « cette date coupe juste en deux la période la plus fertile de l'art nouveau³⁷ ». En fait, selon Albert Flocon, « aucune raison valable ne peut être avancée pour prouver que l'imprimerie cesse d'être "dans son berceau", échappe à son enfance à Pâques 1500³⁸ »; c'est plutôt autour de 1550-1560 qu'il convient de clore l'étape initiale de son développement, alors qu'elle connaît à la fois un premier achèvement et un premier ralentissement. Les premiers cent ans d'existence de l'imprimerie sont à l'image d'un « restless, highly competitive free-for-all³⁹ » où libraires et imprimeurs évoluent dans une liberté quasi totale; après 1550-1560, un contrôle venant à la fois de l'intérieur et de l'extérieur viendra transformer cette « libre entreprise » en « un artisanat quiet, coulant une existence somnolente entre les digues d'une protection légale presque partout volontairement acceptée⁴⁰ ». Si ce mouvement des artisans du livre vers un exercice dirigé et réglementé de leur métier s'est amorcé au XVI^e siècle, « il existe une coupure très nette entre les grandes dynasties de libraires du XVI^e siècle et celles du XVII^e⁴¹ » :

³⁶ *Ibid.*

³⁷ S. H. Steinberg, cité par Albert Flocon, *op. cit.*, p. 246.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ « Publishing », dans *The New Encycloædia Britannica*, Chicago, The New Encyclopædia Britannica, 1998, vol. XXVI, p. 420.

⁴⁰ Albert Flocon, *op. cit.*, p. 399.

⁴¹ Henri-Jean Martin, *Le Livre français sous l'Ancien Régime*, Paris, Promodis, 1987, p. 43.

selon Henri-Jean Martin, à la suite des Guerres de Religion, « les noms mêmes des grands éditeurs ont changé⁴² ».

Sur le plan économique, la période des Guerres de Religion contribue à ruiner l'édition française, qui se relève difficilement des choix que ses artisans ont faits entre les partis opposés : « ceux qui [s'étaient] rangés dans le camp de la Réforme n'ont eu qu'à fermer boutique et à partir pour l'étranger », ceux qui avaient opté pour le parti du roi « furent contraints de quitter pour un temps la capitale et de se réfugier en province⁴³ ». Paradoxalement, « jamais l'édition ne fut aussi florissante que dans les trente premières années du XVII^e siècle⁴⁴ », et ce, beaucoup grâce aux luttes religieuses. Si le concile de Trente (1545-1563) a eu pour effet, d'une part, d'imposer une censure religieuse en adoptant des « mesures d'ensemble contre les écrits pernicioeux⁴⁵ », il a entraîné, d'autre part, « d'énormes affaires de librairie » en donnant une « impulsion nouvelle à l'édition des œuvres des Pères de l'Église » et en prescrivant « de revoir les livres liturgiques et le calendrier des saints⁴⁶ ». Parallèlement, on assiste en France à un « renouveau de la piété » qui provoque « la création ou l'arrivée d'ordres nouveaux », lesquels implantent « un réseau énorme de bibliothèques » et font imprimer dans les villes où ils sont installés « les livres et surtout les feuilles de classe nécessaires à leur enseignement, mais aussi les innombrables livres pieux destinés [à leurs] congrégations⁴⁷ ». Dans ce contexte,

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Henri-Jean Martin, *Pour une histoire du livre (XV^e-XVIII^e siècle)*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 1987, p. 40.

⁴⁵ Albert Flocon, *op. cit.*, p. 402.

⁴⁶ Henri-Jean Martin, *Pour une histoire du livre (XV^e-XVIII^e siècle)*, p. 40-41.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 41.

libraires et imprimeurs « [ont] beaucoup à faire », l'Église leur proposant à la fois « textes et clients⁴⁸ ».

Cette expansion économique connaît un ralentissement à mesure que le siècle avance; la surproduction des livres religieux et le phénomène plus général de la contrefaçon sont en grande partie responsables de cette récession, laquelle poussera les libraires et les imprimeurs à solliciter la protection de l'État et à opter pour un commerce contrôlé du livre. C'est en fait principalement cette relation à l'État qui distingue l'imprimeur humaniste du libraire de l'époque classique, ce dernier pouvant être considéré comme « l'exécutant des pouvoirs », voire comme leur « domestique⁴⁹ ». Avant de voir à quoi tient cette transition, il faut dire quelques mots du problème de la contrefaçon et de la dynastie hollandaise des Elzevier qui en est la source. Profitant d'une avance technique sur l'édition française, et alors que « sévissait en Europe une grave crise du papier⁵⁰ », les Elzevier impriment « en caractères nets des livres de petit format pour économiser le papier⁵¹ » et en inondent le marché européen. S'ils se contentent à l'origine de publier des classiques⁵², ils se tournent ensuite vers les livres de piété et la contrefaçon des œuvres littéraires françaises contemporaines, ce qui leur vaut un succès populaire, les petits in-12 elzevériens

⁴⁸ *Ibid.*, p. 43.

⁴⁹ Henri-Jean Martin, *Le Livre français sous l'Ancien Régime*, p. 107.

⁵⁰ Yvonne Johannot, *Quand le livre devient poche*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1978, p. 59.

⁵¹ Henri-Jean Martin, *Pour une histoire du livre (XV^e-XVIII^e siècle)*, p. 44.

⁵² Selon Sven Dahl, les petites éditions classiques des Elzevier pouvaient se comparer aux éditions aldines par leur format et par « l'impression de noblesse » qu'elles dégageaient, mais non par leur encadrement scientifique (*op. cit.*, p. 176).

étant grandement appréciés pour leur format et pour leur « merveilleuse typographie⁵³ ».

Ne pouvant lutter seuls contre cet état de fait, « auquel le pouvoir royal était très sensible en France⁵⁴ », libraires et imprimeurs font appel à l'État pour enrayer ce fléau, cette « concurrence déloyale [et] véritable plaie du métier⁵⁵ » qui leur enlève une part importante du marché. En lui-même, ce recours à l'État n'est pas étonnant, puisque, en 1618, l'industrie du livre a été placée sous la tutelle de l'administration royale, qui a rassemblé les différents corps de métier en « Communauté des libraires et imprimeurs », composée « d'un syndic et de quatre adjoints renouvelés tous les deux ans⁵⁶ ». Cette situation était avantageuse en ce qu'elle permettait aux principaux libraires « de se lancer dans de vastes entreprises à une époque où la rareté de l'argent entravait l'essor des affaires⁵⁷ », mais leur regroupement eut aussi pour conséquence de « favoris[er] le développement d'importantes maisons d'édition qui étaient dévouées [au pouvoir royal], [lesquelles] ne pouvaient pas publier des ouvrages qui lui fussent hostiles sans risquer de se voir retirer les avantages dont elles bénéficiaient⁵⁸ ». En fait, l'emprise du pouvoir royal se resserre tout au long du siècle, alors que des mesures coercitives sont adoptées sous Louis XIV et son ministre Colbert. Jugeant que « la multiplication des "mauvais livres" venait de ce qu'il y avait trop d'imprimeries à Paris⁵⁹ », un édit royal (1686) limite à 36 le nombre des ateliers autorisés; cette mesure eut pour effet de départager les métiers de libraire et

⁵³ Yvonne Johannot, *op. cit.*, p. 59.

⁵⁴ Henri-Jean Martin, *Pour une histoire du livre (XV^e-XVIII^e siècle)*, p. 44.

⁵⁵ Albert Flocon, *op. cit.*, p. 406.

⁵⁶ Jean-Alexis Néret, *op. cit.*, p. 46.

⁵⁷ Henri-Jean Martin, *Le Livre français sous l'Ancien Régime*, p. 44.

⁵⁸ *Ibid.*

d'imprimeur, puisque « aucun libraire ne [put] [dorénavant] postuler une imprimerie vacante s'il n'était pas réputé imprimeur avant le décret⁶⁰ ». Par ailleurs, « le sort des libraires dépendait désormais en principe du bon vouloir du souverain⁶¹ », car, d'une part, « en contrepartie de privilèges particulièrement avantageux⁶² », il pouvait leur être demandé d'imprimer, malgré un rendement parfois déficitaire, des ouvrages précis et, d'autre part, les privilèges pour « livres anciens » (tombés dans le domaine public, dirions-nous aujourd'hui) n'étaient accordés qu'à ceux qui étaient « les favoris du pouvoir⁶³ ».

Face au problème de la contrefaçon, la réponse de l'État consistera à rendre « effectif », en 1634-1636, le système des privilèges qui existait déjà depuis le siècle précédent. Brièvement, rappelons que, depuis l'ordonnance de Moulins en 1566, la publication d'imprimés était interdite sans la délivrance d'une lettre de privilège, qui accordait la permission d'imprimer doublée d'un monopole concédé pour une période déterminée. Par le détournement de ce régime s'installa cependant la censure politique – qui s'ajoutait à la censure religieuse –, puisque « l'octroi du privilège était assorti d'un contrôle et d'une approbation du texte ou des images pour lesquels il était sollicité⁶⁴ »; avec l'ordonnance de Moulins, le droit de censurer les livres aurait dû passer des mains des « innombrables pouvoirs » qui se le disputaient (Sorbonne, Pape, Parlement, etc.) au roi, mais la royauté accepta durant plus de cinquante ans qu'il

⁵⁹ Henri-Jean Martin, *Pour une histoire du livre (XV^e-XVIII^e siècle)*, p. 48.

⁶⁰ Jean-Alexis Nérat, *op. cit.*, p. 48.

⁶¹ Henri-Jean Martin, *Pour une histoire du livre (XV^e-XVIII^e siècle)*, p. 49.

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Albert Flocon, *op. cit.*, p. 408.

demeure la responsabilité des autorités religieuses⁶⁵. Ce n'est qu'avec Richelieu que des censeurs royaux sont nommés et que la censure passe sous le contrôle de l'État, alors qu'à « des officiers de la Chancellerie », ou « secrétaires du roi », est confié « le soin de lire les manuscrits des livres nouveaux (1634-1636)⁶⁶ »; en 1653, ces censeurs deviennent spécialisés par « matières ».

L'entrée de la librairie française dans le siècle des Lumières ne se fait pas sous le signe de la rupture; en fait, il faut attendre la Révolution pour que des changements majeurs viennent bouleverser le commerce des livres et mettre fin au système qui aura été celui de l'Ancien Régime. On remarque cependant que, s'il reste en vigueur, le système qui régit le monde des livres au XVIII^e siècle apparaît de moins en moins apte à gérer la croissance de leur consommation et de leur production : selon Robert Darnton, avant d'éclater avec la Révolution, son « organisation archaïque⁶⁷ » aura freiné un essor qui aurait pu être plus significatif si l'accès au monde des lettres n'avait été entravé par des contraintes et des « institutions baroques⁶⁸ ».

Depuis la Renaissance, les livres ne pouvaient être publiés sans avoir été officiellement autorisés par la Chancellerie, qui accordait au demandeur de l'autorisation, moyennant des frais, soit un privilège, c'est-à-dire un monopole pour une durée limitée, soit une simple permission du Sceau, non exclusive; de l'ordre du domaine public, ces deux types d'autorisation étaient « révocables et temporaires,

⁶⁵ Henri-Jean Martin, *Pour une histoire du livre (XV^e-XVIII^e siècle)*, p. 45.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 45.

⁶⁷ Robert Darnton, « Dans la France prérévolutionnaire », dans *Bohème littéraire et Révolution : Le Monde des livres au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard et Le Seuil, 1983, p. 21.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 22.

donc renouvelables⁶⁹ ». L'une des nouveautés du XVIII^e siècle est l'apparition d'une troisième forme d'autorisation, la permission tacite, paradoxalement illégale bien qu'accordée par le pouvoir royal; ayant probablement vu le jour à la mort de Louis XIV – selon Malesherbes, directeur de la Librairie de 1751 à 1764 –, elle consistait à ne pas autoriser publiquement un livre, mais à ne pas interdire sa publication. D'après François Furet, alors que les permissions publiques montrent l'importance de l'héritage classique et de l'esthétique traditionnelle – « la culture antique, l'art oratoire, la poésie, le théâtre conservent [au XVIII^e siècle] leur privilège de rang et leur public⁷⁰ » –, les permissions tacites « sont par excellence l'asile de la nouveauté, puisque c'est leur fonction même⁷¹ »; « au prix d'un mensonge collectivement consenti », précise-t-il, l'administration royale a donc « permis et recensé une littérature qu'elle désign[ait] elle-même comme marquée d'une présomption de non-conformisme⁷² », acceptée « comme une poussée sociale et intellectuelle qu'il ne s'agi[ssait] plus de réprimer, mais de canaliser⁷³ ».

Publique ou tacite, l'édition légale ne correspond qu'à une partie des publications offertes au public lecteur du XVIII^e siècle; à celle-ci s'ajoute l'édition clandestine, au moins aussi importante quantitativement que sa contrepartie légale. Selon Robert Darnton, le marché clandestin vit le jour parce que « l'édition privilégiée n'arrivait pas à satisfaire la demande créée par l'élargissement du public de lecteurs et

⁶⁹ François Furet, « La "librairie" du royaume de France au XVIII^e siècle », dans Geneviève Bollème et collab., *Livre et société dans la France du XVIII^e siècle*, Paris et La Haye, Mouton & Co, 1965, p. 5.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 28.

⁷¹ *Ibid.*, p. 11.

⁷² *Ibid.*, p. 7.

⁷³ *Ibid.*

par les changements dans les goûts littéraires⁷⁴ »; alors que l'édition légale « fabriquait des livres traditionnels pour un marché traditionnel⁷⁵ », l'édition clandestine était le fruit d'« hommes d'affaires sans scrupules [qui] produisaient tout ce qui pouvait se vendre, [qui] prenaient des risques, violaient les traditions et maximisaient leurs profits par une production massive au détriment de la qualité⁷⁶ ». C'est essentiellement sous le couvert de l'illégalité que circulèrent les ouvrages dits « philosophiques », qui étaient imprimés et distribués par des imprimeurs étrangers. On sait maintenant, grâce entre autres aux travaux de Robert Darnton, que la catégorie « Philosophie » correspondait à un vaste ensemble hétéroclite, comprenant certes des livres philosophiques au sens où nous l'entendons aujourd'hui, mais aussi des « mauvais livres », c'est-à-dire « des ouvrages prohibés, qu'ils fussent irreligieux, pornographiques ou séditieux⁷⁷ ». Outre ce type de publications, le marché clandestin distribuait bon nombre de contrefaçons : « Dès que les agents [des imprimeurs étrangers] signalaient qu'un livre se vendait bien à Paris, ils commençaient à composer une édition pirate⁷⁸. »

Selon Darnton, c'est de l'édition clandestine, « où [régnait] une sorte de capitalisme déchaîné⁷⁹ », que serait venue « l'innovation » dans le commerce des livres du XVIII^e siècle, sa productivité « n'ét[ant] pas entravée par des contraintes légales⁸⁰ ». Malgré une conduite différente des affaires, les marchés légal et illégal

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.*, p. 94.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 95.

⁷⁷ Robert Darnton, « De la sociologie de la littérature à l'histoire de l'édition », dans *Bohème littéraire et Révolution : Le Monde des livres au XVIII^e siècle*, p. 95.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*

n'étaient cependant pas imperméables l'un à l'autre : « Many books moved from one category to another; many publishers made a profit by publishing without too much trouble what had been forbidden only the day before⁸¹. » Malgré l'administration rigide qui régissait l'édition légale, et à cause de l'absence de contraintes qui permettait à l'édition clandestine d'être florissante, le XVIII^e siècle voit croître considérablement la production des livres et des imprimés de toutes sortes, et ce, sans qu'aucune amélioration n'ait pourtant été apportée à la technique d'imprimerie. Selon Robert Darnton, l'« organisation archaïque » du système officiel « contraignait [néanmoins] des forces qui auraient pu développer les industries culturelles et faire vivre un plus grand nombre des gens se trouvant dans les bas-fonds littéraires surpeuplés⁸² ». Dans le domaine de l'édition légale, la tendance à « la perpétuation des privilèges d'imprimer⁸³ », qui « fai[sait] le bonheur des imprimeurs parisiens, plus proches à la fois du pouvoir et des auteurs⁸⁴ », tiendra longtemps exclus de la part la plus lucrative du marché les libraires de province, qui n'auront de cesse de manifester leur opposition à la prorogation des privilèges. Le 30 août 1777, par une série d'arrêtés importants, Louis XVI, au fait de cette source de tensions de plus en plus marquées, modifie le système des privilèges, désuet et « totalement désadapté⁸⁵ »; l'auteur, qui doit encore vendre la propriété de son manuscrit au libraire, peut dès lors soit prendre le privilège en son nom et transmettre à ses héritiers un droit perpétuel sur son œuvre, soit céder son manuscrit à un tiers, auquel est accordé un privilège ne durant que

⁸¹ Daniel Roche, « Printing, Books and Revolution », dans *Publishing and Readership in Revolutionary France and America*, sous la direction de Carol Armbruster, Westport, Greenwood Press, 1993, p. 5.

⁸² Robert Darnton, « Dans la France prérévolutionnaire », p. 21.

⁸³ François Furet, *loc. cit.*, p. 5.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ Henri-Jean Martin, *Pour une histoire du livre (XV^e-XVIII^e siècle)*, p. 69.

pendant la vie de l'auteur (et, dans tous les cas, un minimum de dix ans). Cette mesure, prise aussi « à l'instigation des auteurs qui dénonçaient les bénéfices abusifs des libraires⁸⁶ », contribuera à « assainir l'atmosphère⁸⁷ » en favorisant « une meilleure reconnaissance de ce qu'on appellerait désormais la propriété littéraire⁸⁸ », en permettant aux libraires de province d'éditer ouvertement des livres autorisés et en facilitant les rééditions, tous les livres « anciens » étant tombés du coup dans le domaine public.

Selon Robert Darnton, « la Révolution venue, l'opposition entre les couches supérieures et inférieures de la littérature allait disparaître⁸⁹ »; concrètement, elle « mit le monde culturel sens dessus dessous⁹⁰ » : « Elle détruisit les académies, dispersa les salons, retira les pensions, abolit les privilèges et supprima les organismes qui avaient étranglé le commerce du livre avant 1789⁹¹. » Il est aujourd'hui courant d'affirmer, comme le fait Henri-Jean Martin, que « le livre et surtout le pamphlet [jouèrent] un grand rôle dans son déclenchement⁹² »; comme le postule Darnton, pour préciser la nature de ce lien, il est nécessaire « d'examiner la structure du monde culturel sous l'Ancien Régime, de descendre des hauteurs de la métaphysique et d'entrer dans la bohème littéraire⁹³ », dont les écrits traduisaient le mécontentement qui l'habitait. Par le biais de l'édition clandestine circulaient quantité de textes dits « philosophiques », bon nombre d'entre eux séditieux et diffamatoires

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Robert Darnton, « Dans la France prérévolutionnaire », p. 33.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*

⁹² Henri-Jean Martin, *Pour une histoire du livre (XV^e-XVIII^e siècle)*, p. 69.

⁹³ Robert Darnton, « Dans la France prérévolutionnaire », p. 35.

en ce qu'ils attaquaient fréquemment le roi, sa personne, son autorité, son rôle politique, voire son physique⁹⁴; s'ensuivit un « désenchantement symbolique⁹⁵ » à l'égard de la monarchie, lequel pourrait faire croire que les idées réactionnaires exposées dans ces libelles lancèrent et alimentèrent le mouvement révolutionnaire. Selon Roger Chartier, cette conclusion serait trop rapide : « The relationship between books of any kind and the Revolution is far from direct, immediate, or obvious⁹⁶. » C'est plutôt dans la plus grande accessibilité du livre et dans sa nouvelle appropriation par le lecteur, responsables de ce que Daniel Roche appelle « the unlocking of minds », qu'il faut placer l'origine de la Révolution : « it was a new way of reading, rather than the contents of philosophical books, which developed a critical attitude freed of the dependency and obedience that were the basis of the traditional way of thinking⁹⁷ », which « made the radical rejection of the old order of things not necessary or ineluctable, but possible and conceivable⁹⁸ ».

Au terme d'un processus complexe qui s'échelonne sur cinq ans apparaissent les notions de droit d'auteur et de liberté de presse; les privilèges sont officiellement abolis le 4 août 1789, mais il faut attendre le décret du 19 juillet 1793 pour voir affirmée la propriété de l'auteur sur son œuvre :

les auteurs d'écrits en tous genres, les compositeurs de musique, les peintres et dessinateurs qui feront graver des tableaux ou dessins jouiront pendant leur vie entière du *droit exclusif* de vendre, faire vendre, distribuer leurs ouvrages dans le territoire de la république, et d'en *céder la propriété* en tout ou partie⁹⁹.

⁹⁴ Traduction libre de Roger Chartier, « Book Markets and Reading in France at the End of the Old Regime », dans *Publishing and Readership in Revolutionary France and America*, p. 130.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Ibid.*, p. 133.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ Jean-Alexis Néret, *op. cit.*, p. 89. L'auteur souligne.

Précisons qu'il ne s'agissait toutefois pas d'une propriété complète, puisque l'œuvre tombait dans le « domaine public » dix ans après la mort de l'auteur. Le décret de 1793 marque tout de même une date importante dans l'histoire du livre, parce que, comme l'affirme Carla Hesse, « the cultural capital of the Old Regime was definitively abolished¹⁰⁰ ». L'une des répercussions importantes de la Révolution sur le commerce du livre est la disparition des « élites » de l'Ancien Régime, « driven under [...] with the culture they produced¹⁰¹ »; les grandes entreprises de librairie sont choses du passé :

French commercial book publishing, especially the large-scale, multiple volume enterprises in which the Paris Book Guild had specialized, floundered as a consequence of the dramatic deregulation of their commerce¹⁰².

Parallèlement, « as the world of official publishing folded under, the illicit subculture of Enlightenment publishing [...] surfaced into the light of day¹⁰³ ». Dans « sa phase la plus révolutionnaire, explique Robert Darnton, la Révolution fut l'expression des passions anti-élitistes de la bohème littéraire¹⁰⁴ »; paradoxalement, au terme de ce qui fut en fait une « révolution culturelle » se créa « une nouvelle élite », qui « opérait une sorte de justice¹⁰⁵ » renversée : « a new generation jumped at the opportunities that emerged from the declaration of the freedom of the press¹⁰⁶ » et, « over the course of the Revolution, the number of printers active at any given moment had

¹⁰⁰ Carla Hesse, « Economic Upheavals in Publishing », dans Robert Darnton et Daniel Roche (dir.), *Revolution in Print : The Press in France, 1775-1800*, Berkeley et Londres, University of California Press, 1989, p. 82.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 90.

¹⁰² *Ibid.*, p. 93.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 91.

¹⁰⁴ Robert Darnton, « Dans la France prérévolutionnaire », p. 34.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 33.

nearly quadrupled, and the number of booksellers and/or publishers nearly tripled¹⁰⁷ ». À cause de la déréglementation du commerce et de l'abolition des privilèges, c'est vers les « nouveautés » et les publications périodiques que se tournèrent les libraires et les imprimeurs, les volumineuses éditions de « classiques » n'étant plus protégées par les monopoles qui les avaient jusque-là favorisées. En fait, comme le souligne Carla Hesse, la conséquence la plus « significative » – mais par ailleurs la plus imprévisible – de la disparition du système d'édition de l'Ancien Régime « was that it precipitated a temporary collapse of the civilization of "the book" itself¹⁰⁸ » : « book publishing was eclipsed by the production of journals, newspapers, and other forms of ephemeral literature such as almanacs, pamphlets, and songsheets¹⁰⁹ ». La production massive de ces différents types de publications, peu dispendieuses et donc offertes à tous, permet de dire que la Révolution favorisa « an unprecedented democratization of the printed world¹¹⁰ », une démocratisation que l'on verra exploitée avec force au XIX^e siècle.

L'ère moderne de l'édition française doit en partie son apparition à la Révolution, qui a contribué à la réorganisation du système qui régissait le commerce du livre depuis l'invention de l'imprimerie. En ce qui concerne la production et la présentation du livre, cependant, les ruptures qui marqueront le cours de son évolution sont alors encore à venir : jusque vers 1830, « la fonction éditoriale demeure liée à l'activité de librairie, les ateliers restent fidèles aux techniques

¹⁰⁶ Carla Hesse, *loc. cit.*, p. 91.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 92.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 96.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 97.

¹¹⁰ *Ibid.*

anciennes [...] et les ouvrages imprimés perpétuent les formules de la tradition¹¹¹ ». Lorsque l'usage de la presse mécanique se généralise chez les imprimeurs français, au terme d'une lente diffusion de l'invention, et lorsqu'apparaît une division inédite du travail éditorial au sein du commerce de librairie – une division qui distingue le rôle de l'éditeur de celui du libraire – ce qu'on appelle maintenant « l'âge [de l']ancien régime typographique¹¹² » s'achève. Dès lors, la « démocratisation » du livre, qui s'accroît lorsque de nouvelles catégories de lecteurs accèdent à la culture écrite, trouve des alliés précieux dans la croissance fulgurante des tirages et dans la baisse des prix, rendues possibles par la production à plus grande échelle.

Les innovations et les bouleversements qui ponctuent l'histoire de l'édition française au XIX^e siècle ne peuvent en eux-mêmes être envisagés isolément les uns des autres tant ils se recoupent; ils relèvent d'un mouvement général, de l'appel au renouveau qui a donné naissance à la structure et au mode d'opération de la sphère éditoriale telle qu'on la connaît aujourd'hui et qui a contribué à modifier la mise en marché, la consommation et la forme même des livres. Prenons brièvement pour exemple la « Bibliothèque Charpentier » (1838) – sur laquelle nous reviendrons –, dont on ne cesse de réévaluer l'apport « révolutionnaire » et novateur à la modernisation de la librairie française. Née de la volonté de son créateur de lutter contre la contrefaçon belge – une concurrence qui a forcé le milieu éditorial à revoir ses stratégies –, elle correspond d'abord à une révolution technique et commerciale (apparition de nouvelles dimensions du livre, vendu à un prix nettement inférieur à ceux de l'époque) et témoigne de deux préoccupations parmi les plus pressantes des

¹¹¹ Roger Chartier, « Le livre au temps des Didot », dans *Histoire de l'édition française*, vol. II, p. 542.

éditeurs du XIX^e siècle, soit la course au bas prix et la recherche d'un format à la fois économique et rentable. Parce qu'elle « préfigure la collection moderne », selon Isabelle Olivero, la « Bibliothèque Charpentier » est aussi l'un des maillons importants dans l'histoire de la notion de collection en elle-même, tant elle aura de répercussions sur les tentatives ultérieures.

Si le milieu éditorial français est en ébullition au XIX^e siècle, le même phénomène s'observe du côté de la littérature qui, d'une part, trouvera les instances aptes à lui assurer une autonomie de fonctionnement et qui, d'autre part, verra se succéder courants et idéologies cherchant à définir sa nature et son rôle social. Ces deux sphères d'activité sont intimement liées – des romanciers comme Balzac et Zola ont d'ailleurs œuvré dans le monde de l'édition avant de se consacrer à l'écriture –, elles travaillent en étroite collaboration l'une avec l'autre, même si les motivations qui les gouvernent ne se rejoignent pas toujours; comme le rappelle à juste titre Jean-Yves Mollier, « si les lettres et les arts possèdent leur degré d'autonomie, ils ne peuvent être isolés de leur temps, sauf à prendre le risque de perdre, au passage, leur intelligibilité¹¹³ ». Citons à titre d'exemple cet extrait du roman *Les Illusions perdues* de Balzac, représentatif des chevauchements qui s'opèrent entre les domaines éditorial et littéraire; l'un des amis de Lucien Chardon, apprenti écrivain et personnage principal, explique à celui-ci comment lui et d'autres complices « organiser[ont] un succès » :

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ Jean-Yves Mollier, « Le rôle de la littérature populaire dans l'évolution des maisons d'édition parisiennes au XIX^e siècle », dans *Littérature populaire – Peuple et littérature*, études et mémoires de la section d'histoire de l'Université de Lausanne (colloque du 9 juin 1989) publiés sous la direction de H. U. Jost, Lausanne, Université de Lausanne, 1989, p. 73.

tu as trois cents francs, c'est de quoi vivre pendant trois mois à ton aise; eh bien! travaille, fais un second roman, d'Arthez et Fulgence t'aideront pour le plan, tu grandiras, tu seras un romancier. Moi, je pénétrerai dans un de ces *lupanar* [sic] de la pensée, je serai journaliste pendant trois mois, je te vendrai tes livres à quelque libraire de qui j'attaquerai les publications, j'écirai les articles, j'en obtiendrai pour toi¹¹⁴.

On ne peut certes généraliser à partir de ce dialogue fictif, mais derrière les consécérations ou les échecs littéraires se cachent bien souvent des efforts, des tractations et des compromis dont on se doit de tenir compte si l'on veut garder « intelligibles » les réussites qui parsèment notre histoire littéraire. Nous arrêterons notre contextualisation historique sur ces quelques mots, pour la reprendre ultérieurement lorsque nous traiterons la question du bouleversement des fonctions traditionnelles de la librairie française et celle des modifications profondes qui donneront naissance au livre tel que nous le trouvons encore aujourd'hui sur les rayons de nos bibliothèques.

¹¹⁴ Honoré de Balzac, *Les Illusions perdues*, dans *La Comédie humaine*, Lausanne, Éditions Rencontre, 1960, vol. XVII, p. 254.

2. La figure de l'éditeur

Nous l'avons dit précédemment, c'est à la création des universités que nous devons l'apparition du premier intermédiaire professionnel entre l'auteur et le lecteur, soit le « libraire-stationnaire » qui, jusqu'à l'invention de l'imprimerie, est le dépositaire responsable de la reproduction – qu'il confie à des scribes laïques – et de la vente des livres universitaires officiels, qu'il loue ou vend ensuite à la clientèle étudiante : « on le dirait "éditeur" si le mot existait¹ », affirme Jean-Alexis Néret. Avec l'arrivée des premiers ateliers typographiques naît le métier d'imprimeur, lequel sera la figure centrale du commerce du livre pendant environ cinquante ans : « l'essentiel, écrit Néret, est [alors] d'avoir des caractères ou des matrices pour les faire fondre² ». Parce que « les capacités intellectuelles du public lisant [sont] largement dépassées par les capacités techniques³ », l'imprimerie, qu'il faut concevoir comme une « activité prodigieusement intelligente⁴ », devient rapidement « une industrie régie par les mêmes lois que les autres industries, et le livre une marchandise que des hommes fabriquaient avant tout pour gagner leur vie⁵ ». Selon Eisenstein, c'est à une « véritable mutation professionnelle⁶ » que correspond le passage du libraire-stationnaire à l'imprimeur, puisque la tâche de ce dernier est beaucoup plus vaste que celle de son prédécesseur, dont le travail était mandaté par l'université et dont la clientèle était désignée d'avance : « [L'imprimeur] a la responsa-

¹ Jean-Alexis Néret, *Histoire illustrée de la librairie et du livre français*, Paris, Lamarre, 1957, p. 12.

² *Ibid.*, p. 14.

³ Albert Flocon, *L'Univers des livres : Étude historique des origines à la fin du XVIII^e siècle*, p. 416.

⁴ Jean-Alexis Néret, *op. cit.*, p. 24.

⁵ Lucien Febvre et Henri-Jean Martin, *L'Apparition du livre*, p. 162,

⁶ Elizabeth L. Eisenstein, *La Révolution de l'imprimé dans l'Europe des premiers temps modernes*, p. 44.

bilité de procurer à l'entreprise le financement, les fournitures et la main d'œuvre, il prépare de complexes plans de production, fait face à des grèves, s'efforce d'évaluer les marchés du livre et de s'attacher des conseillers érudits⁷ »; il est aussi « éditeur au plein sens du mot⁸ » en ce qu'il « assur[e] [souvent] la publication d'ouvrages de référence innovateurs [et] qu'[il] prépar[e] aussi [lui]-même certains recueils⁹ ».

Des imprimeurs tels que les Estienne et les Alde donneront au nouvel art ses lettres de noblesse. La dynastie des Estienne, famille d'humanistes, joue « pendant un siècle et demi un rôle éminent dans l'édition européenne¹⁰ »; on doit à Henri Estienne, à son fils Robert I^{er} et à son petit-fils Henri II l'édition de dictionnaires et de « thésaurus », de textes classiques latins et grecs ainsi que de Nouveaux Testaments. Marqués du sceau de la « sobriété » et de l'« élégance », leurs livres étaient reconnus pour l'heureux mélange du « fonctionnel » et du « beau » qui en faisait des « instruments de travail » appréciés des étudiants, des clercs et des savants¹¹. La dynastie des Alde – dont Alde Manuce est l'aîné – est célèbre pour avoir consacré ses presses, de 1494 à 1590, « à la multiplication de l'héritage classique, grec et latin » et à la propagation du « savoir nouveau »¹² (Alde Manuce était un ardent humaniste). Installées à Venise, les presses aldines font atteindre « le sommet de sa réputation mondiale¹³ » à l'imprimerie vénitienne en mettant sur le marché des éditions pratiques et économiques qui deviennent rapidement si populaires qu'elles trouvent quantité

⁷ *Ibid.*

⁸ Philippe Schuwer, « Édition », dans *l'Encyclopédie Universalis*, Paris, Encyclopédie Universalis, 1995, corpus VII, p. 925.

⁹ Elizabeth L. Eisenstein, *op. cit.*, p. 82.

¹⁰ Albert Flocon, *op. cit.*, p. 334.

¹¹ *Ibid.*, p. 342.

¹² *Ibid.*, p. 297.

¹³ *Ibid.*

d'imprimeurs (nous reparlerons de ces éditions plus loin), surtout à Lyon, pour les imiter¹⁴. Si le soin apporté à l'établissement du texte et à son impression, la qualité du papier et la nouveauté du caractère cursif¹⁵ sont grandement responsables du succès remporté par l'entreprise, c'est surtout parce qu'il rompt avec la tradition des éditions grand format que Alde Manuce passe à l'histoire¹⁶.

L'imprimerie joue un rôle important dans la diffusion des idées humanistes, aidant à la circulation du livre et facilitant sa consommation par un plus grand nombre de lecteurs. Comme l'explique Elizabeth L. Eisenstein, « l'imprimé encourageait l'adhésion silencieuse à des causes dont les défenseurs n'étaient présents dans aucune paroisse et qui s'adressaient de loin à un public invisible¹⁷ ». Au fil des premiers cent ans d'existence de l'imprimé, le rôle de l'imprimeur dans le commerce des livres se referme cependant sur le travail d'impression, et c'est le libraire qui, progressivement, « assume les principaux risques du métier¹⁸ », qui prend la responsabilité de « choisir les textes à imprimer, de fournir le papier et d'organiser la vente à ses risques et périls¹⁹ », faisant de l'imprimeur son « auxiliaire mercenaire²⁰ ». Au milieu du XVI^e siècle, alors que l'Europe est secouée par des « difficultés économiques, sociales et idéologiques²¹ », libraires et imprimeurs « quittent volontairement leur statut de

¹⁴ Svend Dahl, *Histoire du livre de l'Antiquité à nos jours*, p. 129.

¹⁵ Alde Manuce a créé et popularisé le caractère italique.

¹⁶ Lucien Febvre et Henri-Jean Martin nous apprennent qu'« on connaissait et qu'on utilisait souvent, dès le XV^e siècle, l'in-quarto et l'in-octavo, mais on n'imprimait ainsi d'ordinaire que les textes assez courts, qui auraient constitué un volume trop mince s'ils avaient été imprimés in-folio » (*op. cit.*, p. 127).

¹⁷ Elizabeth L. Eisenstein, *op. cit.*, p. 121.

¹⁸ Albert Flocon, *op. cit.*, p. 417.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

"métier libre" pour chercher celui de métier protégé²² »; ils se regroupent alors en « communautés » qui limitent, départagent et régendent l'accès à la profession.

À partir de 1686, les métiers de libraire et d'imprimeur sont officiellement isolés l'un de l'autre et les deux branches de l'industrie sont séparées. À cette époque, « les grands libraires ne posséd[ent] que rarement un atelier typographique; ils tienn[ent] sous leur coupe les imprimeurs de la capitale [...] qui ne [sont] longtemps que de simples salariés²³ », et à qui les capitaux manquent pour se lancer eux-mêmes dans d'importantes publications²⁴. Par ailleurs, le lettré qu'était l'imprimeur humaniste n'est plus : les compositeurs et les typographes du XVII^e siècle sont « peu instruits », ce qui explique les nombreuses « fautes typographiques » dans les livres de cette époque²⁵. Parallèlement, l'atelier typographique perd son statut de lieu d'échange intellectuel : à l'époque classique, ce n'est plus chez les imprimeurs que se réunissent les « micromilieus littéraires²⁶ ».

La diversification des livres imprimés entraîne la spécialisation des libraires²⁷, qui suivent un mouvement dont les manifestations initiales datent des premiers cinquante ans de l'imprimerie, alors que « toutes les librairies exist[aient]²⁸ » (librairie d'actualité politique, librairie savante, scolaire, religieuse, etc.) Au créneau qu'ils choisissent correspond un emplacement sur le territoire parisien. Le groupe le plus nombreux est situé à proximité du quartier de l'Université, principalement dans la rue

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, p. 46.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*, p. 48.

²⁶ Henri-Jean Martin, *Le Livre français sous l'Ancien Régime*, p. 107.

²⁷ Ce que montre l'examen de leurs catalogues, qu'ils avaient « l'habitude d'éditer périodiquement » (Henri-Jean Martin, *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVII^e siècle (1598-1701)*, vol. II, p. 790).

Saint-Jacques; il s'agit essentiellement des libraires attitrés du pouvoir royal (ceux qu'on appelait – « improprement²⁹ », selon Henri-Jean Martin – « imprimeurs du roi ») et des ordres religieux, pour le compte de qui ils publient les traités et ouvrages royaux officiels ainsi que les livres religieux (liturgiques, pieux, scolaires) conformes à l'usage adopté et à l'enseignement divulgué par les collèges et les compagnies. Le plus célèbre d'entre eux est certainement Sébastien Cramoisy; libraire attitré des jésuites et imprimeur du roi, il réussit – de pair avec son petit-fils – à faire de son entreprise « la plus puissante maison d'édition qui ait peut-être existé en France sous l'Ancien Régime », ayant fait paraître, de 1610 à 1687, « plus de 2500 volumes³⁰ ». Face à Cramoisy et au groupe de la rue Saint-Jacques, les libraires du Palais « forment un monde à part », davantage « d'actualité³¹ » : « ils sont spécialisés dans l'édition des ouvrages littéraires proprement dits, destinés à un public plus vaste et plus mondain³² ». C'est le libraire Claude Barbin qui domine cette catégorie; « éditeur » des œuvres de Molière, Racine, La Rochefoucauld, La Fontaine et de bien d'autres écrivains (en fait, « tous les grands classiques, sauf Pierre Corneille et Blaise Pascal³³ »), il « vendit à Paris des livres [pièces de théâtre, romans, recueils de contes et de poésies] parmi lesquels on compte aujourd'hui quelques-uns des plus beaux ouvrages publiés sous le règne de Louis XIV³⁴ ». Deux derniers groupes complètent le portrait : celui des « libraires étalants », qui vendent des livres d'occasion sur les

²⁸ Jean-Alexis Néret, *op. cit.*, p. 23.

²⁹ Henri-Jean Martin, *Le Livre français sous l'Ancien Régime*, p. 44.

³⁰ *Ibid.*, p. 55-56.

³¹ Jean-Alexis Néret, *op. cit.*, p. 59.

³² Henri-Jean Martin, *Le Livre français sous l'Ancien Régime*, p. 46.

³³ Gervais E. Reed, *Claude Barbin, libraire de Paris sous le règne de Louis XIV*, Genève, Librairie Droz, 1974, p. 62.

³⁴ *Ibid.*, p. 1.

quais et sur le Pont-Neuf, et celui des colporteurs, « autorisés ou non », qui se répandent de plus en plus dans la ville³⁵.

La situation du libraire du XVII^e et du XVIII^e siècles ne va pas sans de grandes responsabilités. À celles de produire le livre et de le mettre en marché s'ajoute l'obligation de faire face aux exigences croissantes des auteurs, « désireux de monnayer leurs œuvres³⁶ » à leur juste valeur. Rappelons que, « durant tout l'Ancien Régime, il n'y a pas de notion de droits d'auteur comme nous l'entendons aujourd'hui³⁷ »; c'est le libraire qui, en achetant son manuscrit à l'auteur, devient propriétaire du livre à paraître et qui en retire les bénéfices. Si les libraires commencent à verser des sommes d'argent aux auteurs dès le XVI^e siècle³⁸, cet usage d'une rétribution ne se répand qu'au XVII^e siècle, à cause de la diversification des œuvres publiées. Sous Louis XIII, la production imprimée « avait été essentiellement religieuse et savante³⁹ »; or, « les religieux, les savants et les érudits, se souciant avant tout de voir leur prose imprimée, ne demandaient guère qu'on rémunérât leur travail⁴⁰ ». Cette situation change lorsque naît « la vogue des ouvrages littéraires et didactiques en langue française⁴¹ »; les auteurs de pièces de théâtre, les romanciers, mais aussi les « auteurs secondaires⁴² » réclament alors des sommes importantes aux

³⁵ Henri-Jean Martin, *Le Livre français sous l'Ancien Régime*, p. 91.

³⁶ *Ibid.*, p. 50.

³⁷ Jean-François Gilmont, *Le Livre, du manuscrit à l'ère moderne*, p. 75.

³⁸ Albert Labarre, *Histoire du livre*, 3^e éd., Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 1979, p. 84.

³⁹ Henri-Jean Martin, *Le Livre français sous l'Ancien Régime*, p. 48.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 50.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*, p. 51.

libraires à qui ils confient la publication de leurs œuvres⁴³ (rappelons que la propriété de l'œuvre ne passera officiellement des mains du libraire à celles de l'auteur qu'à la toute fin du XVIII^e siècle, en 1793). Nous en reparlerons plus loin, mais notons déjà que l'auteur qui demande une rémunération pour son travail tente de monnayer son nom, une situation impensable avant que la notion d'originalité soit liée à la création artistique et que la valeur de l'imitation soit, elle, en perte de capital symbolique.

Dans sa thèse sur le développement de l'édition populaire au XIX^e siècle, Georges-André Vuaroqueaux affirme que, « dès le milieu du siècle, chaque éditeur présente une collection, dont les signes sont exclusifs et [...] personnifient son travail⁴⁴ ». « Immédiatement reconnaissable⁴⁵ », la forme du livre acquiert comme jamais auparavant un potentiel publicitaire, un phénomène qui est toujours d'actualité et qui, dès 1864, faisait l'objet d'une observation de la part des éditeurs Décembre et Alonnier, dans un ouvrage publié chez Michel Lévy Frères et intitulé *Typographes et gens de lettres* : « Chaque maison importante de librairie s'attache à donner une physionomie uniforme à ses ouvrages, de sorte qu'au premier coup d'œil jeté sur un volume, on reconnaît l'éditeur, et la couleur du papier indique, pour ainsi dire, la valeur littéraire de l'œuvre⁴⁶. » Par cette affirmation qui fait état de l'enjeu promotionnel et institutionnel lié à la pourtant très récente page de couverture des livres, qui n'a remplacé la reliure qu'au début du XIX^e siècle (selon Jean-Alexis Néret, la

⁴³ Pour augmenter leurs revenus, les auteurs pouvaient être « pensionnés » par l'État (selon le régime instauré par Colbert sous Louis XIV), mais à la condition « en retour de faire l'éloge du souverain » (Henri-Jean Martin, *Pour une histoire du livre (XV^e-XVIII^e siècle)*, p. 47).

⁴⁴ Georges-André Vuaroqueaux, « Édition populaire et stratégies éditoriales (1830-1890) », thèse de doctorat, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1995, vol. V, p. 183.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 184.

⁴⁶ Décembre et Alonnier, *Typographes et gens de lettres*, Michel Lévy Frères, 1864, p. 22, cité dans Georges-André Vuaroqueaux, *op. cit.*, vol. IV, p. 184.

« couverture affiche » serait de règle à partir de 1828⁴⁷), Décembre et Alonnié nous intéressent ici parce que c'est non pas à la figure du libraire, mais bien à celle de l'éditeur qu'ils relient le capital symbolique véhiculé par l'objet livre en lui-même, ce qui atteste l'entrée en scène réussie, si l'on peut dire, de ce nouveau venu dans le monde de la librairie française.

Dans les premières décennies du XIX^e siècle, le libraire, qui « assumait [sous l'Ancien Régime] les charges simultanées de l'édition et de la diffusion de livres⁴⁸ », se voit concurrencé alors que s'esquisse « une division inédite des tâches, fondant la réussite des uns sur l'édition proprement dite, et celle des autres sur le commerce de librairie à plus ou moins grande échelle⁴⁹ ». L'évolution s'opère lentement, « l'affirmation de l'éditeur se fait au milieu des incertitudes et des aléas⁵⁰ », peut-être à cause d'« une certaine répugnance à abandonner le modèle traditionnel de l'activité multiforme⁵¹ ». Selon Henri-Jean Martin et Odile Martin, « ce n'est que sous la monarchie de Juillet qu'on commence à prendre conscience de l'originalité de la fonction d'éditeur⁵² », dont deux articles de l'époque font état. C'est d'abord à Léon Curmer que l'on doit d'avoir distingué, « en quelque sorte officiellement », la profession d'éditeur de celle de libraire, dans un texte destiné aux membres du jury de l'Exposition universelle de 1839 :

⁴⁷ Jean-Alexis Néret, *op. cit.*, p. 127.

⁴⁸ Henri-Jean Martin et Odile Martin, « Le monde des éditeurs », dans *Histoire de l'édition française*, vol. III, p. 181.

⁴⁹ Roger Chartier, « Le livre au temps des Didot », dans *Histoire de l'édition française*, vol. II, p. 543.

⁵⁰ Roger Chartier, « Nouveaux auteurs, nouvelles lectures », dans *Histoire de l'édition française*, vol. II, p. 586.

⁵¹ Roger Chartier, « Le livre au temps des Didot », p. 543.

⁵² Henri-Jean Martin et Odile Martin, *loc. cit.*, p. 181.

Le commerce de la librairie, comme on le comprend en général, ne consiste en rien autre chose qu'en un échange d'argent contre des feuilles imprimées que le brocheur livre ensuite en volumes. La librairie prise de ce point de vue avait perdu le caractère intellectuel que nos devanciers avaient su lui donner... La librairie a acquis aujourd'hui une autre importance, et elle le doit à la profession d'Éditeur qui est venue s'implanter chez elle depuis l'introduction des livres illustrés⁵³.

À la fonction d'éditeur est associé par Curmer le prestige de rehausser intellectuellement une activité devenue selon lui essentiellement économique et qui s'est détournée de la typographie considérée « comme interprète de la pensée⁵⁴ ». « Cette profession », renchérit-il, « est plus qu'un métier, elle est devenue un art difficile à exercer, mais qui compense largement ses ennuis par des jouissances intellectuelles de chaque instant », puisqu'à l'éditeur revient la mission de « faire accepter ce que les vrais artistes d'un goût plus éprouvé approuvent et désirent⁵⁵ ». Eu égard aux « devanciers » auxquels il se réfère, on se demande si ne se cache pas chez Curmer le désir de revenir à l'activité de librairie telle qu'elle existait aux premiers temps de l'imprimerie, alors que nombre d'imprimeurs assuraient le travail intellectuel derrière la confection des livres. Dans le même ordre d'idées, Élias Regnault, dans le second texte qui consacre l'entrée en scène de l'éditeur (1844), fait de celui-ci, « dans [des] jours de toute-puissance industrielle », « un protecteur des arts », qui « déguis[e] avec soin tout ce qui rappelle la patente⁵⁶ ». Comme chez Curmer, la figure (idéale) de l'éditeur telle que présentée par Regnault rompt avec l'aspect commercial de la librairie : « ses magasins sont des salons », et, lorsqu'il entre dans ces espaces

⁵³ Léon Curmer, « À M.M. les membres du Jury central de l'Exposition des produits de l'industrie française pour l'année 1839 », cité dans Henri-Jean Martin et Odile Martin, *loc. cit.*, p. 182.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*

« destiné[s] au public qui achète et paye », « l'amateur ébahi semble plutôt apporter son offrande au temple des Muses que passer un marché avec le Dieu du commerce⁵⁷ ». Dans le cabinet de l'éditeur, « consacré à la foule qui vend et reçoit, c'est-à-dire aux écrivains et aux artistes », on trouve

des Elzevier, des spécimens Didot, plusieurs médailles de Gutenberg [qui] proclament sa vénération pour le typographe, tandis que de beaux exemplaires des classiques rangés côte à côte semblent avertir les écrivains qu'ils ont affaire à un juge capable d'apprécier le mérite de leurs œuvres et d'en disputer le prix⁵⁸.

C'est parce qu'il reconnaît l'héritage légué par ceux qui ont ennobli l'art de la typographie et qu'il sait s'entourer des valeurs sûres qui ont traversé les siècles que l'éditeur, selon la vision de Regnault, se distingue du commerçant qu'est devenu le libraire, chez qui le prestige de la tradition s'est perdu.

Chez Regnault comme chez Curmer, la question de la commercialisation est escamotée : l'éditeur n'est pas celui qui vend les livres, mais bien celui qui démontre son talent dans la sélection des manuscrits et dans leur mise en livre. Cette représentation de la figure de l'éditeur doit être mise en contexte, car elle trouve des échos chez d'autres personnalités de l'époque, qui mettent en cause la nouvelle réalité « marchande » du commerce des livres. Balzac, par exemple, dans un article intitulé « De l'état actuel de la librairie » (1830)⁵⁹, se désole de voir qu'« au XIX^e siècle, un

⁵⁶ Élias Regnault, « L'éditeur », dans *Les Français peints par eux-mêmes*, Paris, 1844, tome IV, p. 105-123, cité dans Henri-Jean Martin et Odile Martin, *loc. cit.*, p. 182.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Cet article serait paru dans l'un des deux premiers numéros (aujourd'hui manquants dans la collection conservée à la Bibliothèque nationale de France) du *Feuilleton des journaux politiques*, datés des 3 et 10 mars 1830.

libraire est un homme peu considéré, tandis qu'à la naissance de l'imprimerie c'était un savant respectable et respecté⁶⁰ »; « à la Révolution, explique-t-il, une foule d'hommes ignares, paysans la veille, libraires le lendemain, se sont rués sur un commerce qui présentait des bénéfices immenses⁶¹ ». Dans son article, Balzac propose un « remède » pour enrayer le « mal » qui hante la librairie française et dont est responsable la « rage de gain » qui y règne⁶²; selon lui, il faut éliminer du commerce la classe intermédiaire des libraires (les revendeurs, situés entre les libraires-éditeurs et les libraires de Paris ou de province), dont la présence contribue à faire grimper le prix des livres : « Cette absurde hiérarchie, qui a pour but de faire payer trois impôts à un livre, avant qu'il ne parvienne au public, est la cause de tous les malheurs de ce déplorable commerce⁶³. » S'il n'y est pas question de la figure de l'éditeur, ce texte de Balzac, comme ceux de Curmer et de Regnault, pointe un malaise lié au capitalisme de la librairie française, qui a fait disparaître pour de bon l'artisan « respectable et respecté » qu'était le libraire au commencement du livre imprimé.

Quelques années plus tard (1839), ce même « mal » est dénoncé par Sainte-Beuve, qui ne s'en prend cependant pas aux libraires, mais plutôt aux écrivains, responsables du nivellement par le bas qui est en train de triompher dans la librairie française :

La chose littéraire (à comprendre particulièrement sous ce nom
l'ensemble des productions d'imagination et d'art) semble de plus

⁶⁰ Honoré de Balzac, « De l'état actuel de la librairie », dans *Oeuvres diverses*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, vo. II, p. 662.

⁶¹ *Ibid.*, p. 664.

⁶² *Ibid.*, p. 666-667.

⁶³ *Ibid.*, p. 666.

en plus compromise, et par sa faute. Si l'on compte çà et là des exceptions, elles vont comme s'éloignant, s'évanouissant dans un vaste naufrage : *rari nantes*. La physionomie de l'ensemble domine, le niveau du mauvais gagne et monte⁶⁴.

Sainte-Beuve déplore l'importance croissante de l'argent dans le monde de l'édition et dans la vie littéraire, un phénomène qui va à l'encontre « des idées de libéralité et de désintéressement [qui] s'étaient à bon droit attachées aux belles œuvres [dans le cours du XVII^e et du XVIII^e siècles]⁶⁵ » et qui a entraîné l'avènement, au XIX^e siècle, d'une littérature qualifiée par l'auteur d'« industrielle ». La « dignité des lettres [qui] subsistait [et qui] recouvrait toute [la] partie matérielle secondaire⁶⁶ » est en voie de disparition, alors que cette littérature qui « os[e] tout » pousse les écrivains « dans des gouffres d'égoïsme et de cupidité qui s'élargissent en s'enorgueillissant⁶⁷ », fait céder de « grands et hauts talents », qui « poussent, imitent et encouragent les déportements dont ils croient pouvoir toujours se tirer eux-mêmes sans déshonneur⁶⁸ ». Comme le fait remarquer Martyn Lyons, Sainte-Beuve s'inquiète pour les écrivains, mais parle à peine des éditeurs, qui pourtant paient les « auteurs mercenaires » et les encouragent à un rendement rapide, surtout dans le cas des feuilletonistes⁶⁹. Il reste que, tout comme chez Curmer, Regnault et Balzac, c'est la marchandisation du livre qui pose selon lui

⁶⁴ Sainte-Beuve, « De la littérature industrielle », dans *Pour la critique*, Paris, Gallimard, 1992, p. 197-198. Cet article est paru initialement dans la *Revue des deux mondes* en septembre 1839.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 199.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 200.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 205.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 204.

⁶⁹ Martyn Lyons, *Le Triomphe du livre : Une histoire sociologique de la lecture dans la France du XIX^e siècle*, Paris, Promodis et Éditions du Cercle de la librairie, 1987, p. 62.

problème, laquelle fait coexister « dans une proportion bien inégale » deux littératures « mêlées entre elles comme le bien et le mal en ce monde⁷⁰ ».

C'est indirectement dans l'espoir qu'elle sera en mesure de lutter contre la commercialisation grandissante de la librairie française et contre l'essor de la littérature marchande ou industrielle que la figure de l'éditeur est mise en valeur chez Curmer et chez Regnault. L'éditeur ne serait pas préoccupé par la mise en marché des titres publiés, puisqu'il aurait « l'art » de sélectionner et de confectionner des livres capables idéalement de se faire connaître par leur qualité intrinsèque; comme le dit Jules Janin dans un compte rendu de l'œuvre de Curmer à l'occasion de l'Exposition universelle de 1839, « comme il [l'éditeur « tout nouveau » qu'est Curmer] ne peut atteindre à ces grandes affaires des Panckoucke, des Didot, des Renouard, il s'acharne à un livre et il parvient d'un seul coup à en faire une grande affaire⁷¹ ». Si elle s'inscrit dans un courant de pensée, chez les lettrés de l'époque, qui voit une « opposition fondamentale » entre deux types de librairies, « l'une ancienne, qui s'occupe "honnêtement" de livres et de littérature, l'autre qui ne recherche que le profit⁷² », cette reconnaissance officielle de la fonction d'éditeur, sous la monarchie de Juillet, doit aussi beaucoup au travail des pionniers qui ont contribué à bouleverser l'ordre traditionnel de la librairie française : les libraires-éditeurs du courant romantique. Selon James Smith Allen, c'est grâce à eux, plus particulièrement à des figures comme Charles Ladvocat, Edmond Werdet et Eugène Renduel, que « the book trade moved from a traditional artisanal craft to a more modern industry in consumer goods

⁷⁰ Sainte-Beuve, *loc. cit.*, p. 222.

⁷¹ Jules Janin, *L'Artiste*, 1839, p. 28-29, cité dans Henri-Jean Martin et Odile Martin, *loc. cit.*, p. 182.

⁷² Georges-André Vuaroqueaux, *op. cit.*, vol. II, p. 108.

by the middle of the nineteenth century⁷³ », même si, tel qu'il le précise, « much of the trade in the period remained the bastion of unimaginative men retaining many of the traditional marketing practices of the eighteenth century⁷⁴ ».

La transition qui s'amorce alors, et que des éditeurs comme Gervais Charpentier et Michel Lévy achèveront, se résume à une opposition observable comme jamais auparavant, dans l'édition littéraire, entre la librairie *classique* et la librairie *nouvelle*. Les années 1816-1826 marquent un sommet inégalé dans la publication des œuvres complètes, qui connut une « vogue extraordinaire », mais « tomba d'un coup avec la saturation du marché⁷⁵ »; autour de 1828, « the wealthy buying public [...] had already purchased complete sets of the classics » et « the rest of the literate public never had the money for them⁷⁶ ». C'est la publication de nouveautés, à comprendre autant comme l'adoption de formats innovateurs que comme la production d'une nouvelle littérature, qui permettra aux libraires les plus téméraires de sortir indemnes de la crise économique (marquée par de nombreuses faillites) qu'entraînera ce problème de surproduction : « more substantial libraires attempted to stimulate demand by acquiring the manuscripts of "living" classics, the great authors whose names seemed to insure publishing success⁷⁷ ». Comme le précise Allen, il serait présomptueux de penser que les éditeurs et libraires de cette période sont à l'origine

⁷³ James Smith Allen, *Popular French Romanticism : Authors, Readers, and Books in the 19th Century*, Syracuse, Syracuse University Press, 1981, p. 103.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 104.

⁷⁵ Jean-Alexis Néret, *op. cit.*, p. 140. Ne donnons pour exemple que le cas de Voltaire : en 1818, le libraire Cérioux aîné fait paraître ses œuvres complètes en 50 volumes in-12, alors que Lefèvre et Déterville les réunissent en 36 volumes in-8; en 1821, chez Esneaux et Deschanpin, 65 volumes; en 1822, chez Desoer, 12 volumes grand in-18; en 1823, chez Chasseriau, 70 volumes in-8; en 1824, chez Delangle, 100 volumes.

⁷⁶ James Smith Allen, *op. cit.*, p. 106.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 104.

de l'engouement du public pour les nouveaux auteurs romantiques « vivants » – « éditeurs and libraires were not "tastemakers"⁷⁸ » –, dont les œuvres répondent à la demande de lecteurs « whose tastes were informed by many more complex influences than new, sophisticated marketing demands⁷⁹ ». Il faut plutôt parler d'un concours de circonstances qui a fait se rejoindre et travailler ensemble auteurs et producteurs de livres et qui a eu pour conséquence de relancer la librairie française.

Selon Jean-Alexis Néret, la décennie 1825-1835 est marquée par une « course aux manuscrits » : « on va les chercher jusque dans la chambre des auteurs⁸⁰ ». Ce bouleversement dans le commerce du livre fait apparaître un « conflit » entre le libraire « conservateur », figure héritée de l'ancien régime typographique, et l'éditeur romantique « audacieux », qui représente une « anomalie » et une « menace » aux yeux de ses contemporains : « the businessman who eschewed the safety, continuity, and privacy symbolized by the family firm⁸¹ ». L'éditeur romantique devient « homme d'affaires » dès lors qu'il comprend que ce n'est pas seulement en « s'acharnant » à produire des livres de qualité qu'il parviendra « d'un seul coup » à de grandes affaires, comme l'avance Jules Janin, mais plutôt en s'attaquant au problème de leur mise en marché. Comme le précise Allen, « much of the [romantic] movement's renown was [...] closely tied to the development of advertising by its publishers and booksellers⁸² ». S'il était mal vu, dans la librairie traditionnelle, d'attirer trop ouvertement l'attention (autrement que pour trouver des souscripteurs) sur les nouvelles publications, la crise de surproduction conduit plusieurs éditeurs à

⁷⁸ *Ibid.*, p. 107.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ Jean-Alexis Néret, *op. cit.*, p. 157.

briser ce tabou. « À partir des années 1830, explique Georges-André Vuaroqueaux, l'édition devient l'ancre de la publicité et de la concurrence⁸³ », parce que l'éditeur du XIX^e siècle ne peut plus survivre « en pensant qu'il lui suffira d'attendre dans sa boutique des amateurs ou le courrier des libraires » : « il devra essentiellement atteindre le lecteur, et toucher le lecteur partout où il pourra le trouver⁸⁴ ». Contrairement à ses discrets prédécesseurs, le nouvel éditeur fait donc paraître des annonces de plus en plus longues et explicites dans le *Journal de la librairie* (section annexée à la *Bibliographie de la France*) et dans divers journaux, exploitant l'art de vanter sa marchandise et d'insister sur ses propres mérites presque autant que sur ceux de l'auteur⁸⁵. Il utilise aussi plus couramment l'affiche, connue au XVIII^e siècle mais véritablement exploitée à partir de 1820, et développe deux autres procédés publicitaires, le prospectus, distribué aux libraires avant la fabrication du livre et destiné à informer les lecteurs des futures publications, et le catalogue, envoyé aux professionnels du livre et aux acheteurs potentiels et qui devient « un atout majeur dans la stratégie publicitaire des grandes maisons d'édition parisiennes » autour de 1840⁸⁶.

Tenue sous silence, voire discréditée dans la reconnaissance « officielle » qu'en font Curmer et Regnault, la dimension commerciale de la profession d'éditeur

⁸¹ James Smith Allen, *op. cit.*, p. 118-119.

⁸² *Ibid.*, p. 109.

⁸³ Georges-André Vuaroqueaux, *op. cit.*, vol. III, p. 61.

⁸⁴ Jean-Alexis Néret, *op. cit.*, p. 185.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 137.

⁸⁶ Voir Georges-André Vuaroqueaux, *op. cit.*, chapitre « Pratiques et représentations du métier d'éditeur », vol. III, p. 61-134. Si la pratique du catalogue n'est pas encore très répandue au début des années 1830 – « les catalogues de Ladvocat ou Charles Gosselin n'excèdent pas 500 exemplaires » –, c'est entre 6000 et 10 000 copies qu'ils seront généralement tirés dans la seconde moitié du siècle (p. 108).

est ce qui contribuera paradoxalement à la rendre bientôt distincte de la fonction traditionnelle de libraire : au XIX^e siècle, « devenir éditeur consiste [...] à trouver les bons marchés, à s'inquiéter de la distribution et de la diffusion, à épier sans cesse la concurrence⁸⁷ ». L'éditeur assume aussi l'essentiel du travail intellectuel derrière la production de livres, en plus d'être « l'interlocuteur privilégié de l'auteur », qu'il reçoit, qu'il encourage dans ses projets de rédaction, dont il lit les manuscrits et avec qui il discute des modifications à leur apporter⁸⁸. Sous la monarchie de Juillet, et dans le sillage de ses précurseurs romantiques, l'éditeur est lui-même amené à repenser son métier, la nécessité de développer une image de marque apte à le faire connaître et reconnaître devenant une préoccupation de premier ordre. Le nom de l'éditeur gagne alors en importance, devient gage de qualité et véhicule promotionnel : « Achetez le nouveau CHARPENTIER », annonce fièrement Gervais Charpentier lorsqu'il ajoute un nouveau titre à sa collection éponyme⁸⁹. Le tournant que marque ce nouvel impact du nom de l'éditeur est attesté implicitement en 1856 par Jules Janin, dans un texte rédigé à la mémoire de Charles Ladvoat :

Ladvoat! Il me semble que je vois briller encore en toutes lettres au beau milieu d'une immense enseigne, en plein Palais Royal, ce nom prophétique, ce nom précurseur de toutes les gloires de ce siècle, ce nom qui restera éternellement attaché à tous les chefs-d'œuvre de notre âge⁹⁰.

⁸⁷ *Ibid.*, vol. II, p. 178.

⁸⁸ Élisabeth Parinet et Valérie Tesnière, « Une entreprise : la maison d'édition », dans *Histoire de l'édition française*, Paris, Fayard et Promodis, 1991 [1986], tome IV, p. 138.

⁸⁹ Jean-Alexis Néret, *op. cit.*, p. 186.

⁹⁰ Jules Janin, « Histoire d'un libraire (Ladvoat) », dans *Critique, portraits et caractères contemporains*, Paris, 1859, p. 223-224, cité par Martyn Lyons, *op. cit.*, p. 66.

Selon Martyn Lyons, « l'avènement du métier d'éditeur » date en fait de trente ans avant cet hommage au personnage, lorsque son portrait fut accroché au Salon de Paris⁹¹.

Autant Curmer et Regnault estompent le volet commercial de son rôle au profit de son apport intellectuel à l'activité de librairie, autant l'éditeur du XIX^e siècle ne peut espérer réussir s'il ne tient pas compte de la nouvelle réalité du commerce des livres, qui l'oblige à développer des talents de « stratège⁹² » dans le choix de sa production comme dans la mise en marché de celle-ci. Face à l'exigence d'un métier qui demande des compétences toujours plus complexes et plus étendues, l'éditeur est confronté au besoin de partager les tâches qui lui incombent. Selon Élisabeth Parinet, « aucun phénomène ne met mieux en lumière les transformations dans les rapports entre éditeur et lecteur et dans l'organisation même des maisons que l'apparition dans leurs rouages d'un nouveau personnage : le directeur de collection⁹³ », au tout début du XX^e siècle. Liée à la diversification de la production et à la nécessité de diviser les tâches éditoriales en plusieurs services (littéraire, commercial, fabrication, etc.), la venue du directeur de collection témoigne aussi d'une diversité de la clientèle que l'éditeur ne peut pas prendre en charge à lui seul : « les éditeurs du début du siècle, écrit Parinet, reconnaissent qu'il existe non pas un public, mais plusieurs », et, parce que « le livre n'est plus seulement ce qu'a écrit un auteur », il faut maintenant un « intermédiaire » désigné entre le livre et « son » public⁹⁴. Parmi les premiers directeurs de collection, Parinet cite les noms de Gustave Le Bon, chez Flammarion,

⁹¹ En 1826 (*ibid.*)

⁹² Henri-Jean Martin, *Histoire et pouvoirs de l'écrit*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1988, p. 406.

« le premier à illustrer la fonction », et de Daniel Halévy, qui dirigera les « Cahiers verts » chez Grasset de 1921 à 1933. Invité par Camille Flammarion à créer chez lui une collection de vulgarisation scientifique, Le Bon lance la « Bibliothèque de philosophie scientifique » en 1902, qui comprendra 112 titres en 1914, vendus à près de 650 000 exemplaires. Comme ce sera le cas pour Halévy et ses « Cahiers verts », Le Bon jouit d'une indépendance qui lui permet de recruter les auteurs parmi ses relations personnelles et dans le milieu où il évolue, ce qui fera de la « Bibliothèque de philosophie scientifique » une collection « homogène⁹⁵ », écrit Parinet, un enjeu que nous laissons de côté pour le moment, mais auquel nous reviendrons dans la troisième partie de notre thèse.

Lorsque nous ferons l'analyse de quelques collections plus avant dans la première partie, nous plongerons au cœur des préoccupations des éditeurs du XIX^e siècle ainsi que des nouvelles conditions de production, mais surtout de promotion du livre.

⁹³ Élisabeth Parinet, « L'édition littéraire, 1890-1914 », dans *Histoire de l'édition française*, vol. IV, p. 186.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ Élisabeth Parinet, *La Librairie Flammarion (1875-1914)*, Paris, IMEC Éditions, 1992, p. 242.

3. Formes, contenus et lectures du livre

Lorsqu'il passe du *volumen* (rouleau de feuilles de papyrus) au *codex* (feuilles de parchemin réunies en cahiers), quelque part entre le II^e et le IV^e siècle, le livre acquiert la forme qui est encore sensiblement la sienne plus de 1500 ans plus tard (si l'on met évidemment de côté le livre électronique). Certes, il a besoin d'une reliure qui protège ses cahiers, mais celle-ci a le même potentiel significatif que la page de couverture moderne : aux livres liturgiques sont réservées les reliures de luxe, faites des matériaux les plus précieux, aux livres de comptes une simple feuille de cuir ou de parchemin¹. En plus d'avoir un impact sur sa présentation, la matière du livre manuscrit affecte ses dimensions, qui dépendent de « l'étendue de l'œuvre ou des œuvres qui y sont copiées », mais qui sont aussi « en rapport avec la nature de son contenu et [sa] destination », selon qu'il s'agit, par exemple, « d'un missel portatif ou d'un livre destiné à la lecture au réfectoire² ».

Le format du livre manuscrit se modifie au fil de la période médiévale : « En général, affirme Bernhard Bischoff, le pourcentage des livres de petit format s'accroît au cours des siècles³. » Si le format moyen folio domine dans les bibliothèques du haut Moyen Âge, l'une des caractéristiques de la fin du Moyen âge est « la réalisation de livres de chœur géants d'une part, et, de l'autre, celle de livres de prières extrêmement petits⁴ ». Ce qu'on appelle aujourd'hui « livre de poche » n'est vraisemblablement pas une invention contemporaine, puisque déjà au XIII^e siècle, les

¹ Bernhard Bischoff, *Paléographie de l'Antiquité romaine et du Moyen Âge occidental*, p. 38-39.

² *Ibid.*, p. 31.

³ *Ibid.*, p. 33.

« "Bibles de poche" étaient produites à un grand nombre d'exemplaires⁵ »; malgré les 400 à 550 feuillets qu'elles comprenaient, « elles n'avaient rien d'encombrant, car on utilisait pour les réaliser le parchemin vierge le plus fin⁶ ».

La production manuscrite ne concerne d'abord que la littérature religieuse, qui comprend les textes bibliques, les livres liturgiques et les écrits des Pères de l'Église. Parce que ces textes sacrés sont rédigés en latin, il devient nécessaire de rendre disponible la littérature profane, puisque c'est à partir de celle-ci qu'on apprend la langue; la liste des auteurs dignes de servir de modèles et d'autorités (les *auctores*) s'allonge donc progressivement et devient un corpus parallèle – l'activité de compilation est lancée. À ces deux catégories de textes se rattachent deux utilisations du livre, soit l'usage « pratique » et l'usage « scolaire », le premier étant réservé aux manuscrits liturgiques qui servaient à l'exercice du culte, le second étant lié à tous les types de livres considérés comme des instruments d'étude. Il faut ici ajouter que, en ce qui concerne les manuscrits bibliques, le livre peut être un « objet » en lui-même, libre de toute utilisation : « Point n'était besoin [alors] de l'ouvrir pour en tirer bénéfice. Parfois objet magique, sa seule présence suffisait pour que la puissance du Verbe se manifestât⁷. »

L'apparition des universités donne naissance à un commerce du livre qui n'existait pas avant. La nouvelle production laïque du livre et son nouveau public de clercs et d'étudiants entraînent un renouvellement de son format et de sa présentation : l'outil de travail qu'il devient pour plusieurs se doit d'être de consultation et de

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

manutention faciles. Le traditionnel in-folio « est [alors] remplacé la plupart du temps par l'in-quarto, ou même l'in-octavo plus maniables⁸ »; l'organisation du texte est réalisée « d'une manière plus rationnelle » : la foliotation plus fréquente et « des divisions plus claires [en] facilitent la lecture⁹ ». Si la production et le public du livre se laïcisent, son contenu en fait tout autant : surgit aux côtés des littératures religieuse et profane la littérature en langue vulgaire, « écrite par des clercs et par des laïcs », « pour tous ceux qui ignorent le latin mais qui veulent s'informer, se distraire, s'édifier¹⁰ ». Les premiers textes vernaculaires sont des récits hagiographiques, qui apparaissent aux X^e et XI^e siècles, puis la langue vulgaire s'empare de la fiction (naissance du roman en octosyllabes, puis du roman en prose à l'aube du XIII^e siècle) et « l'éventail des genres littéraires s'ouvre¹¹ ».

L'imprimerie bouleverse la production et le commerce du livre; selon Robert Escarpit, ses effets « furent immédiats et spectaculaires », le livre acquérant avec son arrivée « une nouvelle dimension¹² ». Cette affirmation est peut-être trop générale en ce qu'elle néglige le paradoxe qui marque les premiers temps de l'implantation, qui ne modifie pas la forme du livre : comme le souligne Eisenstein, « si l'on met côte à côte une copie tardive de livre manuscrit et un des premiers livres imprimés, on peut douter qu'il y ait eu un changement, et encore moins un changement brutal et

⁶ *Ibid.*

⁷ Albert Flocon, *L'Univers des livres : Étude historique des origines à la fin du XVIII^e siècle*, p. 160.

⁸ *Ibid.*, p. 180.

⁹ Bernhard Bischoff, *op. cit.*, p. 245.

¹⁰ Albert Flocon, *op. cit.*, p. 184.

¹¹ *Ibid.*

¹² Robert Escarpit, *La Révolution du livre*, p. 19.

révolutionnaire¹³ ». La grande similitude des deux types de production s'explique, selon Albert Flocon, par la demande : « par définition l'ambition des premiers typographes ne pouvait rien viser d'autre que de donner des répliques de manuscrits à bon compte », parce que « les lecteurs, leurs clients, désiraient des livres ressemblant exactement à ceux dont ils avaient l'habitude¹⁴ ». Graduellement, les imprimeurs mettent cependant à profit « certaines des particularités inhérentes à leur art¹⁵ » ; ils reprennent et exploitent des « éléments techniques qui figuraient déjà de façon épisodique dans le livre manuscrit¹⁶ », comme la pagination, les tables, l'ornement et l'illustration gravés en relief, et ils développent les « deux seules innovations véritables¹⁷ » liées à la nouvelle technique, la marque typographique et la page de titre. La première doit son apparition à la nécessité pour les premiers imprimeurs de se faire connaître et surtout de se distinguer des concurrents et de la contrefaçon, « phénomène déjà très répandu dans la première période de l'imprimerie¹⁸ ». En plus de « sortir des listes d'ouvrages, des circulaires et des placards », les imprimeurs « mett[ent] en première page des livres [...] le nom de leur firme, sa marque [un monogramme ou une petite image] et son adresse¹⁹ ». Selon Flocon, cette marque tend à disparaître de la page de titre des livres vers le milieu du XVI^e siècle, parallèlement au rôle des imprimeurs qui s'estompe au profit de celui des libraires. La page de titre met environ 80 ans (soit autour de 1530 selon Jean-François Gilmont)

¹³ Elizabeth L. Eisenstein, *La Révolution de l'imprimé dans l'Europe des premiers temps modernes*, p. 36-37.

¹⁴ Albert Flocon, *op. cit.*, p. 249.

¹⁵ Elizabeth L. Eisenstein, *op. cit.*, p. 37.

¹⁶ Albert Flocon, *op. cit.*, p. 249.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Svend Dahl, *Histoire du livre de l'Antiquité à nos jours*, p. 122.

¹⁹ Elizabeth L. Eisenstein, *op. cit.*, p. 47.

avant de devenir « l'élément d'identification de l'imprimé²⁰ » qu'elle est encore aujourd'hui. Selon plusieurs historiens, son apparition tient surtout à son potentiel publicitaire : elle serait en fait « la première publicité moderne », en ce qu'elle « était destinée à faire vendre le livre bien plus qu'à aider le lecteur²¹ ». En réalité, conclut Henri-Jean Martin sur ce sujet, « les nouveaux systèmes de référence s'imposèrent bien moins pour des raisons intellectuelles que pour des raisons parfaitement pratiques et, bien sûr, publicitaires²² ».

Au terme de son premier siècle d'existence, le livre imprimé atteint son achèvement: « Vers le milieu du XVI^e siècle, [il] avait acquis les éléments qui resteront les siens : page de titre, pièces liminaires [...], texte en romain, table et index, sans compter la pagination²³. » Son tirage est cependant assez faible : 1500 à 2000 exemplaires, et ce jusqu'au XVIII^e siècle. L'imprimerie confère néanmoins au livre un nouveau statut : il « cesse d'apparaître comme un objet précieux que l'on consulte dans une bibliothèque²⁴ »; les livres « portatifs » connaissent subseq-
 quemment un succès grandissant, et on édite « systématiquement les ouvrages littéraires nouveaux dans des éditions de petit format aisément maniables et consultables²⁵ ». La facilité à produire les livres et l'intérêt manifeste des lecteurs pour leur nouvelle qualité et maniabilité ne doivent pas occulter le fait que le public du livre correspond alors à « un cercle social fort étroit²⁶ » :

²⁰ Jean-François Gilmont, *Le Livre, du manuscrit à l'ère moderne*, p. 63.

²¹ Henri-Jean Martin, *Pour une histoire du livre (XV^e-XVIII^e siècle)*, p. 33.

²² *Ibid.*

²³ Henri-Jean Martin, *Histoire et pouvoirs de l'écrit*, p. 289.

²⁴ Lucien Febvre et Henri-Jean Martin, *L'Apparition du livre*, p. 126.

²⁵ *Ibid.*, p. 127.

²⁶ Robert Escarpit, *op. cit.*, p. 21.

étant donné l'ampleur de la population campagnarde [...] et la persistance des dialectes locaux qui dressaient une barrière supplémentaire entre la parole et l'écrit, il est probable que l'apparition de l'imprimerie n'eut de répercussions que sur une très faible fraction des populations²⁷,

en fait, sur les groupes « qui savaient déjà lire²⁸ ». Ce phénomène explique la nécessité pour les premiers imprimeurs d'adapter leur production aux besoins de la clientèle existante, production qui consistait

à rendre la Bible directement accessible à un plus grand nombre de lecteurs, [...] à fournir aux étudiants et aux docteurs des universités les grands traités de l'arsenal scolastique traditionnel, à multiplier, surtout, outre les livres d'usage, les bréviaires et les livres d'heures nécessaires à la célébration des cérémonies liturgiques et à la prière journalière, les ouvrages de mystique et les livres de piété populaires²⁹.

Au XVII^e siècle, la présentation du livre, selon Flocon, est à l'image d'une société « où l'on prenait si peu soin de son corps sous des atours magnifiques : typographie souvent médiocre, fautive [l'imprimeur humaniste n'est plus], sur mauvais papier, mais que de belles reliures, que de cérémonies avant d'entrer dans le vif du sujet³⁰ ». En somme, il n'y a pas de nette amélioration par rapport au siècle précédent, puisque, « dans ses bons spécimens », le livre du XVII^e siècle « est aussi réussi [mais pas plus] que celui [du XVI^e siècle]³¹ ». La crise du papier, la contrefaçon et la guerre des prix entraînent le recul de l'in-folio : « vers les années 1620-1630, [...] on commence à renoncer un peu partout à publier des éditions

²⁷ Elizabeth L. Eisenstein, *op. cit.*, p. 49.

²⁸ *Ibid.*, p. 48.

²⁹ Lucien Febvre et Henri-Jean Martin, *op. cit.*, p. 383.

³⁰ Albert Flocon, *op. cit.*, p. 500.

³¹ *Ibid.*, p. 51.

monumentales d'auteurs anciens, d'une érudition assez lourde et d'un prix considérable³² »; l'in-octavo et l'in-12 occupent une partie grandissante du marché, surtout à cause de « la course aux petits formats [lancée par les Elzevier] qui se déclencha, en France comme ailleurs, vers le milieu du XVII^e siècle³³ ». Le « petit livre » gagne donc du terrain, et ce dans des éditions qui « pouvaient aussi bien concerner un circuit savant qu'un circuit sinon populaire, du moins dépassant le cadre des universitaires³⁴ »; il devient, entre autres, « le lieu de la propagande spirituelle et de l'instruction dispensée par l'élite à la masse³⁵ ». Dans le domaine « littéraire », les petits formats sont courants – particulièrement pour les éditions théâtrales, ils sont cependant souvent de mauvaise qualité –, mais pour plusieurs, « la consécration officielle d'une idée ou d'un auteur³⁶ » n'est possible que par le format « sérieux³⁷ » qu'est l'in-folio, encore réservé aux écrits des savants et des Pères de l'Église.

Le pourcentage des publications religieuses est très élevé pour l'ensemble du XVII^e siècle; elles regroupent surtout les bibles, les textes liturgiques et les livres de théologie, généralement publiés sous forme de lourds in-folio, et les « petits » livres de spiritualité et de mystique³⁸. Les œuvres littéraires constituent une proportion notable des autres types de publications : la poésie est « fort à la mode vers le milieu du siècle³⁹ », le roman dans les décennies 1650-1680, la tragédie dans les années

³² Henri-Jean Martin, *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVII^e siècle (1598-1701)*, vol. I, p. 193.

³³ Henri-Jean Martin, *Histoire et pouvoirs de l'écrit*, p. 293.

³⁴ Yvonne Johannot, *Quand le livre devient poche*, p. 58.

³⁵ *Ibid.*, p. 59.

³⁶ *Ibid.*, p. 60.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Henri-Jean Martin, *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVII^e siècle (1598-1701)*, vol. I, p. 99. Selon Yvonne Johannot, ces publications « usuelles » (livres d'heures, litanies, abécédaires, etc.) étaient nécessaires aux libraires pour « compenser » l'édition coûteuse des in-folio savants (*op cit.*, p. 60).

³⁹ Henri-Jean Martin, *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVII^e siècle (1598-1701)*, vol. II, p. 819.

1630-1650 et la comédie à la fin du siècle⁴⁰. « On ne doit pas oublier », souligne Henri-Jean Martin, « que le règne de Louis XIV voit le triomphe d'une littérature en français de caractère didactique qui se développe parallèlement à la littérature classique proprement dite⁴¹ »; les traités, les livres de vulgarisation, les aide-mémoire, les manuels de classe se multiplient, dans des petits formats qui se vendent bien et de plus en plus. Le XVII^e siècle voit aussi la naissance de la presse périodique, « l'une des créations les plus originales⁴² » de cette époque, selon Robert Brun. Durant tout le siècle, le public a accès à de l'information ponctuelle par le biais des « feuilles volantes » et des « placards » destinés à l'affichage, mais, dans la première moitié du siècle (de 1603 à 1648), il peut aussi satisfaire son intérêt pour les nouvelles de toutes sortes en se procurant annuellement le *Mercure français*, « récit ou commentaire des faits les plus importants de l'actualité⁴³ », puis la *Gazette* de Renaudot, lancée en 1631 et publiée hebdomadairement; la seconde moitié du siècle voit apparaître le *Mercure galant* en 1672, publié mensuellement, précédé en 1665 par « la grande nouveauté⁴⁴ » qu'est le *Journal des Savants*, premier journal bibliographique, publié hebdomadairement jusqu'en 1792.

La production des livres imprimés se diversifie, mais elle reste relativement circonscrite : les tirages de base ne sont pas élevés (500 à 2500 exemplaires) et le public est limité, même si les femmes en représentent un pourcentage croissant. On peut se procurer les livres par la vente au détail chez les libraires, dans les grandes foires – que ceux-ci apprécient, car elles favorisent des échanges à plus grande

⁴⁰ *Ibid.*, p. 821-822.

⁴¹ Henri-Jean Martin, *Le Livre français sous l'Ancien Régime*, p. 48.

⁴² Robert Brun, *Le Livre français*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969, p. 84.

échelle⁴⁵ – et par le biais des colporteurs qui circulent à travers les villes et les régions. Ces derniers transportent dans leur ballot de la littérature bon marché – qu'on appelle « littérature de colportage » –, dont une grande partie se compose des livres appartenant à la « Bibliothèque bleue », « collection » – c'est le terme qu'emploie Lise Andries – dont « les débuts [...] datent des années 1650⁴⁶ » (nous en parlerons évidemment en détail dans le chapitre suivant).

Au XVIII^e siècle, où la production des livres augmente de façon considérable, l'objet devient en lui-même plus accessible : il connaît des transformations qui définissent « les conditions d'une nouvelle lisibilité⁴⁷ ». Entre la seconde moitié du XVII^e et la fin du XVIII^e siècle, il n'y a certes pas, dans l'histoire du livre, de « révolution comparable à l'apparition du codex⁴⁸ », mais « trois éléments viennent modifier les possibilités de lecture⁴⁹ » : d'une part, « le triomphe des petits formats », qui « créent un rapport plus intime entre le lecteur et son texte⁵⁰ »; d'autre part, la tendance à l'aération des pages, dont « l'articulation formelle [...] trad[uit] en toute visibilité celle, intellectuelle, du texte⁵¹ »; enfin, « un rapport nouveau entre le texte et son illustration », laquelle « n'apparaît plus comme un discours parallèle à celui du texte [...] mais comme complémentaire de l'écrit dont elle donne une représentation

⁴³ Henri-Jean Martin, *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVII^e siècle (1598-1701)*, vol. I, p. 274.

⁴⁴ *Ibid.*, t. II, p. 887.

⁴⁵ Dès le XVI^e siècle, les foires sont un excellent moyen de diffusion du livre.

⁴⁶ Lise Andries, *La Bibliothèque bleue au dix-huitième siècle : Une tradition éditoriale*, Oxford, University of Oxford, coll. « Studies on Voltaire and the Eighteenth Century », 1989, p. 10. L'auteur précise que, à partir de 1650, l'histoire de la littérature de colportage « se confond avec [celle] de la Bibliothèque bleue » (p. 11).

⁴⁷ Roger Chartier, « Les formes : le livre objet », dans *Histoire de l'édition française*, vol. II, p. 120.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 121.

⁵¹ *Ibid.*

figurée⁵² ». Dans le cadre d'une production en croissance, la seule catégorie des livres religieux connaît une baisse marquée, due entre autres à l'engouement pour les Lumières et à la popularité des ouvrages philosophiques; alors qu'elle représentait le pourcentage dominant des publications au XVII^e siècle, elle n'en constitue plus que le quart vers le milieu du XVIII^e siècle et le dixième à l'aube de la Révolution⁵³. C'est la catégorie des « Arts et Sciences », détentrice de la majorité des permissions tacites (surtout accordées à des œuvres romanesques), qui profite davantage que les autres de ce déclin, doublant sa part de marché au fil du siècle. Sans les registres qui recensaient les permissions tacites, explique François Furet, « la librairie de l'Ancien Régime n'indiquerait pas la fascination que le roman a exercée sur toute [la] société [du XVIII^e siècle]⁵⁴ » – « les hommes les plus sérieux possèdent des romans en quantité et n'hésitent pas à en recommander la lecture⁵⁵ » –, une « fascination » que la seule consultation des registres des permissions publiques laisserait dans l'ombre et dont il est par ailleurs essentiel de tenir compte dans l'histoire du genre.

L'augmentation de la production des livres au XVIII^e siècle « repose naturellement sur un accroissement sensible du nombre des lecteurs⁵⁶ », comme le fait remarquer Didier Masseau, une situation qui s'explique d'emblée par les « progrès certains et mesurables de l'alphabétisation⁵⁷ » au XVIII^e siècle. De nouvelles

⁵² *Ibid.*

⁵³ Roger Chartier, « Book Markets and Reading in France at the End of the Old Regime », dans *Publishing and Readership in Revolutionary France and America*, p. 123.

⁵⁴ François Furet, « La "librairie" du royaume de France au XVIII^e siècle », dans Geneviève Bollême et collab., *Livré et société dans la France du XVIII^e siècle*, p. 27.

⁵⁵ Wallace Kirsop, « Nouveautés : théâtre et roman », dans *Histoire de l'édition française*, vol. II, p. 228.

⁵⁶ Didier Masseau, *L'Invention de l'intellectuel dans l'Europe du XVIII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 48.

⁵⁷ *Ibid.*

catégories de lecteurs se mettent à fréquenter les livres, l'« accès aux biens culturels⁵⁸ » étant devenu plus facile pour les femmes – même si le taux d'alphabétisation féminine demeure inférieur à celui des hommes –, les provinciaux, les artisans, les marchands et les domestiques. La multiplication des lecteurs, la plus grande facilité de se procurer des livres et leur « nouvelle lisibilité » ont des conséquences importantes sur sa consommation : comme le fait remarquer Daniel Roche, « it was probably in the different ways of dealing with books that the eighteenth century underwent the most profound and far-reaching changes⁵⁹ ». Les « différences anciennes⁶⁰ » se brouillent, parce que « plus nombreux sont ceux qui possèdent des livres, [et] plus nombreux [sont] les livres qu'ils possèdent⁶¹ » ; parallèlement, explique Roger Chartier, « le contraste entre villes et campagnes s'atténue », « les cités, [...] longtemps [...] figure de bastions de l'écrit, perd[ant] quelque peu de leur privilège⁶² ». Le livre cesse d'être considéré comme un bien rare, comme l'objet de luxe ou de savoir destiné à l'usage restreint de certains privilégiés ; comme jamais auparavant, il entre dans la vie quotidienne : « reading became a commodity, rarely enough still in rural areas, but massively in the city⁶³ ». Au fur et à mesure que son utilisation gagne toutes les couches de la société, son « statut d'autorité » est ébranlé : « by entering the most ordinary situations in life, [...] reading lost the religious reference that it had long had⁶⁴ », ce qui entraîne un nouveau rapport au livre : l'objet en lui-même « perd de sa valeur symbolique et la

⁵⁸ *Ibid.*, p. 49.

⁵⁹ Daniel Roche, « Printing, Books and Revolution », dans *Publishing and Readership in Revolutionary France and America*, p. 9.

⁶⁰ Roger Chartier, *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, Paris, Seuil, 1987, p. 214.

⁶¹ *Ibid.*, p. 213.

⁶² *Ibid.*

⁶³ Daniel Roche, *loc. cit.*, p. 10.

lecture qui le consomme devient chez tous quelque peu désinvolte⁶⁵ ». Nous ne souhaitons pas aborder l'hypothèse (lancée en 1974) du passage d'une lecture dite « intensive » (lire et relire les mêmes livres jusqu'à les porter en soi) à une lecture dite « extensive » (lire un peu de tout et passer rapidement d'un livre à l'autre) qui aurait lieu quelque part entre 1750 et 1850 dans les pays européens, si ce n'est pour dire que cette hypothèse a été et est encore discutée (par Roger Chartier et Robert Darnton, entre autres). L'histoire des manières de lire est un domaine de recherche intimement lié à l'histoire du livre, puisque « forms effect meanings » (McKenzie), mais, parce que son champ d'investigation dépasse celui du rapport à l'objet⁶⁶, elle est maintenant devenue une discipline autonome.

Au XIX^e siècle, autant les fonctions traditionnelles de la librairie française sont en évolution, autant l'objet de son commerce subit lui aussi des modifications profondes, qui donneront naissance au livre « moderne » tel qu'on le trouve encore aujourd'hui sur les rayons de nos bibliothèques. En plein cœur d'« une époque où les inventions techniques multiplient les capacités et possibilités de l'imprimerie⁶⁷ », la forme de l'objet figure au premier rang des enjeux liés à la recherche, toujours plus pressante, de nouveaux marchés et de rentabilité. De Charles Joseph Panckoucke – dont nous avons brièvement parlé –, Jean-Yves Mollier fait « le premier grand éditeur français de la période contemporaine », en ce qu'il eut le mérite de « comprendre la

⁶⁴ Roger Chartier, « Book Markets and Reading in France at the End of the Old Regime », p. 133.

⁶⁵ Roger Chartier, « Du livre au lire. Les pratiques citadines de l'imprimé, 1660-1780 », p. 214.

⁶⁶ « Reading is not a solely abstract intellectual operation; it involves the body, is inscribed within a space, and implies a relationship to oneself or to others. » (Guglielmo Cavallo et Roger Chartier, « Introduction », *A History of Reading in the West*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1999, p. 4) Voir dans ce livre le chapitre « Was there a Reading Revolution at the End of the Eighteenth Century? », p. 284-312.

⁶⁷ Roger Chartier, « Des livres pour tous », dans *Histoire de l'édition française*, tome III, p. 367.

leçon durable de l'avenir », soit que « l'heure n'était plus à la petite édition de magnifiques ouvrages amoureusement contemplés, caressés par leurs heureux propriétaires », mais « à la diffusion massive de petits ouvrages de qualité typographique médiocre »; auront été gagnants, précise-t-il, ceux qui « aur[ont eu] le courage de pousser jusqu'au bout cette logique du développement de l'économie marchande⁶⁸ ».

Le développement de l'économie marchande a des répercussions sur le commerce du livre dès 1835, explique Allen, lorsque sa publicité commence à côtoyer dans les journaux celle des marchands de vêtements et de chocolat : « books became [then] less a luxury and more a consumer item within the modest means of a growing literate audience⁶⁹ ». Comme l'explique Martyn Lyons, c'est « l'introduction progressive d'un matériel d'imprimerie plus sophistiqué⁷⁰ » qui rend possible la production de livres (et de journaux) pour un marché de masse et qui fait de l'imprimé un objet de consommation; les innovations techniques, la plupart d'origine anglaise, donnent aux ateliers typographiques « un aspect nouveau et une apparence d'usine qu'ils n'avaient pas autrefois⁷¹ ». Précisons rapidement que la *presse à bras* de Gutenberg est d'abord concurrencée par la *presse Stanhope* – inventée en Angleterre autour de 1810 et introduite en France quelques années plus tard, par la dynastie des Didot –, qui ne diffère de la première que par le moyen dont s'opère la pression (un contrepoids ajouté au chariot) et qui permet d'imprimer un folio complet d'un seul coup. La « véritable révolution » voit le jour avec l'invention par Ferdinand Koëning

⁶⁸ Jean-Yves Mollier, *L'Argent et les lettres : Histoire du capitalisme d'édition (1880-1920)*, Paris, Fayard, 1988, p. 24.

⁶⁹ James Smith Allen, *Popular French Romanticism*, p. 109.

d'une *presse mécanique* (1811), cylindrique et actionnée par la vapeur, qui sera par la suite perfectionnée par Philippe Taylor – l'invention de cette *presse à réaction* sera brevetée en France en 1834 – afin qu'elle soit en mesure d'imprimer les deux faces du papier en même temps. À partir du milieu des années 1840, les *presses rotatives*, utilisées dans un premier temps pour les journaux, permettent l'impression continue que rendait impossible l'arrêt des cylindres des presses antérieures⁷².

Parce que ces innovations techniques favorisent les éditions à grand tirage, la mécanisation de l'imprimerie touche la production des journaux avant celle du livre, d'abord essentiellement en territoire parisien puis graduellement en province. La technologie nouvelle ne pénètre la France que lentement, et « il y eut encore place longtemps pour les presses manuelles et les petits ateliers⁷³ ». L'ancien régime typographique arrive néanmoins à son terme, alors que plusieurs voient dans l'efficacité des nouvelles presses, qui permettent de produire plus vite et à plus grande échelle, le moyen de rejoindre une clientèle en plein essor. Rétrospectivement, on observe que la première moitié du XIX^e siècle, et surtout les décennies 1830, 1840 et 1850, est témoin d'une « dynamique provoquée par une accélération de l'histoire [de l'édition en France]⁷⁴ ». Dans les archives des frères Lévy, Jean-Yves Mollier a mis la main sur un document des plus précieux parce que riche d'une interprétation *in situ* de cette période mouvementée. En 1847, alors que la course au bas prix du livre bat son plein – elle connaîtra son « terme historique » de 1 F en 1855 –, obligeant « les

⁷⁰ Martyn Lyons, *Le Triomphe du livre*, p. 44.

⁷¹ Sven Dahl, *Histoire du livre de l'Antiquité à nos jours*, p. 249.

⁷² Pour cette section, voir Jean-Alexis Néret, *op. cit.*, p. 122-124 et p. 153, et Martyn Lyons, *op. cit.*, p. 44-48.

⁷³ Martyn Lyons, *op. cit.*, p. 48.

professionnels à faire preuve de créativité et à innover pour survivre⁷⁵ », Michel Lévy, dans la préface des *Œuvres complètes* d'Alexandre Dumas, analyse en ces termes les caractéristique de son époque : « Sans cesse agités par la vie fiévreuse que nous font les affaires où tout le monde se jette, entraînés par cette nouvelle loi générale, impitoyable, la loi "d'aller vite", nous avons le désir de trouver dans ce que nous lisons un délassément agréable...⁷⁶ »

De pair avec l'entrée en scène de la figure de l'éditeur, la mutation technique et commerciale qui frappe de plein fouet la librairie française selon la « loi d'aller vite » conduit celle-ci à rompre avec le passé. Allen résume ainsi la transition :

The trade no longer published cautiously for a fixed and known audience of wealthy subscribers. Rather, it invested heavily in producing cheap titles for a larger, faceless readership. The number of titles increased, their prices dropped, and their sales climbed, as entrepreneurs sought new means and modes of production and distribution⁷⁷.

Selon Jean-Yves Mollier, trois dates forment « une charnière » dans le mouvement de rupture qui marque alors le commerce du livre en France : 1838 et la « Bibliothèque Charpentier », 1848 et les fascicules des « Veillées littéraires illustrées » de Joseph Bry, 1855 et la « Collection Michel Lévy »⁷⁸. Pour bien faire ressortir les enjeux et les impacts relatifs au renouvellement et de l'objet « livre » et de sa mise en marché, il

⁷⁴ Jean-Yves Mollier, « Le rôle de la littérature populaire dans l'évolution des maisons d'édition parisiennes au XIX^e siècle », dans *Littérature populaire – Peuple et littérature*, p. 66.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 64.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 66. Mollier ajoute en note qu'« il est possible que Michel Lévy ait fait rédiger cette préface par un journaliste de ses amis ».

⁷⁷ James Smith Allen, *op. cit.*, p. 103.

⁷⁸ Jean-Yves Mollier, *L'Argent et les lettres*, p. 164.

faut d'abord préciser en quoi les publications des premières décennies du XIX^e siècle, tout autant que leur mode de diffusion, relèvent d'une ère sur le point de s'achever.

Dans son analyse de la « révolution » provoquée par Gervais Charpentier, Isabelle Olivero retrace les petites collections de classiques qui ont précédé historiquement la venue de la « Bibliothèque Charpentier » en 1838. Elle explique que ces collections « participent du mouvement général de la librairie à cette époque, caractérisé par la publication des œuvres complètes des grands écrivains du XVII^e siècle (Molière, La Fontaine...) et des philosophes du XVIII^e siècle (Voltaire, Rousseau, Montesquieu...) »⁷⁹, vogue éditoriale lancée en 1816 par le libraire Théodore Desoer et qui tombera presque d'un seul coup – nous l'avons dit précédemment – pour cause de saturation du marché. « Tant en format in-8 qu'en format in-12, précise-t-elle, le public est vite rassasié, parfois même lassé de ces éditions si semblables entre elles », formant, de par leur « esthétique sobre et austère » (papier, caractères et mise en pages), « un ensemble unifié qui relève en fait de l'ancien régime typographique »⁸⁰. Très peu de ces collections, qui « n'innovent pas non plus dans leur mode de diffusion » (essentiellement la souscription), « survivent au-delà de la Restauration, soit une durée d'existence limitée à une dizaine d'années environ »⁸¹. On peut conclure, selon les mots d'Henri-Jean Martin, que « tout ce qui survivait de l'Ancien Régime apparaissait désormais démodé »⁸².

Si l'ensemble homogène que forment les différentes éditions d'œuvres complètes mises sur le marché dans les décennies 1810-1820 marque la fin d'une ère,

⁷⁹ Isabelle Olivero, *L'Invention de la collection*, p. 91.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 92.

la période romantique, d'après Jean-Yves Mollier, constitue une « parenthèse » dans le développement de l'économie marchande du livre qui caractérise le XIX^e siècle. Avant de voir sur quoi repose cette observation, arrêtons-nous brièvement sur les changements qui concernent l'esthétique du livre durant cette période. Depuis la Révolution, les livres ne sont plus vendus reliés, mais plutôt brochés : « d'abord une couverture muette les recouvrit, [...] au verso de laquelle le brocheur collait la feuille de garde⁸³ ». À l'imitation des motifs de reliure, dès 1810, on reproduit le grand titre sur la couverture, en ajoutant un encadrement au recto et souvent le même au verso, « transition entre la reliure et la couverture affiche qui fut de règle à partir de 1828⁸⁴ ». Avec le mouvement romantique, la couverture gagne en ornementation : « c'est la mode de la vignette [élément publicitaire et marque de la nouvelle école], et l'apparition des affichettes illustrées par les grands dessinateurs du temps⁸⁵ ». À cette nouvelle présentation du livre s'allie l'utilisation de nouveaux caractères typographiques (dont la lettre gothique et la lettre de fantaisie), « more appropriate to the movement than the austere classical type commonly used since the eighteenth century⁸⁶ ». Selon Allen, l'édition romantique sut mettre à profit ces nouveaux appareils du livre, aptes à séduire le public lecteur.

Si le livre romantique pouvait séduire les « amateurs fortunés », conclut Jean-Yves Mollier, « bel objet, impeccablement imprimé, illustré magnifiquement », il n'avait par ailleurs « aucune chance de rencontrer le public des consommateurs moins

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Henri-Jean Martin, *Histoire et pouvoirs de l'écrit*, p. 402.

⁸³ Jean-Alexis Néret, *op. cit.*, p. 127. Néret précise que « ce modèle était celui des innombrables romans en 3 volumes in-12, édités pour la clientèle des cabinets de lecture ».

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*, p. 154.

favorisés par le sort⁸⁷ ». Avant que Charpentier abaisse le prix du livre et publie les auteurs romantiques à 3,50 francs, explique Isabelle Olivero, « on n'envisageait pas d'"édition convenable" en-deçà du seuil de 7 francs ou 7,50 francs le volume⁸⁸ », un coût qui limitait l'accès à l'imprimé à la clientèle des lecteurs aisés et à celle des cabinets de lecture. Après la période de la Restauration, « as booksellers learned to market "opinion as a merchandise", a wider range of printed material in Paris became cheaper⁸⁹ ». Les trois dates que nous avons rappelées précédemment constituent les premiers maillons dans le développement de la consommation de masse qui marque l'histoire française du livre au XIX^e siècle, de pair avec « l'extension du lectorat qui démarre dans les années 1845-1855 et [qui] ne cesse de croître jusqu'en 1900⁹⁰ ». Selon Roger Chartier, trois nouvelles catégories de lecteurs, « tenus jusqu'alors en lisière de la culture de l'écrit imprimé⁹¹ », apparaissent graduellement au cours du siècle : l'enfant, la femme et le peuple. Parce qu'elles ont entraîné les éditeurs, motivés par l'appât du gain financier, à développer de nouvelles stratégies de mise en marché, ces trois figures du lecteur sont en grande partie responsables des « innovations fondamentales du siècle en matière d'édition » : la « lecture des nouveaux venus à la culture écrite, affirme Chartier, transforme profondément les genres et les objets typographiques après la mi-XIX^e siècle⁹² ». Les trois moments clés isolés par Mollier

⁸⁶ James Smith Allen, *op. cit.*, p. 108.

⁸⁷ Jean-Yves Mollier, *loc. cit.*, p. 60.

⁸⁸ Isabelle Olivero, *op. cit.*, p. 55.

⁸⁹ James Smith Allen, *op. cit.*, p. 110.

⁹⁰ Jean-Yves Mollier, *loc. cit.*, p. 60.

⁹¹ Roger Chartier, « Des livres pour tous », p. 366.

⁹² *Ibid.*

sont intimement liés au nouveau lecteur issu du « peuple », qu'il faut certes conquérir, mais dont il faut aussi guider les choix⁹³.

En dépit des améliorations inhérentes au progrès de la technique, c'est parce qu'elle a été forcée de réagir à une concurrence étrangère que l'édition française est entrée dans son ère moderne. Dans les années 1830, parce qu'elles pénètrent massivement le marché de la France, les contrefaçons belges « [vont] obliger les professionnels à faire œuvre de créativité et à innover pour survivre⁹⁴ ». Comme l'explique Isabelle Olivero,

les éditeurs belges avaient [...] trouvé un moyen intelligent et rapide pour gagner de l'argent. Ils s'abonnaient aux grandes revues littéraires [...] et aux quotidiens qui publiaient des romans-feuilletons [et] faisaient imprimer ensuite, dès le dernier extrait paru d'un roman dans une revue ou dès la dernière livraison du feuilleton, l'œuvre dans sa totalité. Ils imprimaient ces livres dans un format réduit et donc à un prix moins élevé que les éditeurs français⁹⁵.

Le mécontentement grandit rapidement dans l'ensemble de la profession, mais les éditeurs, « hypnotis[és] par la clientèle des cabinets de lecture⁹⁶ », ne sont pas prêts à relever le défi ainsi lancé à la librairie française, celui de « faire une édition de qualité pour un prix moindre⁹⁷ ». Parce qu'ils sont assurés d'y écouler la moitié de leur tirage, ils produisent des livres conçus spécialement à l'intention du public qui fréquente les cabinets de lecture : pour permettre à plusieurs abonnés de louer une partie du roman en même temps, ils ont l'habitude d'étaler le contenu d'une œuvre sur trois ou quatre

⁹³ Nous ne nous intéressons pour le moment à ces trois collections que parce qu'elles ont joué un rôle dans la révolution matérielle et économique dont nous avons parlé.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 64.

⁹⁵ Isabelle Olivero, *op. cit.*, p. 51-52.

⁹⁶ Martyn Lyons, *op. cit.*, p. 73.

volumes en ayant recours aux pratiques du « blanchiment » et du « tronçonnage », une situation qui contribue à maintenir élevé le coût des livres⁹⁸. Gervais Charpentier sera le premier à rivaliser avec la concurrence belge, et c'est en créant un nouveau format qu'il y parviendra.

Précisons tout d'abord qu'un format « tire son nom du nombre de feuillets que forme chaque feuille quand elle est pliée » et qu'« au nom du format s'ajoute encore le nom du format du papier qui fait connaître la grandeur des feuilles employées⁹⁹ ». Charpentier, de concert avec un imprimeur parisien, développe l'*in-18 grand-Jésus vélin*, combinaison inédite d'un nouveau papier – créé par Ernest Dupuis en 1837 – et d'une imposition selon les normes de l'*in-18*¹⁰⁰. Ce format s'oppose à l'*in-8* et à l'*in-12* traditionnels en ce que les corps utilisés – le 8, le 9 et le 10 – permettent de réduire la proportion entre les lettres et leurs approches : parce que « l'espace typographique [y] est rentabilisé au maximum de ses possibilités¹⁰¹ », l'*in-18 Jésus* peut contenir une œuvre entière en un seul volume, « ce qui entraîne une diminution des coûts de fabrication et, par conséquent, du prix¹⁰² ». Pour séduire la clientèle à laquelle il destine son produit offert à 3,50 francs, celle des abonnés des cabinets de lecture, « Charpentier invente [aussi] une nouvelle esthétique du livre¹⁰³ » : pour la couverture, ornée d'une vignette romantique, il opte pour une couleur jaune serin, qui tranche de façon nette avec le blanc traditionnel.

⁹⁷ Isabelle Olivero, *op. cit.*, p. 52.

⁹⁸ « Blanchir des pages consiste à n'imprimer qu'un minimum de signes typographiques, laissant beaucoup de marges, d'espace et d'aération; tronçonner un livre consiste à diviser en deux tomes un volume pour le vendre quinze francs au lieu de 7,50 francs. » (*Ibid.*, p. 52)

⁹⁹ *Ibid.*, p. 53.

¹⁰⁰ Les dimensions sont de 11,5 cm par 18,3 cm.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 55.

¹⁰² *Ibid.*

À cause de sa maniabilité et de son coût moindre, le nouveau « format Charpentier » rencontre rapidement la faveur du public et va progressivement supplanter, pour les romans, le format in-8, « reconnu [jusqu'alors] le plus décent, le plus convenable et le plus propre à former une bibliothèque qui présente un aspect régulier¹⁰⁴ ». En 1856, dans le prospectus de lancement de sa collection éponyme, Michel Lévy consacre ce format qui s'est selon lui imposé comme « le support durable de l'avenir¹⁰⁵ » :

Reconnu supérieur à tous les autres, autant en raison de la quantité de texte qu'il comporte qu'en raison de son élégance et de sa commodité, ce format est aujourd'hui en possession légitime de la faveur de tous, parce qu'il répond aux besoins et au goût de tous¹⁰⁶.

Pour des raisons que nous verrons plus loin et qui concernent la sélection des œuvres publiées dans sa collection, Charpentier, selon Jean-Yves Mollier, « ne sut ou ne voulut pousser à son terme la révolution qu'il déclenchait¹⁰⁷ ». Il faut tout de même reconnaître à l'homme le mérite d'avoir engagé la librairie française dans sa lutte contre la concurrence belge et d'avoir préparé son avenir en « montr[ant] le chemin vers le "livre de poche" contemporain »¹⁰⁸.

L'année 1848 marque la deuxième étape dans le développement de la littérature de masse au XIX^e siècle, parce qu'elle voit l'« irruption d'un produit

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 56.

¹⁰⁵ Jean-Yves Mollier, *Michel et Calmann Lévy ou La Naissance de l'édition moderne (1836-1891)*, Paris, Calmann-Lévy, 1984, p. 268.

¹⁰⁶ Cité par Jean-Yves Mollier, *ibid.*

¹⁰⁷ Jean-Yves Mollier, *loc. cit.*, p. 64.

¹⁰⁸ Martyn Lyons, *op. cit.*, p. 74.

nouveau sur le marché parisien¹⁰⁹ », les publications illustrées en livraisons à vingt centimes lancées par Gustave Havard et Joseph Bry, ou ce qu'on appelle le « roman à quatre sous ». Il s'agit de brochures illustrées (généralement de quatre vignettes) au format in-quarto, vendues individuellement au « prix immuable » de vingt centimes et dont les pages, totalisant d'abord 32 puis 16¹¹⁰, sont imprimées sur deux colonnes; plusieurs livraisons, possédant une pagination continue, forment un fascicule représentant une œuvre entière, et plusieurs fascicules peuvent être brochés ou reliés pour composer un volume¹¹¹. À propos de la nouveauté de ce produit, Jean-Yves Mollier précise qu'il faut parler de « création collective à l'échelle du continent [européen] », puisque d'autres cas de publication en livraisons existent simultanément dans d'autres pays et témoignent de l'importance des « échanges internationaux » durant les décennies 1830-1850¹¹². De plus, autant cet événement éditorial que la tentative subséquente de Michel Lévy de lancer sur le marché, en 1856, des livres au « prix magique » de 1 franc, n'auraient pu, toujours selon Mollier, « trouv[er] de cohérence interne si, outre les progrès technologiques et la tendance à la baisse du prix de revient du livre imprimé, elles n'avaient bénéficié de transferts indispensables à leur maturité¹¹³ ».

La filiation suggérée par Mollier renvoie au développement, à partir de 1836, de la presse bon marché (avec Émile de Girardin et *La Presse*) et à l'introduction subséquente du roman-feuilleton au rez-de-chaussée des quotidiens : comme il

¹⁰⁹ Jean-Yves Mollier, *loc. cit.*, p. 62.

¹¹⁰ Au nombre de 32 pages, les livraisons coûtaient trop cher à produire et leur impression était trop longue; de plus, elles demandaient un temps de lecture qui entravait leur consommation régulière (Georges-André Vuaroqueaux, *op. cit.*, vol. V, p. 294).

¹¹¹ Les dimensions sont de 22,5 cm par 31,5 cm.

¹¹² Jean-Yves Mollier, *loc. cit.*, p. 70.

l'explique, l'innovation « qui apparaît dans le ciel de la librairie parisienne autour de 1848-1850 [le roman à quatre sous] en est une de conséquence puisque le périodique uniquement composé de portions de romans pousse à son terme une évolution amorcée avec la naissance du feuilleton¹¹⁴ ». Selon Ellen Constans, « grâce au roman-feuilleton, la presse a [...] joué le premier rôle dans l'élargissement et surtout dans la "démocratisation" du lectorat¹¹⁵ ». Avant l'apparition, en 1836, du nouveau journal de Girardin, vendu au tarif d'abonnement annuel de 40 francs (soit la moitié du prix courant de l'époque), les quotidiens ne rejoignaient qu'une infime proportion de la population, excluant les couches populaires ainsi qu'une bonne partie de la bourgeoisie. Avec Girardin, on assiste à une « totale mutation dans la politique de gestion des grands quotidiens¹¹⁶ » : pour compenser le manque à gagner sur le prix de vente, il vise une diffusion massive et compte sur l'insertion de nombreuses annonces publicitaires. Un des éléments responsables du succès remporté par Girardin et de sa conquête d'un public de plus en plus vaste est la décision d'intégrer dans son journal une nouvelle rubrique, le roman-feuilleton. Cette formule gagnante sera vite reprise par ses concurrents, et la décennie 1840, marquée par la « folie du roman-feuilleton », verra conséquemment une nette progression de la lecture de la presse quotidienne (entre 1840 et 1846, on passe d'une moyenne de quelques dizaines de milliers d'abonnés à un total de 180 000), qui fera une percée dans la moyenne, voire dans la petite bourgeoisie¹¹⁷.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 63.

¹¹⁵ Ellen Constans, « Lire le roman populaire vers 1850 », dans *L'Acte de lecture*, sous la direction de Denis Saint-Jacques, Québec, Nuit Blanche Éditeur, 1994, p. 56.

¹¹⁶ Anne-Marie Thiesse, « Le roman populaire », dans *Histoire de l'édition française*, tome III, p. 457.

¹¹⁷ *Ibid.*

Même à 40 francs, l'abonnement au quotidien reste cependant encore inaccessible au public populaire : « *Monte Cristo, Les Mystères de Paris*, dans leur publication initiale, ne touchent que les classes aisées et ce sont elles qui font leur succès¹¹⁸. » Dans le milieu de la presse et de l'édition, on pressent la demande de lecture de ce public en attente d'une formule capable de le rejoindre, une demande qui est mal satisfaite par la consultation payante dans les cabinets de lecture ou par l'abonnement collectif. C'est à ce lectorat au « pouvoir d'achat fort limité et fluctuant¹¹⁹ » que s'adresseront d'abord et avant tout les « romans à quatre sous », l'objectif des éditeurs qui s'attaquent à ce marché étant « d'amener [...] les nouveaux lecteurs à acheter individuellement les produits à lire¹²⁰ ». Lancé en 1848 par les collections « Romans illustrés » de l'éditeur Gustave Havard et « Les Veillées littéraires illustrées » de son concurrent Joseph Bry, le phénomène du « roman à quatre sous », de par l'ampleur de sa diffusion, est le second vecteur de la démocratisation du lectorat au XIX^e siècle. La formule de la livraison avait connu le premier jalon de son histoire sous la monarchie de Juillet, alors que « certains éditeurs [dont Gosselin et les frères Garnier] vendaient des ouvrages en tranches régulières, avec souscription initiale¹²¹ »; mais, comme pour la nouvelle presse quotidienne bon marché, elle n'atteignait pas les milieux populaires, « sauf à désigner par le terme populaire une faible partie de la petite bourgeoisie et la frange la plus cultivée, la moins soumise à la nécessité immédiate, de la population ouvrière et paysanne¹²² ».

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ Ellen Constans, *loc. cit.*, p. 58.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ Anne-Marie Thiesse, *loc. cit.*, p. 464.

¹²² *Ibid.*, p. 465.

L'innovation éditoriale que représente la livraison à vingt centimes connaît « un succès quasi immédiat auprès du public¹²³ » et contribue, de pair avec le roman-feuilleton, à « f[aire] naître un lectorat populaire de masse à Paris et dans d'autres grandes villes¹²⁴ ». Selon Georges-André Vuaroqueaux, elle séduit ses lecteurs par sa présentation de qualité et son coût relativement réduit et elle entraîne une consommation régulière parce qu'elle est une formule gagnante, Bry et Havard ayant compris « qu'il fallait créer un besoin dans le public¹²⁵ », qu'il fallait s'attacher sa fidélité. Pourtant, le rythme des publications en livraisons se met à ralentir considérablement dès la fin de la décennie 1850, et l'éclosion d'une « littérature populaire illustrée adaptée à une consommation de masse » sera déportée vers la fin du siècle¹²⁶. Selon Jean-Yves Mollier, en plus des difficultés financières que connaîtront les Bry, Havard et Barba et qui entraveront son développement, il manquait à cette mutation « un élément que Michel Lévy apercevra clairement en 1855 », soit « la volonté impérieuse de n'accepter dans ce genre de publications que les auteurs contemporains les plus populaires, quitte à leur adjoindre, ensuite, les auteurs du passé présentant le même caractère¹²⁷ ». Comme ce fut le cas pour la « Bibliothèque Charpentier », c'est une hésitation dans la sélection des textes qui retarda la « généralisation » de cette « révolution » encore en « gestation »¹²⁸.

Même si elle se solde par un « échec partiel », tout comme les livraisons illustrées, la « Collection Michel Lévy », lancée en 1855, est le fruit d'un éditeur qui a

¹²³ Georges-André Vuaroqueaux, *op. cit.*, vol. V, p. 292.

¹²⁴ Ellen Constans, *loc. cit.*, p. 60.

¹²⁵ Jean-Yves Mollier, *loc. cit.*, p. 70.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 74.

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ *Ibid.*, p. 73.

« assimilé les leçons que le pragmatisme de ses confrères lui mettait sous les yeux¹²⁹ », entre autres celle du succès remporté par le nouveau format Charpentier et par le procédé de la collection, apte à fidéliser un public et à lui faire acheter des livres sur une base régulière. S'inscrivant dans la lignée de Charpentier par le titre éponyme de sa collection, Michel Lévy se singularise en faisant connaître son « terme historique » de 1 franc à la course au bas prix amorcée par son prédécesseur en 1838 : comme il l'écrit dans son prospectus de 1856, « cette collection est appelée à inaugurer, sous le rapport du prix, une phase nouvelle dans le commerce de la librairie française¹³⁰ ». Suivant l'interprétation de Jean-Yves Mollier, Lévy croyait qu'« en donnant à lire au public les meilleurs ouvrages des écrivains pour un prix modique, on provoquerait un besoin culturel aussi fort que l'envie de manger ou de boire¹³¹ ». L'éditeur innove aussi en réservant dans sa collection une place privilégiée, du moins au début de son projet, aux « meilleurs ouvrages contemporains », évitant par là la « tentation [qui] aurait pu faire échouer [son] programme, celle de ne livrer au public que les petits auteurs, les plus mal payés¹³² ».

Après cinq ans d'existence, la « Collection Michel Lévy » rencontre « un obstacle majeur qui n'avait pas été envisagé en 1855, l'impossibilité d'élargir le lectorat [...] au-delà d'un certain seuil, celui qui, sans doute, sépare le grand public du public qui fréquente les librairies¹³³ », un constat qui est également valable pour les livraisons illustrées mises sur le marché en 1848-1850 : si les tentatives des décennies

¹²⁹ Jean-Yves Mollier, *loc. cit.*, p. 64.

¹³⁰ Cité dans Jean-Yves Mollier, *Michel et Calmann Lévy ou La Naissance de l'édition moderne (1836-1891)*, p. 267-268.

¹³¹ Jean-Yves Mollier, *loc. cit.*, p. 75.

¹³² Jean-Yves Mollier, *Michel et Calmann Lévy ou La Naissance de l'édition moderne*, p. 268.

¹³³ Jean-Yves Mollier, *loc. cit.*, p. 79.

1830-1850 ont eu pour conséquence de reculer ses limites, « c'est le même public qui a continué à acheter des livres¹³⁴ », affirme Jean-Yves Mollier. Alors que « tout semblait annoncer le succès des séries bon marché¹³⁵ », l'implantation durable de l'innovation nécessitera encore une quarantaine d'années avant de se réaliser; plusieurs raisons expliquent ce phénomène – absence de financement, concurrence de la presse, « règne de la réédition », sélection pêle-mêle de titres –, mais c'est l'« incapacité » des stratèges éditoriaux « de maîtriser une donnée sociale simple », soit « le besoin des êtres humains de conserver intact l'héritage mental reçu de leurs parents¹³⁶ », qui en a constitué le frein majeur : « Michel Lévy et ses confrères auront beau affirmer à la ménagère du XIX^e siècle que le règne du feuilleton cousu à la main est révolu, elles refuseront de les écouter et leur parcimonie ancestrale triomphera de toutes les propagandes en faveur du livre fabriqué¹³⁷ ».

¹³⁴ *Ibid.*, p. 81.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 68.

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ *Ibid.*, p. 67-68.

CHAPITRE II

QUAND LA COLLECTION RENCONTRE LA LITTÉRATURE

1. Horizon étymologique

Les définitions ponctuelles du mot « collection » se sont modifiées au fil des siècles, ce qui fait d'elles des témoins privilégiés des diverses utilisations qui ont marqué l'histoire de la formule éditoriale. Dans son acception contemporaine, le mot renvoie à plusieurs réalités. *Le Grand Robert de la langue française* (1985) en propose une première définition qui met l'accent sur l'idée d'un regroupement : « réunion d'objets, concrets ou abstraits¹ »; suivent trois autres définitions qui complètent et précisent le sens général, soit une « réunion d'objets ayant un intérêt esthétique, scientifique, historique, ou une valeur provenant de leur rareté », une « série d'ouvrages, de publications ayant une unité » – sens propre au domaine éditorial – et un « ensemble de modèles présentés en même temps » – sens surtout utilisé dans le domaine de la mode.

Le Dictionnaire historique de la langue française (1992) des éditions Le Robert nous apprend que « collection » est un dérivé du mot latin « collectio »,

¹ Paul Robert, *Le Grand Robert de la langue française*, 2^e éd. revue et corrigée par Alain Rey, Paris, Le Robert, 1985, vol. II, p. 702. Même référence pour les trois définitions qui complètent celle-ci.

désignant l'« action de réunir » ou « ce qui est ensemble »². Au XVII^e siècle, le mot « désigne une compilation et ce que l'on nommerait aujourd'hui une anthologie³ ». Dans le *Trésor de la langue française* (1977), mais non dans le *Grand Robert de la langue française* (1985), cette définition de la « collection » est recensée; elle renvoie à l'un des trois sens propres au domaine de la bibliothéconomie : « recueil de textes ou d'extraits de textes traitant de la même matière⁴ ». Cette utilisation du mot « collection » est attestée dans le *Dictionnaire universel* d'Antoine Furetière, publié initialement en 1690; selon cet auteur, le mot « collection » se dit « d'un recueil, d'une compilation de plusieurs ouvrages », définition qu'il illustre ensuite par les exemples suivants : « Ce Libraire a fait imprimer la *Collection* des ouvrages d'Érasme, de Cardan, de Gassendi. Le *Spicilegium* du Père d'Achery est une *Collection* de plusieurs pièces curieuses de l'Antiquité⁵. » Dans la première édition du *Dictionnaire de l'Académie française*, datant de 1694, on trouve sensiblement la même définition du mot – doublée des deux exemples suivants : « Collection des Canons, des Ordonnances » –, à laquelle les auteurs ont cependant ajouté un critère d'unité : collection « se dit aussi d'un recueil, compilation de plusieurs pièces et ouvrages qui

² Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992, vol. I, p. 447. C'est d'abord dans le sens d'« amas de pus » (1300) que le mot fait son entrée dans la langue française, un sens toujours répertorié dans les dictionnaires actuels, mais dont l'utilisation est réservée au monde médical. Dans le dernier tiers du XIV^e siècle (1361 ou 1371, selon les dictionnaires), le mot « collection » acquiert un deuxième sens – aujourd'hui perdu –, celui de « cueillette de fruits »; dans le *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle* d'Edmond Huguet, c'est le seul sens qui figure à l'entrée « collection » (Paris, Honoré Champion, 1932, vol. II, p. 343).

³ Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, vol. I, p. 447.

⁴ Paul Imbs (dir.), *Trésor de la langue française*, Paris, Éditions du CNRS, 1977, vol. V, p. 1037.

⁵ Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, préface de Pierre Bayle, Paris, SNL-Le Robert, 1978; réimpression de l'édition originale de 1690, La Haye et Rotterdam, Arnout et Reinier Leers (sans numérotation des pages).

ont quelque rapport ensemble⁶ ». Chez Pierre Richelet, dont le *Dictionnaire français* date de 1680, on apprend que « le mot de collection n'est guère en usage; on dit ordinairement en sa place recueil⁷ ».

En vertu des trois définitions précédentes, on peut faire du *recueil* le premier ancêtre de la notion éditoriale de collection, une filiation que le *Dictionnaire historique de la langue française* (1992) atteste indirectement : « Dans l'usage moderne, il [le mot « recueil »] est rare comme nom d'action (le recueil d'éléments), et s'emploie concrètement pour le volume réunissant des documents, des écrits reproduits et imprimés (1534), quelquefois au figuré avec la valeur de "collection" (1671)⁸. » C'est l'action de « compiler » qui donne naissance au recueil, laquelle signifie : « composer un recueil à partir d'extraits de divers auteurs », un sens auquel a été accolée « une valeur péjorative » au XVIII^e siècle alors que « s'est dégagée la notion moderne de création artistique » (nous reprendrons ce fil plus loin, mais notons déjà que c'est à ce moment que la *collection-compilation* atteint un sommet tout en changeant d'orientation).

S'il ne relève pas la parenté sémantique des mots « collection » et « recueil », *Le Grand Robert de la langue française* (1985) attire par contre l'attention, après la définition de la collection selon son sens éditorial – « série d'ouvrages, de publications ayant une unité » – sur un deuxième ancêtre, très important, de la collection : la *bibliothèque*. L'utilisation de ce mot a longtemps recoupé et recoupe

⁶ Académie française, *Dictionnaire de l'Académie française*, fac-similé, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1694, vol. I, p. 210. Nous soulignons.

⁷ Pierre Richelet, *Dictionnaire français*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, vol. I, p. 150; réimpression de l'édition de 1680, Genève, Jean Herman Widerhold.

encore celle du mot « collection ». *Le Grand Robert de la langue française* (1985), par exemple, lui reconnaît aujourd'hui la signification suivante (quatrième définition) : « ensemble de livres publiés chez un même éditeur et présentant un caractère commun », définition immédiatement suivie d'un renvoi au mot « collection »⁹. Sur le plan étymologique, le *Dictionnaire historique de la langue française* (1992) en dit ceci :

Le sens métonymique de « collection de livres » semble premier en français; en provient l'emploi du mot pour un recueil, une compilation de plusieurs ouvrages de même nature ou d'auteurs qui ont rassemblé ce qui peut se dire sur un même sujet (sens enregistré en 1690 par Furetière), point de départ de la notion éditoriale de « collection d'ouvrages publiés chez un même éditeur et présentant un caractère commun »¹⁰.

C'est non seulement le « sens », mais la définition même de Furetière qui est ici reprise¹¹, qui témoigne de l'emploi quasi synonymique, durant cette période, des mots « bibliothèque », « collection » et « recueil »¹². Mais ce qu'il faut retenir surtout de cet extrait, c'est la « bibliothèque » considérée comme le « point de départ » de la collection selon son sens moderne. Si elle met cet ancêtre clairement en évidence, la définition du mot « bibliothèque » ne situe cependant pas sur le plan historique le moment où se serait effectué le glissement de sens entre la collection comme

⁸ *Dictionnaire historique de la langue française*, vol. II, p. 1736.

⁹ Paul Robert, *Le Grand Robert de la langue française*, vol. I, p. 965. On trouve des définitions semblables dans le *Grand Larousse de la langue française* et dans le *Trésor de la langue française*.

¹⁰ Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, vol. I, p. 215.

¹¹ À la différence du mot « rassemblé », qui a remplacé celui de « compilé » utilisé par Furetière : « Bibliothèque est aussi un recueil, une compilation de plusieurs ouvrages de même nature, ou d'auteurs qui ont compilé tout ce qui se peut dire sur un même sujet. » (*Dictionnaire universel*)

¹² Cette parenté figure aussi dans le *Dictionnaire de l'Académie française* (1694), qui définit la « bibliothèque » en tant que « recueils et compilations d'ouvrages de même nature » (Académie française, *Dictionnaire de l'Académie française*, p. 100). On ne trouve rien chez Richelet quant à cette utilisation du mot « bibliothèque ».

« recueil » et la « notion éditoriale » moderne. Si l'on revient à l'entrée « collection » de ce même dictionnaire, on apprend que :

Son sens moderne de « réunion d'objets ayant un intérêt esthétique, historique ou scientifique » est plus tardif (vers 1775). Depuis, le mot a pris aussi les sens particuliers d'« ensemble de publications formant une unité » et d'« ensemble de modèles de couture présentés en même temps »¹³.

Pas plus que dans la définition du mot « bibliothèque » ne trouve-t-on ici d'indication précise quant au moment où le mot « collection » se déleste du principe de compilation pour s'approcher de son sens moderne centré sur l'idée de série.

Roger Chartier, qui s'est penché sur la filiation entre la bibliothèque et la collection dans le chapitre « Bibliothèques sans murs » de son ouvrage intitulé *L'Ordre des livres*, répond en partie à cette interrogation. Après avoir rappelé la définition que donne Furetière de la « bibliothèque » envisagée comme un livre, il apporte les précisions suivantes :

Le vocabulaire latin qui dans les titres annonce de tels **recueils** est divers : *thesaurus*, *corpus*, *catalogus*, *flores*, etc. Dans la langue vulgaire, le terme *bibliothèque* s'impose pour qualifier le genre. [...] Les libraires éditeurs du XVIII^e siècle publient à profusion ces **collections** aux volumes multiples qui, pour un genre donné (roman, conte, récit de voyage), réunissent un grand nombre d'œuvres déjà publiées. [...] Au total, ce sont trente et une publications périodiques en langue française, certaines durables, d'autres éphémères, qui sont proposées sous le titre de *Bibliothèque* entre 1686 et 1789¹⁴.

¹³ Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, vol. I, p. 447. Dans *Le Grand Robert de la langue française*, la date proposée pour le premier des trois sens est 1755, non 1775.

¹⁴ Roger Chartier, *L'Ordre des livres : Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIV^e et XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1992, p. 73-74. Nous soulignons.

C'est toujours ici le principe de compilation (ici érigé au rang de « genre ») qui est à la base de la compréhension de la notion de collection; de plus, la valeur synonymique des mots « recueils », « bibliothèque » et « collections » va de soi pour Chartier, puisqu'il passe sans transition de l'un à l'autre, comme s'ils étaient équivalents. Pourtant, de par ses explications, on peut croire que le mot « recueil » n'est plus à même de désigner le phénomène de la collection-compilation tel qu'il existe au XVIII^e siècle, puisque celle-ci est désormais organisée autour d'un *genre*, qu'elle donne lieu à la publication de *plusieurs* volumes, et que chacun de ces volumes est *indépendant* des autres. Nous nous rapprochons ici de la formule moderne de la collection, mais, comme le sous-entend le principe de compilation, les collections et bibliothèques du XVIII^e siècle réunissent des textes qui ont *déjà* été publiés. Elles s'ouvrent néanmoins à de nouveaux contenus, qui, pour faire l'objet des vastes opérations de librairie qui ont marqué la seconde moitié du XVIII^e siècle, répondent visiblement à de nouveaux besoins. Comme nous le verrons plus avant, les grandes collections de cette période, dont les modalités de publication aussi différent des compilations antérieures, ne visent cependant plus à nourrir la création artistique, suivant l'esthétique de l'*imitatio*, mais bien à satisfaire une nouvelle demande chez le lectorat.

Sur le plan étymologique, parce qu'elle a cours à ce moment, il n'est pas étonnant que les ouvrages de référence du XVIII^e siècle ne recensent pas cette transition qui marque l'histoire de la notion de collection; la troisième édition du *Dictionnaire de l'Académie française* (1740) et l'*Encyclopédie* (1751-1780), où ne figure aucune entrée aux mots « collection » et « bibliothèque », n'en font pas

mention. Par ailleurs, la grande majorité des dictionnaires qui paraissent tout au long du XIX^e siècle, alors que le phénomène des bibliothèques-collections est pourtant en pleine croissance, ne tiennent pas plus compte de cette réalité, du moins pas ouvertement, dans leur recensement des utilisations du mot « bibliothèque ». Les définitions qu'on trouve dans le *Dictionnaire de l'Académie française* de 1835 (6^e éd.) et de 1878 (7^e éd.), dans le *Dictionnaire de la langue française* de P. C. V. Boiste de 1857 (14^e éd.) et dans le *Dictionnaire national ou Dictionnaire universel de la langue française* de M. Bescherelle (1860) demeurent fidèles à celles du XVII^e siècle, c'est-à-dire à l'idée du recueil ou de la compilation bibliographique¹⁵; Boiste et Bescherelle ont cependant cru bon d'ajouter une précision sur la « Bibliothèque bleue », mais ils la décrivent tous deux en utilisant le mot « recueil ».

À cet égard, le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse fait bande à part, parce qu'il est le seul, semble-t-il, à recenser à l'entrée « bibliothèque » le glissement de sens qui nous intéresse :

collection de livres traitant de matières spéciales et dans un but déterminé : Bibliothèque des sciences, Bibliothèque des chemins de fer, Bibliothèque de la jeunesse, Bibliothèque de campagne, Bibliothèque populaire, Bibliothèque des dames et des demoiselles¹⁶.

¹⁵ Les définitions sont les suivantes : « se dit, figurément, des recueils, des extraits, des catalogues raisonnés d'ouvrages de même ou de différente nature » (Académie française, *Dictionnaire de l'Académie française*, 6^e éd., Paris, Firmin Didot Frères, 1835, vol. I, p. 184); « compilation d'ouvrages de même nature » (P. C. V. Boiste, *Dictionnaire universel de la langue française, avec le latin et l'étymologie*, 14^e éd. par Charles Nodier et Louis Barre, Paris, Firmin Didot Frères, 1857, p. 84); « recueils, extraits, catalogues raisonnés d'ouvrages de même ou de différente nature » (M. Bescherelle, *Dictionnaire national ou Dictionnaire universel de la langue française*, Paris, Garnier Frères, 1860, vol. I, p. 396). Littré, dans son *Dictionnaire de la langue française* (1873), ne recense pas cette utilisation du mot « bibliothèque ».

¹⁶ Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Nîmes, C. Lacour, 1990, vol. III, p. 688; réimpression de l'édition originale de 1866-1876, Paris, Larousse.

Cette définition vient tout de suite après celle de la « bibliothèque » identifiée à un « recueil, assemblage de livres traitant d'une même matière ou formant un ensemble encyclopédique¹⁷ », ce qui nous permet de dire que Larousse voit une nuance entre le simple « assemblage » – ou la compilation – et la formule éditoriale destinée à la satisfaction d'un « but déterminé ». Quelques lignes plus loin, l'auteur donne en exemple deux autres titres de collection, soit « Bibliothèque rose » et la « Bibliothèque bleue », définissant la première comme un « choix de livres traitant de matières légères » et la seconde comme un « choix de contes bleus, populaires, d'almanachs, etc.¹⁸ »; le mot « choix » reprend indirectement l'idée du « but déterminé », qui est visiblement autre ici que celui de servir de courroie de transmission au travail créateur.

Si Larousse se montre novateur dans sa perception des différents sens du mot « bibliothèque », ce qu'il propose à l'entrée « collection » – en ce qui concerne le rapport de ce mot au domaine éditorial – est en tout point semblable, à une précision près, à ce qui figure dans les autres dictionnaires du XIX^e siècle. On lit chez Larousse : « recueil de plusieurs ouvrages qui traitent de la même matière¹⁹ », alors qu'on trouve – pour ne citer que ces deux exemples – chez Bescherelle : « recueil, compilation de plusieurs ouvrages qui ont rapport à la même matière²⁰ » et dans le *Dictionnaire de l'Académie française* (1835) : « se dit aussi d'un recueil, d'une

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.* Dans le « Supplément » du *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, paru en 1878, on trouve un long ajout à propos de la « Bibliothèque rose », dont les auteurs soulignent « l'importance » et « le progrès qu'elle a fait faire à la librairie française »; la collection y est abondamment décrite, tant sur le plan de sa forme que de son contenu (Paris, Larousse, 1878, vol. XVI, p. 367).

¹⁹ *Ibid.*, t. VI, p. 597.

²⁰ M. Bescherelle, *Dictionnaire national ou Dictionnaire universel de la langue française*, vol. I, p. 690.

compilation de plusieurs ouvrages qui ont rapport à une même matière, qui appartiennent au même genre²¹ ». Si l'on se penche plus attentivement sur ce dernier dictionnaire, on observe que le mot « collection » et le mot « bibliothèque » ont traversé presque trois siècles avant que leur définition d'origine, c'est-à-dire celle qui figure dans la première édition (1694), ne soit modifiée de façon significative. Rappelons les définitions originales : on appelle *bibliothèques* « des recueils et compilations d'ouvrages de même nature²² », *collection* « un recueil, compilation de plusieurs pièces et ouvrages qui ont quelque rapport ensemble²³ ». La sixième édition, datant de 1835, propose les définitions suivantes : *bibliothèques* « se dit, figurément, des recueils, des extraits, des catalogues raisonnés d'ouvrages de même ou de différente nature²⁴ », *collection* « d'un recueil, d'une compilation de plusieurs ouvrages qui ont rapport à une même matière, qui appartiennent à un même genre²⁵ ». Entre la première et la sixième éditions, les définitions se sont certes étoffées, mais leurs sens respectifs n'ont pas été significativement affectés²⁶. Dans la septième édition, datée de 1878, aucune modification n'a été apportée à l'une ou l'autre des entrées de 1835; dans la huitième édition, datée de 1932, la définition de « collection » reprend mot pour mot celle de 1878 – donc celle de 1835 –, alors que celle de « bibliothèque » a été réorganisée :

par extension, [le mot] s'emploie aussi pour désigner soit des traités contenant des extraits de différents auteurs ou le catalogue

²¹ Académie française, *Dictionnaire de l'Académie française*, édition de 1835, vol. I, p. 340.

²² Académie française, *Dictionnaire de l'Académie française*, édition de 1694, vol. I, p. 100.

²³ *Ibid.*, p. 210.

²⁴ Académie française, *Dictionnaire de l'Académie française*, édition de 1835, vol. I, p. 184.

²⁵ *Ibid.*, p. 340.

²⁶ La consultation de la troisième édition du dictionnaire, datant de 1740, confirme qu'il faut attendre le XIX^e siècle pour voir légèrement modifiées les deux définitions originales.

des livres qu'ils ont composés [...], soit des recueils où sont réunis des ouvrages de même nature ou traitant des sujets semblables²⁷.

Si nous nous étonnons ici de la présence du mot « traité », qui ne figurait pas dans les définitions antérieures et qui n'est pas très approprié (il ne sera d'ailleurs pas repris dans l'édition subséquente), nous nous étonnons au moins autant de trouver *encore* le mot « recueil » dans une définition datant du XX^e siècle, alors que la collection-compilation formée de plusieurs volumes n'a pas cessé de s'imposer tout au long du XIX^e siècle²⁸. Il faut attendre la neuvième édition du dictionnaire, parue en 1986, pour voir disparaître le mot « recueil » de la définition de la « bibliothèque » envisagée comme un ensemble de livres : elle y est décrite comme une « collection réunissant des œuvres de même nature, de même genre²⁹ ». À l'entrée « collection », mot dont la définition n'avait pas été modifiée depuis 1835, le mot « recueil » figure toujours, mais il renvoie à un sens qui est dans ce cas-ci dissocié de celui proprement orienté sur la collection éditoriale ou *collection-série* :

recueil de plusieurs ouvrages qui ont rapport à une même matière ou qui appartiennent à un même genre; série d'ouvrages consacrés à un même thème ou rassemblés sous une même présentation. *La collection des conciles. Collection de mémoires sur l'histoire de France. Le directeur, les auteurs d'une collection. Publier un ouvrage dans une collection brochée, reliée. Spécialt. Collection de poche*, édition de petit format et de faible coût. *Par anal.* Ensemble, suite des numéros d'un périodique. *Consulter la collection du « Journal des débats »*³⁰.

²⁷ Académie française, *Dictionnaire de l'Académie française*, 8^e éd., Paris, Hachette, 1932, vol. I, p. 141.

²⁸ On pourrait opposer à cette définition du mot « bibliothèque » sa contemporaine plus significative du *Larousse du XX^e siècle en six volumes* : « Collection de livres traitant de matières spéciales et dans un but déterminé » (sous la direction de Paul Augé, Paris, Larousse, 1928, vol. I, p. 691); par ailleurs, l'entrée « collection » de ce dictionnaire renvoie, comme celle du *Dictionnaire de l'Académie française*, à la forme du recueil.

²⁹ Académie française, *Dictionnaire de l'Académie française*, 9^e éd., Paris, Imprimerie Nationale, 1986, vol. I, p. 218.

³⁰ *Ibid.*, p. 421.

Les dictionnaires actuels ne recensent pas tous, comme le fait le *Dictionnaire de l'Académie française*, l'utilisation ancienne mais toujours valable de la collection comme *recueil*. Paradoxalement, ce sens qui a longtemps été le seul à définir à la fois la *bibliothèque* et la *collection* est donc aujourd'hui en partie oublié ou négligé.

La définition de la neuvième édition du *Dictionnaire de l'Académie française* recense une utilisation du mot « collection » dont nous n'avons pas parlé jusqu'à présent, celle d'« ensemble, suite des numéros d'un périodique », une utilisation dont tiennent aussi compte le *Trésor de la langue française* (1977), le *Grand Robert* (1985) et le *Grand Larousse*. Parmi tous les dictionnaires non contemporains cités précédemment, seul celui d'Émile Littré retient cet emploi particulier du mot « collection », qui est intégré à la définition générale se rapportant au domaine éditorial : « recueil de plusieurs ouvrages ou *des divers numéros d'une publication* ou de diverses pièces ou morceaux³¹ ». C'est fort probablement aux *publications périodiques* que Littré renvoie ici indirectement, catégorie éditoriale dont nous ferons le troisième et dernier ancêtre de la notion de collection. Dans le deuxième volume de *l'Histoire de l'édition française*, Roger Chartier, lors d'une brève présentation intitulée « Les textes : tradition et novation », établit une filiation sans équivoque entre les deux :

les collections constituées de nombreux tomes s'emparent progressivement [au XVIII^e siècle] de tous les textes [...]. Le modèle de telles entreprises qui égrènent leurs volumes au fil des

³¹ Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1873, vol. I, p. 666. Nous soulignons.

années est à chercher du côté des périodiques, vendus très communément sous forme de collections ou de recueils annuels³².

Jean Sgard, collaborateur au collectif *Histoire de l'édition française*, explique que le journal, au XVIII^e siècle, était « vendu successivement par feuilles, par abonnements, par volumes et par collections³³ »; il affirme ensuite que ce principe de la collection – toujours fondé sur la compilation –, en plus du procédé de la souscription, a été de façon générale « emprunté » par les libraires à la diffusion périodique, rejoignant ici le point de vue de Chartier.

Avant de passer à la section suivante, retenons que la notion éditoriale de collection a emprunté un chemin que les dictionnaires n'ont pas été aussi rapides à retracer qu'elle-même l'a été à le suivre; près de deux cents ans après les définitions proposées par Antoine Furetière et l'Académie française à la fin du XVII^e siècle, et à un moment où le phénomène des collections joue un rôle de plus en plus important dans le marché de l'édition, ce sont sensiblement les mêmes termes qui servent à la décrire dans les dictionnaires du XIX^e siècle. Les différentes définitions que nous avons recensées font voir que la collection a longtemps été définie par la volonté de *compilation* propre au recueil, c'est-à-dire par l'intention de réunir ce qui existe déjà dans le but de le publier sous une forme nouvelle. S'il culmine dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, ce désir de thésaurisation donne cependant lieu à des volumineuses collections-compilations qui répondent à de nouveaux besoins et qui fonctionnent

³² Roger Chartier, introduction au chapitre « Les textes : tradition et novation », dans *Histoire de l'édition française*, vol. II, p. 172.

³³ Jean Sgard, « La multiplication des périodiques », dans *Histoire de l'édition française*, vol. II, p. 205.

selon des modalités différentes des siècles antérieurs, laissant entrevoir le renouveau que connaîtra la notion de collection au siècle suivant. Au XIX^e siècle, parce que le monde de l'édition connaît une profonde mutation, les motivations et les enjeux derrière la création de collections changent, une nouvelle réalité à laquelle les dictionnaires de ce siècle ne se sont pas adaptés.

2. L'objet « littérature »

L'horizon étymologique de la collection nous a permis de faire apparaître l'enjeu de compilation lié à la définition de la notion avant l'ère moderne de l'édition, qui entraînera une nouvelle utilisation de la collection pensée comme un lieu de sélection. Ce passage d'un modèle à l'autre, qui n'efface pas l'existence des collections-compilations, est titulaire des réalités nouvelles dans lesquelles évolue le milieu éditorial du XIX^e siècle, dont la figure récente de l'éditeur, mais aussi de la « révolution » qui bouleverse l'ordre esthétique traditionnel dans la seconde moitié du XVIII^e siècle et qui, en ce qui nous concerne, donne naissance à une nouvelle définition de la littérature.

Avant que l'objet « littérature » tel que nous le pensons aujourd'hui commence à prendre forme, le mot lui-même a déjà connu plusieurs significations¹. À son origine, il désigne le *produit* de l'acte d'écriture : « caractère de ce qui est écrit » (XII^e siècle), puis il acquiert le sens abstrait d'« érudition, [de] connaissance acquise, [de] savoir (issu des livres) », donc il désigne le *résultat* de la fréquentation des livres. Dans son *Dictionnaire français* (1680), Richelet lui reconnaît toujours ce sens et ajoute celui d'« ensemble des gens de lettres », en vertu duquel le mot désigne alors *ceux* qui ont fréquenté les livres, ceux qui sont familiers avec les « belles-lettres ». C'est dans la seconde moitié du XVIII^e siècle que la « littérature » devient enfin un *corpus*, qui réunit d'abord les textes qui relèvent des belles-lettres en général, puis,

¹ Nous prenons celles-ci dans le *Dictionnaire historique de la langue française*, p. 1137.

suivant une signification plus restreinte, ceux qui « portent la marque de préoccupations esthétiques reconnues pour telles »².

Aux XVII^e et XVIII^e siècles, avant la transition qui nous intéresse, plusieurs domaines de connaissance aujourd'hui isolés les uns des autres sont réunis sous le vocable « belles-lettres », qui désigne le savoir issu de la fréquentation des « lettres », mais aussi de la philosophie, de la théologie, du droit, des sciences, de l'histoire et de la politique³. La spécialisation progressive de chacune de ces disciplines réduit le champ des belles-lettres, mais c'est lorsqu'elles sont désertées par les sciences que le mot « littérature » prend la relève, au prix d'une opposition entre une utilisation esthétique et une utilisation fonctionnelle du langage : « Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, explique Robert Escarpit, on parle [...] de *poésie* et rarement de *littérature* quand il s'agit de l'aspect esthétique des œuvres écrites : Diderot disserte sur la *poésie dramatique*, non sur le théâtre⁴ ». Le mot n'entre officiellement dans l'histoire qu'à la toute fin des Lumières, mais la « littérature française » comprend des textes, ceux que nous appelons nos « classiques », qui sont antérieurs à l'apparition de la notion de littérature comme corpus autonome. Si nous apprécions ces œuvres en vertu des critères esthétiques modernes, il est important de rappeler qu'elles n'ont pas été conçues pour « répondre » à ces critères. Parallèlement au glissement de sens qui distingue la pratique esthétique de l'écriture du discours scientifique dans la seconde

² Subséquemment, le mot désignera aussi « ce que l'on trouve dans les romans par opposition à la réalité » et se spécialisera « didactiquement (1863) pour l'ensemble des connaissances concernant les œuvres littéraires et leurs auteurs ». Au XX^e siècle, il s'étendra à « tout usage esthétique du langage, même non écrit (littérature orale) avec un sens voisin de *littérarité* ». (*Ibid.*)

³ Alain Viala, *Naissance de l'écrivain : Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1985, p. 283.

⁴ Robert Escarpit, « La définition du terme "littérature" », dans Robert Escarpit (dir.), *Le Littéraire et le Social : Éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Flammarion, 1970, p. 268.

moitié du XVIII^e siècle, s'achève une « révolution » qui renverse la visée et la nature de l'expression artistique telles qu'ancrées dans la tradition depuis l'Antiquité : « la théorie séculaire, millénaire même, de l'imitation est battue en brèche, dans le domaine littéraire en particulier⁵ ». D'une part, l'œuvre perd sa fonction utilitaire pour gagner le caractère intransitif qui la déleste de son obligation d'instruire : la seule valeur de l'œuvre d'art est l'œuvre elle-même. D'autre part, à l'esthétique de l'*imitatio* on substitue la recherche d'originalité : « On attend dorénavant de l'art qu'il soit l'expression fidèle – et si possible intégrale – de la singularité de son créateur⁶. » Évidemment, les auteurs qui ont vécu avant ce renversement ont produit des œuvres qui ne sont pas exemptes de marques originales; selon Roger Mortier, « l'opposition entre mimésis et réalité ne devient aiguë qu'à partir du moment où le poids de la tradition est ressenti comme un frein, et non plus comme un stimulant⁷ ».

Alors que, « pendant des siècles, l'esthétique avait prôné l'effacement de l'artiste derrière son œuvre⁸ », l'originalité n'est pensable que si l'on donne du sens à qui la produit, à qui en est l'auteur. Rappelons que c'est aussi dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, en 1777, qu'est officiellement reconnu aux auteurs le droit de propriété sur leurs œuvres. Cette propriété devient légitime dès lors qu'on considère l'œuvre comme une « création originale, reconnaissable à la spécificité de son

⁵ Roland Mortier, *L'Originalité : Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève, Librairie Droz, 1982, p. 9.

⁶ *Ibid.*, p. 90.

⁷ *Ibid.*, p. 11. Il ne faut surtout pas penser ces deux opposés comme des entités absolues, puisque « ni l'imitation, ni l'originalité ne sont des idées claires et évidentes » : « Elles ne se conçoivent jamais dans l'ordre absolu, sous peine de se détruire : l'une dégénère en copie ou en plagiat; l'autre devient tout bonnement inconcevable, comme une création *ex nihilo*, sans précédent, sans analogie avec aucune œuvre passée ou présente. » (*ibid.*, p. 10)

⁸ *Ibid.*, p. 134.

expression⁹ », explique Roger Chartier, et que cette spécificité est le fruit d'un individu singulier. Pour réfuter l'argumentation qui refuse l'idée de propriété suivant le principe que « les idées appartiennent à tous », les défenseurs du droit d'auteur, lors des débats qui ont précédé sa légalisation, « sont amenés à déplacer le critère susceptible de le fonder¹⁰ » : ce n'est pas par les idées, les thèmes, les sentiments que l'auteur exprime son originalité, mais bien par la forme de son œuvre, c'est-à-dire par le travail qui caractérise l'expression écrite de ces idées, thèmes et sentiments. Si le droit de propriété accordé aux auteurs rend officielle la nouvelle conception de l'esthétique, il marque aussi le début d'une nouvelle économie de l'écriture, puisqu'il donne à qui la pratique la possibilité de vivre de sa plume, de faire des gains proportionnels au succès qu'il remporte. Dès lors, la nature de l'œuvre littéraire se scinde en deux volets opposés mais complémentaires : elle est à la fois objet *symbolique*, produit du génie créateur, et objet *commercial*, bien doté d'une valeur négociable.

Selon Alain Viala, l'origine de cette double définition de l'œuvre se situe au XVII^e siècle, alors que le champ littéraire français se constitue en un « espace social spécifique¹¹ », dont l'autonomie « complète » est alors à gagner. À la figure de l'auteur, et plus précisément à celle de l'écrivain, est déjà associée une « qualité d'originalité¹² » qui réside dans la forme :

⁹ Roger Chartier, *L'Ordre des livres : Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIV^e et XVIII^e siècle*, p. 45.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Alain Viala, *op. cit.*, p. 292.

¹² *Ibid.*, p. 276.

Les lexicographes les moins attentifs au mouvement de la langue donnent au moins les deux termes [« auteur » et « écrivain »] comme équivalents : ainsi procède le dictionnaire de l'Académie française. En fait, « écrivain » dépasse rapidement « auteur » comme terme référant à un prestige. Aux yeux des maîtres de la norme linguistique et esthétique, le nom d'écrivain doit être réservé aux seuls auteurs qui joignent à la création l'art de la forme¹³.

À ce critère s'en ajoute un autre très important, reconnu par Furetière et Richelet dans leurs dictionnaires respectifs : « Être auteur, et à plus forte raison écrivain, n'a pas de valeur sans l'acte qui instaure la relation avec les lecteurs¹⁴ », c'est-à-dire la publication par l'imprimé. On lit chez Furetière au mot « auteur » : « En fait de Littérature, se dit de tous ceux qui ont mis un livre en lumière. Maintenant on ne le dit que de ceux qui en ont fait imprimer¹⁵. » Le *Richelet* va plus loin que cette « naissance » à laquelle on assiste chez Furetière, selon Viala, où le « maintenant » témoigne de la nouveauté du critère, puisque c'est la qualité même de l'imprimé qui devient un critère de distinction : l'auteur est « celui qui a composé quelque livre imprimé », l'écrivain « l'auteur qui a fait imprimer quelque livre *considérable*¹⁶ ».

L'affirmation de l'auteur est donc intimement liée à l'avènement de l'imprimerie, à la constitution du circuit commercial des œuvres auquel elle donna naissance¹⁷. Avant le XVIII^e siècle, mis à part quelques cas isolés, la rétribution monétaire que l'auteur peut espérer ne lui permet pas d'être indépendant de fortune, puisque la reconnaissance non officielle de son statut d'écrivain lui vaut surtout un

¹³ *Ibid.*, p. 277.

¹⁴ *Ibid.*, p. 278.

¹⁵ Cité par Viala (*ibid.*)

¹⁶ Cité par Viala (*ibid.*, p. 279). L'auteur souligne.

¹⁷ Selon Roger Chartier, la « fonction-auteur » apparaît en France dès le XVI^e siècle : dans les deux premiers catalogues des auteurs en langue vulgaire, respectivement de La Croix du Maine (1584) et de

capital symbolique. La situation de l'auteur change avec l'arrêt de 1777, qui lui accorde la propriété de ses œuvres, mais qui limite la détention de ce privilège à la durée de sa vie. La loi officielle de 1793 prolonge la possession des droits en transmettant la propriété de l'œuvre aux héritiers de l'auteur, mais pour une période de dix ans seulement après sa mort; en 1866, une nouvelle loi étend cette période à cinquante ans, après lesquels l'œuvre relève du domaine public. Malgré ces nouvelles dispositions légales, les relations entre auteurs et éditeurs ne sont pas faciles dans les premières décennies du XIX^e siècle, alors que l'« ancien régime typographique », lui, n'est pas encore arrivé à son terme; les uns veulent monnayer leur travail au meilleur prix possible, que les autres n'ont souvent pas les moyens de payer.

La nouvelle figure de l'auteur, l'entrée en scène de celle de l'éditeur, la venue de nouveaux lecteurs, la spécialisation du corpus nommé « littérature », l'abolition des privilèges, les nouveaux formats du livre, les innovations techniques : tout est mis en place, dans la première moitié du XIX^e siècle, pour permettre au champ des lettres d'acquiescer son autonomie de fonctionnement. Jean-Paul Sartre, Roland Barthes, Pierre Bourdieu, Jacques Dubois situent autour de 1850 le « moment de rupture » qui instaure en France « un système nouveau de production littéraire¹⁸ », fondé sur la double nature de la littérature, à la fois pratique esthétique et pratique sociale. Le processus d'institutionnalisation de la littérature aura pour conséquence principale de partager le champ littéraire en deux sous-champs, la *grande production*, où règne la littérature « populaire », et la *production restreinte*, réservée à la littérature (nous y

Du Verdier (1585), c'est l'ordre alphabétique des noms (en fait, des prénoms) qui préside au classement des œuvres. Voir à ce sujet le chapitre « Figures de l'auteur ».

reviendrons). Nous verrons dans la troisième et dernière partie de ce chapitre comment les éditeurs, par le biais de leurs collections, ont participé à ce parcours vers une différenciation entre deux types de « produits » destinés au public lecteur, qui s'amorce autour de 1830-1840, lorsque la production littéraire « se referme sur elle-même, en se coupant relativement de la littérature industrielle qui prend son essor¹⁹ ». Pour le moment, nous souhaitons plutôt nous arrêter sur les postulats de la théorie institutionnelle en elle-même, que nous utiliserons aussi dans la deuxième partie de la thèse, où nous développerons une théorie de la collection littéraire.

Dans le grand ensemble de la sociologie de la littérature, qui s'intéresse aux rapports qu'entretiennent la littérature et la société, l'objet d'étude de la théorie institutionnelle est l'inscription du littéraire dans le social, alors que son pendant direct, la sociocritique, s'interroge plutôt sur la présence de la société dans la littérature. À chacun des deux modes d'interpénétration correspond un postulat de départ : la sociocritique privilégie la littérature en tant que *pratique esthétique*, objet de langage qui *dit* le social, alors que la théorie institutionnelle se penche sur la littérature en tant que *pratique sociale*, objet de langage qui *est dit* par le social. L'analyse de la littérature comme pratique sociale n'est cependant pas réservée à la seule théorie de l'institution, puisque l'inscription du texte littéraire dans la société ouvre en fait deux champs de recherche selon qu'on s'intéresse au texte en tant que *bien commercial* ou en tant que *bien culturel*. Dans le premier cas, c'est l'existence matérielle du texte qui est au cœur de la recherche, laquelle porte surtout sur les

¹⁸ Jacques Dubois, *L'Institution de la littérature : Introduction à une sociologie*, Paris et Bruxelles, Nathan et Labor, 1978, p. 29.

¹⁹ *Ibid.*, p. 43.

conditions de production, de diffusion et de consommation du *livre* qui le porte. Dans le second, c'est l'existence institutionnelle du texte qui retient l'attention, laquelle se tourne plutôt vers les conditions de production, de diffusion, d'appréciation, de consécration et de conservation de la *valeur* du texte.

Telle que conceptualisée en 1978 puis en 1987 par Jacques Dubois, qui emprunte cependant beaucoup à la théorie du champ littéraire développée par Pierre Bourdieu²⁰, la théorie de l'institution s'interroge sur les instances

dont la fonction première est d'apporter aux écrivains et à leurs œuvres la reconnaissance d'une identité et d'un classement. Ces instances [...] sont le dispositif éditorial, la critique, les jurys et académies, l'enseignement littéraire, sans parler des cénacles, salons et revues²¹.

La nomenclature des instances qui soutiennent l'institution est ici incomplète, puisque celle-ci existe *après* le texte (qu'elle publie, qu'elle fait circuler, qu'elle commente, etc.), mais aussi *avant* le texte, lorsqu'il est question de choisir un genre, par exemple. En 1992, Dubois ouvre le territoire d'investigation de l'analyse institutionnelle à d'autres composantes : « Si bien des choses portent à croire que l'institution reste largement extérieure aux œuvres et qu'elle ne rend compte en rien de la spécificité textuelle », écrit-il, « pour elle, appareil de production, auteurs et œuvres sont pris dans un tel continuum que l'analyse doit sans trêve rendre compte de tout ce qui les lie²² ». Idéalement, l'analyse institutionnelle réussit donc à mettre en lumière les interactions entre les diverses instances qui agissent sur la production du texte autant

²⁰ Voir « Le marché des biens symboliques », *L'Année sociologique*, vol. 22 (1971), p. 49-126, et, pour compléter, *Les Règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

que sur la production de sa valeur, elle réussit, ou du moins elle vise à (re)créer la dynamique qui entoure la production et l'obtention de capital symbolique lié au texte, mais aussi lié à un auteur, à un genre, à un courant, enfin à toute manifestation qui demande plus ou moins ouvertement d'être légitimée pour exister.

Les instances institutionnelles forment un groupe qu'on peut partager en trois catégories (nous nous inspirons ici de deux articles de l'essayiste québécois André Belleau²³) : les *faits d'appareils*, les *faits de discours* et ce que nous appelons les *faits de société*. Nous pouvons définir les faits d'appareils comme les « lieux » du livre, c'est-à-dire le dispositif éditorial, les librairies, les bibliothèques, les salons du livre, les clubs du livre, les académies, les prix littéraires, les anthologies. Les faits de discours sont évidemment les objets de langage qui traitent du texte et/ou du livre, soit le paratexte (dont nous parlerons dans la partie théorique), qui inclut tous les discours de promotion autour du livre, la critique (journalistique et universitaire) et l'enseignement. Enfin, les faits de société sont les instances les moins tangibles, celles qui agissent autant sur l'écriture du texte que sur la reconnaissance de sa valeur. L'expression les « normes du *dire* littéraire²⁴ », que nous empruntons à Belleau, nous apparaît apte à résumer la composition d'un ensemble hétéroclite qui comprend les mouvements, les écoles et les « pratiques scripturales » (que Dubois compare aux « écritures » de Roland Barthes²⁵) propres à une société donnée dans un temps donné, les genres (comme types de textes et comme programmes d'écriture) et les thèmes

²¹ Jacques Dubois, « Du modèle institutionnel à l'explication de textes », dans Maurice Delcroix et Fernand Hallyn, *Introduction aux études littéraires : Méthodes du texte*, Paris, Duculot, 1987, p. 306.

²² Jacques Dubois, « Tout le reste est littérature », *Recherches sociologiques*, vol. 23, no 1 (1992), p. 7.

²³ André Belleau, « Culture de masse et institution littéraire » et « Le conflit des codes dans l'institution littéraire québécoise », dans *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal, 1986, p. 149-153 et p. 167-174.

²⁴ *Ibid.*, p. 170.

privilégiés plus ou moins ouvertement dans cette société, mais aussi, parce que le texte littéraire ne peut pas prendre forme indépendamment de la série qui le précède, la littérature elle-même.

La structure du champ littéraire où évoluent ces instances institutionnelles, dont l'autonomie n'est acquise qu'à la fin du XIX^e siècle, stipule sa division en deux sous-champs, opposés mais complémentaires, puisqu'on ne peut penser l'un sans l'autre : celui de la grande production et celui de la production restreinte. « *Symboliquement* exclu [du champ littéraire] et discrédité²⁶ », le premier est motivé par la recherche du succès commercial et par l'obtention de capital économique; le second, théoriquement imperméable à la loi de l'offre et de la demande, est motivé par la recherche du succès temporel et par l'obtention de capital symbolique. Toujours dans une perspective dualiste, chacune des deux sphères s'adresse à un public différent, qui n'a rien à voir avec celui de l'autre : « la grande production tend vers l'élaboration d'une littérature moyenne apte à satisfaire l'intérêt du public le plus large, [...] pour des motifs de rentabilité²⁷ », explique Dubois, alors que « la littérature lettrée [...] est tendanciellement devenue une littérature de producteurs produisant pour leurs pairs²⁸ ». Élaborée en vertu de la scission du champ littéraire en deux marchés au XIX^e siècle, cette répartition des lecteurs en deux communautés fonctionne certainement mieux dans la théorie que dans la réalité. Elle est néanmoins un instrument de travail qui permet d'appréhender le fonctionnement du champ des

²⁵ Jacques Dubois, « Tout le reste est littérature », p. 11.

²⁶ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 302. L'auteur souligne.

²⁷ Jacques Dubois, *op. cit.*, p. 41.

²⁸ *Ibid.*, p. 43.

lettres (et que nous utiliserons dans notre partie théorique), quitte à ce qu'on la nuance ou la corrige après coup.

Selon Bourdieu et Dubois, les mouvements et les bouleversements au sein du champ proprement « littéraire » naissent de la « dialectique [ou logique pour Dubois] de la distinction²⁹ » : « dans un univers où exister c'est différer, écrit le premier, chaque acte artistique qui fait date [...] déplace la série entière des actes artistiques antérieurs³⁰ »; « toute émergence d'un groupe nouveau s'exprimera [...] dans la dénonciation de l'esthétique régnante, écrit le second, c'est-à-dire de l'école au pouvoir, et dans un *credo* novateur ou rénovateur³¹ ». Toujours selon les deux théoriciens, c'est « le monopole de la légitimité littéraire » qui est l'enjeu premier des luttes au cœur du champ des lettres, luttes de définition où « chacun vise à imposer les *limites* du champ les plus favorables à ses intérêts³² », où les « nouveaux entrants » cherchent à renverser les « dominants » et les positions qu'ils défendent. En 1992, Dubois nuance cette perspective, dont il souligne l'aspect « réducteur » : « On ne doute pas que les écoles modernes dans leur ensemble soient porteuses de significations plus complexes³³. » Il demeure que, depuis le passage de l'esthétique de l'*imitatio* à l'esthétique de l'originalité – dont Mortier dit qu'elle « a fini par dégénérer en un terrorisme de la nouveauté³⁴ » –, c'est l'apport d'une différence qui fonde

²⁹ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 221.

³⁰ *Ibid.*, p. 227.

³¹ Jacques Dubois, « Du modèle institutionnel à l'explication de textes », p. 308. À cette date comme à ses débuts, la théorie de l'institution concerne davantage la dynamique des mouvements collectifs que des parcours singuliers d'écrivains, dont la « solitude » est toujours relative selon Dubois : « Rare est celui qui échappe à toute affiliation, et ne se rattache pas au moins à un éditeur ou à une revue. » (*Ibid.*, p. 309.

³² Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 310.

³³ Jacques Dubois, « Tout le reste est littérature », p. 10.

³⁴ Roland Mortier, *op. cit.*, p. 9.

souvent la reconnaissance de l'œuvre : « La grande règle de la modernité, rappelle Dubois, [...] est de prendre acte d'un univers social en constant renouvellement, cultivant une incessante obsolescence de ses produits³⁵. » Si l'histoire littéraire correspond à une suite de négations et de ruptures, l'objectif de l'analyse institutionnelle ne consiste pas à réactualiser ce principe évolutif de façon continue, mais bien à plonger au cœur des moments de transition de manière à faire apparaître les enjeux et les conséquences qui découlent de ces négations et ruptures, qui prennent du temps avant de s'imposer et de devenir à leur tour la « norme » qu'il faut déstabiliser, et à suivre le pouls d'une institution alors en pleine effervescence.

Le fonctionnement institutionnel de la littérature n'est pensable que si l'on reconnaît à celle-ci une existence autonome, en marge des sphères du pouvoir, étatique ou religieux; il n'est pensable, donc, qu'après la Révolution, même si les notions d'auteur et de littérature commencent à prendre corps au XVII^e siècle. Outre l'acquisition de cette autonomie, le XIX^e siècle voit aussi l'épuration de la « littérature » et sa division rapide en deux corpus, l'éclosion d'une nouvelle esthétique, l'apparition d'une nouvelle économie du livre et la transition de la collection-compilation à la collection-sélection. Dans la dernière section de cette première partie de la thèse, après avoir placé les pions nécessaires à la compréhension de cet échiquier complexe où se rencontrent la collection et la littérature, nous verrons ce que les collections du XIX^e siècle et des siècles précédents nous disent de cette rencontre et de ce qui l'a préparée.

³⁵ Jacques Dubois, « Tout le reste est littérature », p. 9.

3. Pratiques de la collection

Le principe de compilation qui caractérise le recueil, et qui a longtemps servi à définir l'objet collection dans les dictionnaires, remonte à plusieurs siècles avant la venue de l'imprimé, lorsque l'héritage littéraire de l'Antiquité, sur lequel « ont vécu la culture et la science du Moyen Âge¹ », est sauvé par Charlemagne². Dans un premier temps, le rapport aux textes antiques se définit par une « activité de compilation et de mise en ordre³ », qui voit le jour aussi tôt, dans l'histoire du livre, qu'aux VIII^e et IX^e siècles de notre ère. Il s'agissait pour les clercs de cette époque de réunir dans de vastes recueils des corpus pratiques et thématiques et d'organiser ces recueils de manière à en faciliter la consultation, par la rédaction de tables, par exemple. Selon Bernhard Bischoff, ces compilations ou « collections spécialisées » sont essentiellement le fruit du travail des communautés religieuses, parfois d'un particulier, qui les réalise selon ses « goûts personnels⁴ ». Dans le sillage de ce mouvement apparaissent des catalogues – qui témoignent de l'existence d'un « travail bibliographique » –, « dans lesquels les bibliothécaires et les savants du Moyen Âge recensent, outre leurs propres richesses, les livres possédés par d'autres bibliothèques⁵ ».

L'activité de compilation ne se limite pas à la littérature antique, puisqu'elle est aussi au cœur de la littérature patristique, qui réunit les textes des Pères de l'Église. C'est aux « collections canoniques », explique A. G. Hamman, que le Moyen Âge

¹ Bernhard Bischoff, *Paléographie de l'Antiquité romaine et du Moyen Âge occidental*, p. 221.

² Dont Albert Flocon dit qu'il avait compris « le rôle primordial des écrits dans l'organisation rationnelle de l'empire » (*L'Univers des livres : Étude historique des origines à la fin du XVIII^e siècle*, p. 156).

³ Bernhard Bischoff, *op. cit.*, p. 236.

⁴ *Ibid.*

doit « sa connaissance des textes patristiques⁶ », d'abord aux collections de droit oriental, qui avaient fourni, dès le V^e siècle, « en nombre restreint des textes des Pères⁷ », puis à la collection irlandaise *Hibernensis*, « recueil de canons ecclésiastiques réunis au VII^e siècle⁸ », et à la collection aujourd'hui appelée *Fausses décrétales* (IX^e siècle), qui groupe « les ordonnances ou les constitutions des papes⁹ », enfin au *Décret* de Gratien (XII^e siècle), à la fois « compilation des collections antérieures » et « véritable traité, solidement structuré, de droit ecclésiastique¹⁰ ». Après l'avènement de l'imprimerie, qui favorise « le regroupement de diverses œuvres en des collections qui en facilitaient la consultation¹¹ », ces compilations prennent le nom de « Bibliothèques des Pères »; selon Henri-Jean Martin, les premières de ces « Bibliothèques » « où se trouvaient systématiquement rassemblés tous les écrits connus [des Pères de l'Église] » seront publiées à Paris, et c'est cette même ville qui deviendra « la capitale incontestée » des éditions patrologiques au XVII^e siècle¹².

Aux côtés des textes religieux, les autorités antiques jouent un « rôle prépondérant¹³ » dans la constitution du savoir jusqu'au XII^e siècle, « second sommet pour la tradition de nombreux auteurs classiques et de la littérature patristique¹⁴ ». Le début du bas Moyen Âge voit naître une nouvelle orientation dans la relation au

⁵ *Ibid.*

⁶ A. G. Hamman, *L'Épopée du livre : La Transmission des textes anciens, du scribe à l'imprimerie*, Paris, Perrin; Montréal, Libre Expression, 1985, p. 137.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 138.

¹⁰ *Ibid.*, p. 139.

¹¹ *Ibid.*, p. 176.

¹² Henri-Jean Martin, *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVII^e siècle (1598-1701)*, vol. I, p. 108.

¹³ Bernhard Bischoff, *op. cit.*, p. 221.

¹⁴ *Ibid.*, p. 238.

savoir, alors que « les lettrés de cette époque se distinguent par la conscience qu'ils ont de leur propre valeur¹⁵ ». L'héritage antique, que l'effort de compilation et de traduction avait rendu accessible, est alors repensé et éprouvé face à l'enseignement de l'Église : s'amorce la « vaste synthèse que sera la scolastique¹⁶ ». Avec ce « réveil » c'est « une nouvelle catégories d'ouvriers, un nouveau corps de métier¹⁷ » qui entre en scène, celui des érudits, des « professionnels de l'esprit » qui pensent et qui enseignent¹⁸.

C'est avec des imprimeurs humanistes comme les Estienne et les Alde, au XVI^e siècle, que commence véritablement ce qu'on appelle l'édition savante, qui revoit et corrige l'établissement des textes antiques que la transcription manuscrite n'avait pas (toujours) rendus fidèlement. Selon Albert Flocon, Henri Estienne II est à l'origine de deux collections « de poche », l'une en format in-32, l'autre en in-24 : la première, qui rassemble des poètes lyriques grecs, est lancée autour de 1560 sous le titre « Pindari Olympia »; la seconde (Flocon n'en donne pas le titre), lancée à la même époque, est consacrée aux comiques grecs avec traduction latine et commentaires¹⁹.

Si les éditions de poche sont courantes au moment où Henri Estienne fait paraître ses deux collections, c'est beaucoup grâce à Alde Manuce qui, au début du XVI^e siècle, faisait « figure de novateur [en publiant] des textes classiques en format

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Albert Flocon, *op. cit.*, p. 178.

¹⁷ *Ibid.*, p. 177.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 345.

portatif²⁰ ». Dans son historique du livre de poche, Yvonne Johannot fait des livres format in-octavo sortis des presses aldines (à partir de 1501) « la première collection de poche », parce qu'ils répondent à un besoin « qui n'est pas sans rapport » avec celui auquel répondront les « poches » du vingtième siècle, soit d'apporter le livre chez soi et de s'y référer facilement²¹. Lucien Febvre et Henri-Jean Martin, de même qu'Albert Flocon, emploient eux aussi le mot *collection* pour désigner la production de ces nouvelles « petites » éditions aldines, destinées « à vulgariser les œuvres des classiques latins et les poètes italiens²² ». On sait qu'elles étaient reconnues et recherchées par les étudiants et les érudits, ce qui laisse supposer que leur format, mais aussi évidemment leur contenu et le travail scientifique qui l'encadrait, permettaient aux lecteurs de l'époque de les considérer tel un ensemble marqué par une unité éditoriale.

Dans un autre ordre d'idées, lorsque les problèmes religieux du XVI^e siècle surgissent « se révèlent [davantage] les possibilités que confère l'imprimerie à ceux qui veulent atteindre et soulever l'opinion²³ » : on assiste alors « pour la première fois » à ce que « nous appellerions aujourd'hui une campagne de presse²⁴ ». C'est dans ce contexte que voient le jour les premières collections patristiques *imprimées*, dont l'implantation de l'imprimerie favorise à la fois la publication et la consultation. Pour alimenter la controverse qui les oppose, réformateurs et catholiques vont puiser dans

²⁰ Albert Labarre, « Les incunables : la présentation du livre », dans *Histoire de l'édition française*, vol. I, p. 199.

²¹ Yvonne Johannot, *Quand le livre devient poche*, p. 54. Thomas L. Bonn fait aussi des éditions aldines « the earliest ancestors of today's paperbacks » (*Under Cover : An Illustrated History of the American Mass Market Paperbacks*, Harmondsworth et New York, Penguin Books, 1982, p. 25).

²² Lucien Febvre et Henri-Jean Martin, *L'Apparition du livre*, p. 222.

²³ *Ibid.*, p. 433.

²⁴ *Ibid.*

la tradition et réalisent d'immenses compilations réunissant les écrits dispersés des Pères de l'Église. C'est la ville de Bâle qui « donne l'impulsion et [qui] fait paraître les premières collections polémiques²⁵ » lorsqu'est publiée, chez l'imprimeur Henri Pétri en 1528, une compilation portant le titre *Antidote, contre les diverses hérésies de presque tous les siècles*. Une fois le mouvement lancé, plusieurs autres compilations suivent, et parce qu'elles rassemblent toujours plus de textes, il devient nécessaire de les organiser en plusieurs volumes – comme celle de Marguerin de Bigne, intitulée *Bibliotheca sanctorum Patrum supra ducentos* et partagée en huit volumes in-folio publiés à Paris de 1575 à 1578²⁶ –, selon une structure thématique ou chronologique. Ce type de publications se perpétue jusqu'au lendemain de la Révolution française; l'abbé J. P. Migne est la compilateur de la dernière d'entre elles, « œuvre titanesque » et voulue exhaustive intitulée *Cursus completus seu Bibliotheca universalis*²⁷. Après l'entreprise de Migne, les éditions s'orientent « vers des corpus plus spécialisés et plus limités²⁸ ».

Avec la « Bibliothèque bleue », qui voit le jour autour de 1650, le XVII^e siècle nous transporte sur un tout autre terrain. C'est l'imprimeur Nicolas Oudot et son fils Nicolas II, tous deux de Troyes, qui sont à l'origine de la création et de l'essor de cette collection de livrets peu coûteux mais de piètre qualité, qui seront ultérieurement désignés « livrets bleus » de par la couleur soit de leur couverture, soit de leur papier²⁹. Elle regroupe des livres qui « ont presque tous l'apparence de fragiles

²⁵ A. G. Hamman, *op. cit.*, p. 177.

²⁶ *Ibid.*, p. 181.

²⁷ *Ibid.*, p. 183.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Roger Chartier, « Stratégies éditoriales et lectures populaires », dans *Histoire de l'édition française*, vol. I, p. 598. L'histoire du nom de la collection reste encore mystérieuse.

brochures comportant moins d'une cinquantaine de pages³⁰ », dont le format, « variable au XVII^e siècle, se réduit progressivement à celui des livres in-8 et in-16³¹ »; leur impression est « mauvaise », signe de « textes faits à la va-vite », présentant des « coquilles nombreuses » et une « pagination défectueuse³² ». Comme elle se révèle rentable, l'idée des Oudot est rapidement reprise par d'autres familles d'imprimeurs, qui mettent sur le marché des « collections d'ouvrages imitant la "Bibliothèque bleue", sans lui ressembler tout à fait³³ »; distribuées par un réseau de vente « de conception moderne³⁴ », les impressions des titres de la « Bibliothèque bleue » remporteront un succès grandissant aux XVII^e et XVIII^e siècles et se poursuivront jusqu'en 1863³⁵.

Il est difficile de citer des chiffres exacts en ce qui concerne le tirage et la diffusion des titres de la « Bibliothèque bleue », parce qu'ils sont imprécis ou qu'ils diffèrent d'un auteur à l'autre. Dans son *Catalogue descriptif de la Bibliothèque bleue de Troyes*, A. Morin parle de 1389 éditions correspondant à quelques centaines de titres, partagés entre la religion (28,1 %), la fiction (41,4 %), l'information et l'instruction (28,3 %) et une catégorie « divers » (2,2 %)³⁶. Selon Henri-Jean Martin, une édition du XVII^e siècle correspond à environ 1200 à 1500 exemplaires, alors qu'elle peut atteindre 5000 exemplaires par titre au XVIII^e siècle, pour un total de

³⁰ Lise Andries, *La Bibliothèque bleue au dix-huitième siècle : Une tradition éditoriale*, Oxford, University of Oxford, 1989, p. 9.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*, p. 12.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Son succès est attesté par « l'augmentation des imprimeurs et des centres qui se spécialisent dans le colportage » (Geneviève Bollème, *La Bibliothèque bleue : Littérature populaire en France du XVII^e au XIX^e siècle*, Paris, Julliard, 1971, p. 12).

³⁶ Chiffres cités par Henri-Jean Martin dans *Le Livre français sous l'Ancien Régime*, p. 163.

diffusion de près d'un million d'exemplaires annuellement³⁷. À son origine, mais aussi tout au long de son existence, la collection puise peu dans la littérature d'actualité. C'est en fait à partir de la culture savante médiévale que s'élabore son contenu, composé de romans de chevalerie, de vies de saints, de livres de piété, de traités d'occultisme, de recueils d'astrologie et autres; des cantiques et des chansons, des livres de recettes et des manuels de conversation viennent sporadiquement renouveler le catalogue, mais « le succès des textes qui s'y trouvent réellement intégrés [surtout les romans de chevalerie et les ouvrages religieux] frappe par une permanence digne de réflexion³⁸ ».

C'est la perspective économique de conquérir et d'alimenter un nouveau marché qui préside à la naissance de la « Bibliothèque bleue ». Le succès qu'elle connaît aux XVII^e et XVIII^e siècles montre qu'Oudot tout autant que ses concurrents et successeurs ont visé juste en ciblant un public dont les besoins n'avaient pas été reconnus ou retenus par les autres artisans impliqués dans le commerce du livre. Le catalogue de la collection, nullement « laissé au hasard³⁹ », s'est progressivement élaboré en vertu de ces lecteurs potentiels : « Tous [les textes] sont choisis parce qu'ils paraissent pouvoir être achetés par un large public et donc susceptibles de répondre à une attente partagée, qu'elle soit de l'ordre de la dévotion, de l'utilité ou de l'imaginaire⁴⁰. » Au-delà d'un corpus qui fait série par l'identité générique des textes qui le composent, par le « champ de pratiques où ils [étaient] utilisables⁴¹ » ou par

³⁷ Henri-Jean Martin, *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVII^e siècle (1598-1701)*, vol. I, p. 70.

³⁸ Henri-Jean Martin, *Le Livre français sous l'Ancien Régime*, p. 169.

³⁹ Roger Chartier, « Livres bleus et lectures populaires », dans *Histoire de l'édition française*, vol. II, p. 504.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 505.

leur thématique, c'est essentiellement leur parenté formelle, quel que soit leur genre, qui les inscrit dans un réseau qui les « renvoi[e] explicitement des uns aux autres, qui travaill[e] sur les mêmes motifs, reproduits, déplacés ou inversés⁴² », une parenté créée de toutes pièces par les éditeurs. Si certains textes sont édités tels quels, la plupart sont en effet retravaillés par des auteurs anonymes, « ouvriers d'imprimerie, typographes ou autres, qui se font écrivains [...] aux ordres de leurs patrons⁴³ ». Ces « ordres » consistent à effectuer des interventions qui visent « à renforcer tout ce qui peut apparenter⁴⁴ » et cimenter le réseau textuel : d'une part, il s'agit de remodeler la présentation même du texte, d'autre part de le réduire et de le simplifier, enfin de l'épurer et de le censurer⁴⁵. De par ce « travail d'amputation et de révision⁴⁶ », Roger Chartier conclut que la « Bibliothèque bleue » est une « formule éditoriale qui donne à l'objet des formes propres, qui organise les textes selon des dispositifs typographiques spécifiques⁴⁷ ».

Puisque les textes sont retravaillés afin de satisfaire les attentes du public à qui ils s'adressent, on pourrait avancer, comme le fait Geneviève Bollême, que ce public « est censeur, juge souverain et auteur [des livres]⁴⁸ » de la « Bibliothèque bleue ». À cet égard, le colporteur, selon Robert Mandrou, joue un rôle clé : il « fait plus que placer une marchandise bon marché, il renseigne l'éditeur-imprimeur sur la demande,

⁴² *Ibid.*

⁴³ Robert Mandrou, *De la culture populaire aux XVII^e et XVIII^e siècles : La Bibliothèque bleue de Troyes*, Paris, Stock, 1964, p. 21.

⁴⁴ Roger Chartier, « Livres bleus et lectures populaires », p. 505.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*, p. 506.

⁴⁸ Geneviève Bollême, *op. cit.*, p. 22.

sur l'accueil⁴⁹ »; une forme de « dialogue de l'éditeur avec sa clientèle⁵⁰ » semble ainsi avoir existé. Néanmoins, au moins dans les premiers temps de la collection, comme l'avance Roger Chartier, le travail formel ne put être autre que conditionné « par le mode de lecture que les éditeurs *pens[aient]* être celui de la clientèle qu'ils vis[aient]⁵¹ »; dans un tel cas, selon une expression empruntée à Alberto Cadioli⁵², on peut dire des titres de la « Bibliothèque bleue » qu'ils sont des « livres d'éditeurs » – et non des « livres d'auteurs » –, que la communauté de lecteurs qu'ils cherchent à rejoindre a été « créée » à partir de leurs caractéristiques, que l'offre a précédé la demande. Évidemment, le succès de la collection montre que le public a entériné la proposition de lecture qui lui était offerte, qu'il a validé et le contenu et la forme des livres qu'on lui destinait. Mais a-t-il avalisé le contenu à *cause* de la forme particulière dans laquelle il lui était présenté?

Voilà certes une question complexe, à laquelle on ne peut répondre que de façon hypothétique. Selon Roger Chartier, ce qui constitue l'horizon d'attente du lecteur de la « Bibliothèque bleue » n'est pas le texte, plus ou moins ancien et plus ou moins « savant », mais bien « la forme imprimée dans laquelle il se donne à lire⁵³ »; la couverture et le format des livrets bleus, qui permettent de les différencier aisément du reste de la production livresque sont aussi garants d'un contenu accessible à un public dont les capacités de lecture sont limitées. On peut ainsi croire que c'est leur

⁴⁹ Robert Mandrou, *op. cit.*, p. 19-20.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 20.

⁵¹ Roger Chartier, *L'Ordre des livres : Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre les XIV^e et XVIII^e siècles*, p. 24. Nous soulignons.

⁵² Alberto Cadioli, « L'édition, la lecture, la communauté littéraire : une réflexion méthodologique », p. 138.

⁵³ Roger Chartier, « Livres bleus et lectures populaires », p. 506.

support formel qui a fait le succès des livrets bleus, que c'est leur « mise en texte » qui a été responsable de leur popularité.

Avec la « Bibliothèque bleue », nous abordons le premier volet de notre réflexion sur le « populaire ». Dans un livre paru en 1964, Robert Mandrou établit un lien sans équivoque entre la collection et la culture populaire :

la littérature de colportage, et son fonds essentiel, la Bibliothèque bleue de Troyes, constituent certainement le meilleur ensemble d'information dont nous disposons actuellement pour tenter de nous représenter ce qu'a pu être cette culture populaire de l'Ancien Régime⁵⁴.

Suivant son idée, la « Bibliothèque bleue » est « populaire » non pas parce qu'elle est le produit du peuple, mais parce qu'elle lui est destinée, qu'elle rejoint la culture dont il se nourrit. Dans une étude parue en 1975, Henri-Jean Martin nuance cette affirmation, trop courte pour donner une juste idée du public et de la consommation des titres de la « Bibliothèque bleue ». À ce sujet, Robert Mandrou et Geneviève Bollême se rejoignent : parce que « la France est à peu près analphabète jusqu'à la fin du XVII^e siècle⁵⁵ », la « Bibliothèque bleue » serait sans lecteurs si ce n'était de la « lecture communautaire », phénomène propre aux classes populaires, surtout rurales. Martin corrige cette perspective en montrant que le premier public de la « Bibliothèque bleue » est en fait majoritairement urbain et qu'il se procure les livres bleus par l'entremise du colportage de ville, distinct dans son organisation du colportage rural qui apparaîtra dans son sillage : « la compréhension des livrets bleus supposait un niveau, ne disons pas de culture, mais d'ouverture dont on peut se

⁵⁴ Robert Mandrou, *op. cit.*, p. 8.

demander s'il fut toujours atteint par tous, au moins directement – et cela surtout dans les campagnes⁵⁶ ». Un paradoxe apparaît ici : tout en étant éminemment « liée aux traditions populaires les plus enracinées⁵⁷ », la « Bibliothèque bleue » supposait une « participation lettrée », celle d'un public

ayant en règle générale acquis le degré de culture correspondant à cette forme d'instruction élémentaire dispensée dans les écoles d'Ancien Régime et dans les petites classes de certaines régences ou de certains collèges, ce qui ne veut pas dire qu'elle n'atteignait pas indirectement, par « ouï-dire », un public encore plus large⁵⁸.

À la fin du XVII^e siècle, les livrets bleus « pénétraient largement à Paris⁵⁹ » et dans les autres centres urbains, leurs lecteurs n'étant « ni le petit peuple urbain, ni la clientèle du livre savant, mais un monde de demi-lettrés, petits nobles, bourgeois des villes, marchands en activité ou retraités⁶⁰ ».

Le lien entre la « Bibliothèque bleue » et le « populaire » est plus complexe qu'il n'a semblé aux premiers chercheurs qui se sont intéressés à la collection. Dans le premier tome de *Histoire de l'édition française*, paru en 1982, Roger Chartier, qui rejette l'idée du contenu « populaire » de la « Bibliothèque bleue », croit plus prudent de dire que le XVII^e siècle voit la naissance d'un « marché "populaire" de l'imprimé⁶¹ » ; « en filigrane, explique-t-il, se dessine [...] une opposition, qui sera durable, entre deux corpus de textes », deux ensembles « qui n'ont pas deux publics

⁵⁵ Geneviève Bollême, *op. cit.*, p. 16.

⁵⁶ Henri-Jean Martin, *Le Livre français sous l'Ancien Régime*, p. 179.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 182.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 179-180.

⁵⁹ Henri-Jean Martin, *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVII^e siècle (1598-1701)*, vol. II, p. 958.

⁶⁰ Roger Chartier, « Stratégies éditoriales et lectures populaires », dans *Histoire de l'édition française*, vol. I, p. 602.

⁶¹ *Ibid.*

radicalement différents », mais que « les imprimeurs éditent en visant des clientèles, des circulations et des usages qui ne sont point les mêmes⁶² ». Dans le deuxième tome de *l'Histoire de l'édition française* (1984), Chartier complète sa première hypothèse : au marché populaire du livret bleu correspondrait un support formel « populaire » parce que représentatif de « la double exigence du moindre prix et d'une lecture qui n'est pas forcément virtuose⁶³ ». Selon Henri-Jean Martin, en favorisant et en permettant la constitution de discours écrits de plus en plus complexes, l'imprimerie « eut pour conséquence de partager la société en catégories se différenciant selon leur niveau culturel, donc d'accentuer les clivages sociaux⁶⁴ » ; elle départagea les lecteurs qui avaient acquis « une certaine forme d'érudition au collège » des « masses analphabètes », mais aussi de tous ceux « dont la science [...] se born[ait] à savoir lire, compter et plus ou moins écrire⁶⁵ ». Un imprimeur comme Nicolas Oudot voit un « public potentiel⁶⁶ » dans ces deux dernières catégories, auquel il destine un livre devenu « signe de distinction et porteur d'une identité culturelle⁶⁷ ».

En 1985, dans un article intitulé « Du livre au lire », Chartier avance une nouvelle hypothèse, qu'il juge par ailleurs « hasardeuse⁶⁸ ». Il règle d'abord une fois pour toutes la question du contenu populaire de la « Bibliothèque bleue » : « Il est [...] clair que le répertoire des livrets troyens n'est pas en lui-même "populaire" puisque composé de textes d'origines diverses et qui chacun vise une efficace, une lecture, un

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Henri-Jean Martin, *Le Livre français sous l'Ancien Régime*, p. 241.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 159-160.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Roger Chartier, « Stratégies éditoriales et lectures populaires », p. 602.

⁶⁸ Roger Chartier, « Du livre au lire », dans Roger Chartier (dir.), *Pratiques de la lecture*, Paris, Rivages, 1985, p. 86.

public particulier⁶⁹. » Si le corpus n'est pas populaire, et si le public ne l'est pas non plus, puisque « sont maintenant bien attestés tant le maniement de textes savants par des lecteurs qui ne le sont pas que la circulation, ni exclusivement, ni peut-être même majoritairement populaire des imprimés de grande diffusion⁷⁰ », c'est peut-être la « manière de lire » les livrets bleus « qui n'est pas celle de l'élite savante, des familiers du livre⁷¹ ». Dans un chapitre de son livre *Culture écrite et société : L'Ordre des livres (XIV^e-XVIII^e siècles)*, paru en 1996, suivant une approche « qui définit les configurations culturelles ("populaires" ou non) à partir des pratiques⁷² », l'hypothèse est devenue une affirmation : « Avant tout, il [le "populaire"] qualifie un mode de relation, une manière d'utiliser des objets ou des normes qui circulent dans toute la société mais qui sont reçus, compris, maniés de diverses façons⁷³. » Autant la forme du livre est porteuse d'une lecture, autant cette lecture n'est pas nécessairement entérinée par le lecteur, qui peut par le fait même « tenir à distance » les modèles qui lui sont proposés, ou au contraire se les « approprier pour y inscrire sa propre cohérence⁷⁴ ». Dans la France du XVI^e au XVIII^e siècles, la lecture « populaire », surtout celle des livrets bleus, serait caractérisée par le non-respect, de la part des lecteurs, des intentions inscrites dans l'objet culturel : « Soit [qu'ils] basculent sur le registre de l'imaginaire ce qui leur était donné sur celui de l'utilité; soit que, inversement, ils prennent pour des descriptions du réel les fictions qui leur sont

⁶⁹ *Ibid.*, p. 83.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 64.

⁷¹ *Ibid.*, p. 86.

⁷² Roger Chartier, *Culture écrite et société : L'Ordre des livres (XIV^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 222.

⁷³ *Ibid.*, p. 213.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 216.

proposées⁷⁵. » Nous reprendrons le fil de cette réflexion lorsque nous aborderons les collections « populaires » de la seconde moitié du XIX^e siècle, mais gardons à l'esprit l'hypothèse selon laquelle il serait possible de définir une communauté de lecteurs par la manière de lire qui lui est propre.

Avec les collections périodiques du dernier tiers du XVIII^e siècle, nous pénétrons au cœur de l'un des grands enjeux de l'époque des Lumières. Une mise en contexte s'impose d'abord. À l'élargissement du public lecteur, plus hétérogène et plus étendu que par les siècles passés, correspondent une augmentation et une diversification de la population écrivante, chez qui l'essor de l'imprimerie et de l'édition fait naître un « extraordinaire désir de communication⁷⁶ ». Parce que « le marché ne pouvait pas faire vivre plus d'écrivains qu'à l'époque où l'abbé Prévost et Le Sage avaient prouvé qu'il était possible (tout juste possible...) de vivre de sa plume et non de pensions⁷⁷ », c'est surtout dans le groupe de la « bohème littéraire », selon une expression de Robert Darnton, qu'on trouve le plus de nouveaux arrivants, lesquels, avant que n'éclate la structure de l'Ancien Régime, ne trouveront pas leur place au sein du monde « privilégié » de la production littéraire. Pour survivre en marge du système officiel, le « prolétariat intellectuel⁷⁸ » n'a d'autre choix que de se tourner vers les « travaux subalternes de librairie⁷⁹ », c'est-à-dire la rédaction de manuels et d'abécédaires et la vulgarisation de la production romanesque dans les

⁷⁵ *Ibid.*, p. 219.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 47.

⁷⁷ Robert Darnton, « Dans la France prérévolutionnaire », dans *Bohème littéraire et Révolution : Le Monde des livres au XVIII^e siècle*, p. 20.

⁷⁸ Didier Masseau, *L'Invention de l'intellectuel dans l'Europe du XVIII^e siècle*, p. 50.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 51.

grandes collections périodiques qui voient le jour et qui connaissent du succès dans la période qui précède la Révolution.

Le phénomène des collections périodiques, que nous avons brièvement évoqué dans la section sur l'étymologie du mot « collection », représente l'une des « originalités majeures de l'édition⁸⁰ » au XVIII^e siècle. Comme le souligne Roger Chartier, « le temps est aux grandes entreprises, aux vastes opérations de librairie⁸¹ », et « les collections constituées de nombreux tomes [courantes pour le livre de religion, de droit ou d'érudition] s'emparent progressivement de tous les textes : pièces de théâtre, récits de voyages, réels ou imaginaires, contes de fées, romans, etc.⁸² ». Nous avons vu précédemment que « le modèle de telles entreprises qui égrènent leurs volumes au fil des années est à chercher du côté des périodiques⁸³ », dont la publication fut « le laboratoire d'une nouvelle économie du livre, proposant des formules éditoriales inédites, fortifiant à une large échelle le capitalisme de librairie⁸⁴ ».

D'après Jean Sgard, en effet, c'est à la diffusion périodique que le commerce du livre emprunte les deux nouveaux procédés qui le caractérisent au XVIII^e siècle, celui de la souscription et celui de la collection. Le premier, « expérimenté en Angleterre dès la fin du XVII^e siècle⁸⁵ », « se répand [en France] sous la Régence et

⁸⁰ Roger Chartier, « Les textes : tradition et novation », dans *Histoire de l'édition française*, vol. II, p. 172.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ Jean-François Gilmont, *op. cit.*, p. 74.

fera l'objet d'un règlement en 1730⁸⁶ »; il s'agit de publier des livres « en s'assurant d'avance un certain nombre d'acheteurs, qu'on invite par un programme et qui se font inscrire à des conditions approuvées chez le libraire ou chez l'auteur⁸⁷ », méthode qui « imite l'abonnement et qui entraîne en fait une publication périodique⁸⁸ ». Une autre façon de « s'attacher des lecteurs⁸⁹ » est la publication de collections, procédé qui « se généralise dans la seconde moitié du siècle⁹⁰ » : « chaque libraire tend à se spécialiser dans un secteur donné (économie, voyages, causes célèbres, littérature féminine, etc.) grâce à des séries de publications plus ou moins périodiques⁹¹ ».

C'est par la « volonté totalisante⁹² » qui sous-tend l'ensemble des grandes entreprises éditoriales du XVIII^e siècle – à commencer par l'*Encyclopédie* –, selon Roger Chartier, que s'explique le phénomène des collections périodiques⁹³; l'addition de textes les uns aux autres repose sur le désir de construire une « bibliothèque exhaustive et idéale⁹⁴ », de consommation rapide et facile pour les lecteurs en mal de connaissances ou de divertissements. D'après Jean Marie Goulemot, à cette « volonté de tout conserver » s'ajoute celle « de trier et de réduire⁹⁵ », second volet de la « contradiction profonde » qui marque les Lumières, « partagées entre la quête de l'exhaustivité – collationner tout le savoir du monde pour le préserver d'un

⁸⁶ Jean Sgard, « La multiplication des périodiques », p. 205.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Jean-François Gilmont, *op. cit.*, p. 75.

⁹⁰ Jean Sgard, *loc. cit.*, p. 205.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² Roger Chartier, « Les textes : tradition et novation », p. 173.

⁹³ On s'interrogera dans la conclusion générale sur l'utilisation du mot « collection » pour désigner ces vastes ensembles de textes propres au XVIII^e siècle.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ Jean Marie Goulemot, « En guise de conclusion : les bibliothèques imaginaires (fictions romanesques et utopies) », dans Claude Joly (dir.), *Histoire des bibliothèques françaises*, Paris, Promodis, 1988, vol. II, p. 510.

anéantissement possible, comme le suggère l'article "Encyclopédie" de Diderot lui-même – et l'intervention ponctuelle, efficace et limitée⁹⁶ ». En ce qui concerne la fiction, les vastes compilations qui sont offertes au public, pour lesquelles « le terme bibliothèque, à valeur générique, est à la mode avec celui, plus restreint, de cabinet⁹⁷ », regroupent majoritairement des œuvres déjà publiées, dont il ne s'agit pas « d'accentuer le côté actuel⁹⁸ », mais qu'il consiste plutôt de réunir en vue de « mettre une culture essentielle mais choisie à la disposition des personnes qui partagent le goût du XVIII^e siècle tardif pour les bibliothèques toutes faites et les acquisitions progressives et régulières⁹⁹ ». Trois importantes collections datant de cette période attestent ce « goût » du public : il s'agit de la « Bibliothèque universelle des romans » (1775-1789), du « Cabinet des Fées » (1785-1789) et des « Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques » (1787-1789).

Selon Roger Poirier, qui s'est penché sur le cas de la « Bibliothèque universelle des romans », une telle collection put voir le jour et connaître du succès parce que le genre romanesque est devenu, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, « une valeur sûre de librairie¹⁰⁰ ». Trois autres entreprises préalables de la sorte, mais de moindre envergure, auraient favorisé le « changement d'orientation » qui fait du roman un genre qu'on pouvait alors « faire figurer dans sa bibliothèque au rayon des "Belles-Lettres"¹⁰¹ » : « De l'usage des romans », une compilation formée de deux

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ Wallace Kirsop, « Nouveautés : théâtre et roman », p. 228.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ Roger Poirier, *La Bibliothèque universelle des romans : Rédacteurs, textes, public*, Genève, Librairie Droz, 1976, p. 1.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 2.

volumes (l'un théorique et l'autre bibliographique) et publiée en 1734¹⁰²; la « Bibliothèque d'un homme de goût », aussi en deux volumes et publiée en 1772¹⁰³; et la « Bibliothèque de campagne », différente des deux autres en ce qu'elle correspond à une « publication beaucoup plus importante¹⁰⁴ » (17 volumes, publiés de 1738 à 1742, puis dans une seconde édition en 1761) et qu'elle présente des textes (romans, nouvelles, poèmes et traductions) « dans leur intégralité et accompagnés seulement de notes très succinctes¹⁰⁵ ».

La « Bibliothèque universelle des romans », de par « son importance numérique et le succès qu'elle a remporté¹⁰⁶ », compte selon Poirier parmi « les plus importantes entreprises de librairie du XVIII^e siècle en France¹⁰⁷ »; elle rassemble 926 titres, publiés durant quatorze ans « au rythme annuel de 16 volumes¹⁰⁸ » (pour un total de 224) et qui répondent « à l'engouement du public pour les romans et les bibliothèques¹⁰⁹ ». C'est le marquis de Paulmy, « grand seigneur très connu¹¹⁰ » à l'époque, qui en est à la fois « l'instigateur [...], le grand pourvoyeur de matériaux grâce à sa propre bibliothèque, le directeur et ce que nous appelons maintenant le rédacteur en chef¹¹¹ ». Probablement à cause d'un conflit qui l'oppose à son collaborateur, le comte de Tressan, et « qui portait sur l'orientation à donner à la

¹⁰² Poirier précise que le second volume, intitulé « Bibliothèque des romans avec remarques critiques sur leur choix et leurs différentes éditions », « sera [...] souvent cité et servira de référence à ceux qui voudront se constituer leur propre bibliothèque romanesque » (*ibid.*, p. 3).

¹⁰³ Cette collection n'était cependant pas spécialisée dans les romans (*ibid.*).

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 4.

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 6.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 7.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 6.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 4.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 12.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 14.

collection et le choix du public qu'on voulait atteindre¹¹² », Paulmy met un terme à sa participation et quitte la « Bibliothèque universelle des romans » trois ans après sa création (1778); la fonction de directeur est dès lors et jusqu'à la fin assumée par Jean-François de Bastide, jeune homme « venu de province pour se faire un nom dans la littérature à Paris¹¹³ » et sous qui les trois quarts de la collection furent publiés.

À l'origine du projet, Paulmy et Tressan mettent au point une classification des titres romanesques en huit « classes »¹¹⁴, laquelle, aussi « arbitraire » nous semble-t-elle aujourd'hui, correspond alors « à un désir de rationaliser le roman, d'en faire une science [...] afin que les lecteurs aient l'impression d'acquérir un certain vernis scientifique tout en se distrayant¹¹⁵ ». Plus que ce classement, c'est la technique des « miniatures » qui représente le « caractère très particulier¹¹⁶ » de la collection, qui se doit d'innover pour se démarquer des compilations antérieures. Dans le prospectus qui annonce sa parution, les éditeurs s'expliquent :

il serait sans doute impossible et même absurde de rassembler tous les volumes que le temps a accumulés; il suffit de les faire connaître en les analysant, d'en donner l'âme, l'esprit et pour ainsi dire la miniature¹¹⁷.

La « miniaturisation » des romans est confiée à des rédacteurs formant « un tout assez homogène¹¹⁸ », c'est-à-dire des « écrivains professionnels » pour qui « écrire était

¹¹² *Ibid.*, p. 20.

¹¹³ *Ibid.*, p. 19.

¹¹⁴ Soit : 1) anciens romans grecs et latins (traduits); 2) romans de chevalerie; 3) romans historiques; 4) romans d'amour; 5) romans de spiritualité, de morale et de politique; 6) romans satiriques, comiques et bourgeois; 7) nouvelles historiques et contes; 8) romans merveilleux.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 36.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 5.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 29.

[l']activité principale d'où ils tiraient leurs revenus¹¹⁹ ». Aux deux directeurs successifs de la collection sont associés deux types de miniatures : le premier, baptisé par Poirier la « miniature-résumé », consiste à condenser un roman en environ 70 pages (des passages pouvaient être retranchés), dans un ton neutre où le rédacteur « n'intervient jamais personnellement (sinon dans le choix des épisodes) par des jugements [...] ou des remarques qui pourraient orienter le lecteur¹²⁰ » ; le second, la « miniature-caricature », correspond à un condensé dénaturé, comportant des interventions explicites du rédacteur et livré dans un style ampoulé¹²¹. En ce qui concerne le deuxième type, Poirier explique que cette technique se rapproche de la « traduction » telle qu'on la conçoit au XVIII^e siècle, qui repose sur le principe d'une « liberté d'interprétation ayant comme but le plaisir du public et comme conséquence l'élégance [...] aux dépens de la fidélité au texte original¹²² ».

Selon Poirier, la présence des deux types de miniatures trouve sa source dans l'idée que chacun des deux directeurs de la collection s'était faite de son public. Paulmy vise les lecteurs « qui avai[ent] fait le succès de l'*Encyclopédie*¹²³ », soit un « public aisé, curieux intellectuellement et ouvert aux innovations¹²⁴ », une erreur selon Poirier, parce que ces lecteurs « soit [...] s'intéressaient aux romans et les

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ *Ibid.*, p. 68.

¹²¹ Dans son analyse de la collection, Angus Martin nuance ce partage de Poirier en deux types de miniatures : « Cette distinction, réelle pour les cas extrêmes [...], est difficile à maintenir dans des cas plus marginaux. [...] Bien que le ton de la collection avant 1779 reste plus sobre que pendant les années qui suivent, ainsi que l'a signalé Roger Poirier, les méthodes qu'on emploie, dès le début, dans la rédaction des notices n'étaient pas toujours aussi scrupuleuses que cette constatation générale laisserait prévoir. » (*La Bibliothèque universelle des romans (1775-1789) : Présentation, table analytique et index*, Oxford, University of Oxford, coll. « Studies on Voltaire and the Eighteenth Century », 1985, p. 50)

¹²² Roger Poirier, *op. cit.*, p. 68.

¹²³ *Ibid.*, p. 99.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 100.

achetaient dans l'édition complète, soit [...] ne s'y intéressaient pas et n'avaient aucune raison de souscrire à la publication¹²⁵ » de la compilation. Ce « public hypothétique » recherché par Paulmy n'a jamais été le « public réel » de la collection, que Bastide, lui, fut en mesure d'identifier et qui « fit [son] succès financier, si on en juge par les réimpressions qui toutes eurent lieu pendant [sa] direction¹²⁶ ». Relativement aisé, ce public n'est pas composé de l'intelligentsia, mais plutôt majoritairement de financiers et de commerçants (ainsi que de leurs épouses), qui s'intéressent à « l'aspect récréatif des romans¹²⁷ » et qui trouvent dans la collection « un moyen agréable et peu fatigant d'acquérir un certain vernis¹²⁸ » – ce « vernis » que les premiers éditeurs jugeaient complémentaire au divertissement apporté par la lecture. Après avoir ciblé ses nouveaux lecteurs, Bastide modifie la technique de miniaturisation en l'adaptant à ce qu'il croit représentatif des goûts de ce public.

À la fin de la décennie 1780, deux autres grandes compilations romanesques font leur apparition, le « Cabinet des Fées » et les « Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques »; si elles se distinguent toutes deux de la « Bibliothèque universelle des romans » parce que les textes qu'elles offrent aux lecteurs y sont publiés intégralement, il est possible « de postuler un lien¹²⁹ » avec celle-ci par leur « ambition encyclopédique », c'est-à-dire par leur « volonté de recenser et de reproduire tous les meilleurs exemples¹³⁰ » des formes narratives auxquelles elles se consacrent respectivement (surtout des romans et des contes pour

¹²⁵ *Ibid.*, p. 102.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ *Ibid.*, p. 116.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 117.

¹²⁹ Angus Martin, *op. cit.*, p. 72.

¹³⁰ *Ibid.*

le « Cabinet des Fées », des récits utopiques et de voyages pour les « Voyages imaginaires »). La première « reprend le titre et la formule de différents recueils qui remontent jusqu'en 1717, tout en les dépassant dans le sens du gigantisme¹³¹ »; elle totalise 41 volumes, publiés entre 1785 et 1789. La seconde, qui offre 39 volumes entre 1787 et 1789, est dirigée par le « maître d'œuvre¹³² » de la précédente, Charles Garnier, qui reprend les principes ayant mené le « Cabinet des Fées » au succès : « outre les nécessités d'une opération de librairie qui tente de réunir dans une même série des intérêts et des goûts divergents pour augmenter son public¹³³ », l'unité de la collection « tient à une valorisation de l'imaginaire¹³⁴ » en tant que source d'« évasion », d'« émotion » et de « divertissement »¹³⁵.

Dans une perspective plus générale, on peut dire que « ce qui est constant dans le domaine du roman [au XVIII^e siècle], c'est le rapport étroit entre la forme et les impératifs de vente en librairie¹³⁶ »; le genre s'est conformé « aux exigences d'un public versatile¹³⁷ » qui le prise de plus en plus et qu'un désir de totalité incline à une consommation où la volonté d'exhaustivité n'a de limites que la capacité des éditeurs à rentabiliser les entreprises commerciales dans lesquelles ils se lancent. Aux compilations d'envergure il faut ajouter quelques autres opérations de librairie tout aussi considérables. Avec la publication de l'*Encyclopédie méthodique*, refonte de l'*Encyclopédie* de Diderot (les articles s'y trouvent maintenant classés par matière),

¹³¹ *Ibid.*

¹³² Jean Marie Goulemot, « Nouveautés : les utopies », dans *Histoire de l'édition française*, vol. II, p. 237.

¹³³ *Ibid.*, p. 239.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ Wallace Kirsop, *loc. cit.*, p. 228.

¹³⁷ *Ibid.*

Charles-Joseph Panckoucke est à l'origine d'un véritable « capitalisme éditorial¹³⁸ » ; si l'entreprise de Diderot représente « la grande aventure intellectuelle du [XVIII^e] siècle¹³⁹ », celle de Panckoucke équivaut à une réussite majeure sur le plan commercial : 201 volumes sont publiés sur une durée de 50 ans (1782-1832). À la fin de l'Ancien Régime, les Didot, « grands novateurs des techniques et de l'esthétique du livre¹⁴⁰ », « préparèrent par leurs travaux et ceux de leurs collaborateurs le grand essor que devait connaître la "libre entreprise" au siècle suivant¹⁴¹ » ; François-Ambroise Didot réussit à mener à bien de 1782 à 1795, « malgré les terribles difficultés de la période révolutionnaire¹⁴² », la publication d'une collection intitulée « *Moralistes anciens* », destinée à « l'éducation de Monseigneur le dauphin¹⁴³ » et comprenant 18 volumes. Enfin, l'éditeur Cazin connaît un grand succès avec sa collection éponyme, dont l'« *Avis aux amateurs* » datant de 1781 précise qu'elle « contient déjà plus de 70 volumes, tant de poètes français que d'autres ouvrages d'agrément et d'amusement¹⁴⁴ ».

Avant le XVIII^e siècle, l'activité de compilation qui définit la collection vise à réunir et à rendre plus accessible une matière dispersée (comme les écrits patristiques), puis à produire des recueils collectifs composés de textes qui partagent une parenté thématique ou formelle. Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, mais déjà

¹³⁸ Didier Masseau, *L'Invention de l'intellectuel dans l'Europe du XVIII^e siècle*, p. 45. Panckoucke se trouvera aussi à la tête d'un imposant « empire de presse en rachetant les plus célèbres périodiques français », dont le *Mercur de France* (Henri-Jean Martin, *Pour une histoire du livre (XV^e-XVIII^e siècle)*, p. 70).

¹³⁹ Didier Masseau, *L'Invention de l'intellectuel dans l'Europe du XVIII^e siècle*, p. 45.

¹⁴⁰ Albert Flocon, *L'Univers des livres : Étude historique des origines à la fin du XVIII^e siècle*, p. 596.

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² Jean-Alexis Néret, *Histoire illustrée de la librairie et du livre français*, p. 100.

¹⁴³ Albert Flocon, *op. cit.*, p. 597.

¹⁴⁴ Jean-Alexis Néret, *op. cit.*, p. 101.

avec la « Bibliothèque bleue », les textes qui sont mis en collections font l'objet d'une réécriture qui souvent les dénature sans aucun égard pour l'intention ou pour leur destination originale. Avec les collections périodiques créées à l'aube de la Révolution, l'effort de compilation atteint un sommet, se voulant, du moins en théorie, aussi exhaustif que possible. Si le label de collection est alors un outil commercial capable de satisfaire les impératifs de vente en librairie, il lui manque la capacité de promouvoir des titres *inédits*, un enjeu qui n'apparaîtra qu'au XIX^e siècle. Par l'essor des tirages, l'augmentation des lecteurs et la diversification de la production imprimée, l'ère moderne de l'édition provoquera la nécessité d'organiser l'ensemble des publications de plus en plus variées qui sont offertes au public et verra conséquemment croître le phénomène des collections. Elle verra aussi naître une nouvelle utilisation de la notion de collection, qui sera dans certains cas réservée à la mise en marché de nouveautés; ce ne sera plus alors sur la notoriété de l'héritage compilé que reposeront la promotion et la vente des titres, mais bien sur la notoriété du label lui-même.

Dès lors, l'éditeur qui publie une collection d'inédits ou qui inclut des inédits dans sa production doit faire face à une nouvelle responsabilité, qui lui demande comme auparavant la formulation d'un projet de collection répondant idéalement à un besoin chez le public, mais qui exige aussi de lui le talent (ou du moins l'effort) de choisir lui-même des manuscrits qui s'inscrivent dans ce projet et qui le confirment. Suivant ces nouvelles conditions, parce que la collection s'adresse à une catégorie déterminée de lecteurs à qui elle destine un produit conçu pour les rejoindre, la marge de manœuvre de l'éditeur est à la fois étroite, parce que la crédibilité de son projet est

toujours mise en question, et redoutable, parce qu'il a le pouvoir de décider ce qui sera ou ne sera pas lu. « L'éditeur [du XIX^e siècle] ne se contente pas de transformer un texte manuscrit en un objet commercialisable [encore doit-il remplir cette fonction qui va de moins en moins de soi], écrit Jacques Dubois; sa position dans le système lui permet aussi de sélectionner et de promouvoir les ouvrages littéraires¹⁴⁵. » D'où le passage de la *collection-compilation*, qui refuse de choisir (si ce n'est le genre qu'elle privilégie), à la *collection-sélection*, qui ne veut pas que compiler.

Nous préférons l'hypothèse d'une *transition* dans l'utilisation de la collection à celle de son « invention » dans la première moitié du XIX^e siècle, puisque la formule éditoriale existe avant que Gervais Charpentier lance sa « bibliothèque » éponyme en 1838. Pour Isabelle Olivero, la « bibliothèque » est un « mode de désignation¹⁴⁶ » qui renvoie à une forme particulière de collection, motivée par une mission, du moins un projet de société : elle est « appelée à distiller dans tout le corps social les savoirs, les chefs-d'œuvre, les œuvres de la démocratie¹⁴⁷ ». Cette forme de collection voit le jour avec la « Bibliothèque Charpentier », la première à témoigner du principe fondateur de la « bibliothèque », absent des compilations des XVII^e et XVIII^e siècles : « On passe de l'idée de la compilation de divers auteurs à celle de mise en série d'ouvrages regroupant pour un lectorat particulier un ensemble adéquat choisi dans la totalité des livres disponibles¹⁴⁸. » Le projet social de la « Bibliothèque Charpentier », qui est en fait une « bibliothèque choisie » conçue pour « l'homme de goût¹⁴⁹ », n'aurait rien d'original si l'éditeur n'avait renouvelé le support des textes et s'il n'avait ajouté à la

¹⁴⁵ Jacques Dubois, *L'Institution de la littérature : Introduction à une sociologie*, p. 91-92.

¹⁴⁶ Isabelle Olivero, *L'Invention de la collection*, p. 268.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 267.

formule la « nouveauté majeure », selon Olivero, de « fournir à l'histoire ses classiques modernes¹⁵⁰ » (sans aller contre les dires des « critiques les plus avisés de son temps¹⁵¹ »), qu'il puise parmi les « auteurs du mouvement romantique ». C'est donc surtout dans le « souci du canon¹⁵² » dont fait preuve son éditeur que réside l'innovation de la « Bibliothèque Charpentier », pensée en vertu d'un public précis auquel elle offre un amalgame cohérent de classiques sélectionnés autant dans la tradition que chez les auteurs contemporains.

Selon nous, l'absence de l'*inédit* dans la « Bibliothèque Charpentier » est un argument en faveur d'un renouvellement *partiel* de la formule de la collection, qui n'impose pas encore à l'éditeur la responsabilité d'une sélection « à chaud », garante à bien des égards du succès d'une collection : l'effet de *série*, ou l'effet-collection, tient à la capacité des titres de former un tout qui fait sens aux yeux du lecteur. Par ailleurs, l'idée de créer une collection en vertu d'un lectorat particulier devient inévitable au XIX^e siècle, mais elle n'apparaît vraisemblablement pas à ce moment-là, puisqu'elle était déjà présente dans des collections comme la « Bibliothèque bleue » et la « Bibliothèque universelle des romans ». Nous avons vu précédemment que l'histoire particulière de cette dernière illustre le défi de taille qu'est la définition du public cible : à moins d'un heureux hasard, c'est la rencontre du « public hypothétique » et du « public réel » qui assure la vente des titres d'une collection et la fidélité de ses lecteurs. Néanmoins, Charpentier donne bel et bien le coup d'envoi qui fera entrer la librairie française dans son ère moderne, non pas tant par le projet intellectuel qui

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 16.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 57.

¹⁵⁰ *Ibid.*

sous-tend sa collection, comme l'avance Olivero, que par l'objet nouveau qu'il met sur le marché et qu'il offre à un prix coupé de moitié : avec ce nouvel objet se dessine la possibilité d'accroître l'accessibilité au livre et d'étendre sa portée symbolique, certes parce que davantage de lecteurs pourront le posséder, mais surtout parce que ceux-ci auront entre les mains de « meilleurs » textes, que les coûts de fabrication ne permettaient pas jusqu'alors de distribuer dans des éditions abordables¹⁵³.

Au moins deux enjeux majeurs découlent de la rencontre entre la collection et la littérature au XIX^e siècle, celui d'une nouvelle utilisation et d'une nouvelle définition de la formule éditoriale, mais aussi celui de la division de la « littérature » en deux corpus et de son fonctionnement en deux marchés. « Le développement du système de production de biens symboliques », écrit Pierre Bourdieu en parlant de la constitution des deux sphères de production, « s'accompagne d'un processus de différenciation qui trouve son principe dans la diversité des publics auxquels les différentes catégories de producteurs destinent leurs produits¹⁵⁴ ». Nous avons placé précédemment la formule de la collection au cœur de ce processus de différenciation, qu'elle atteste par le nombre significatif de collections qui sont créées dans le but avoué de rejoindre un public précis, mais auquel elle a elle-même participé : par leurs interrogations sur l'émergence d'un public « populaire » et sur les moyens à mettre en œuvre pour l'atteindre et le fidéliser, par les politiques et les choix éditoriaux que motive la volonté d'offrir à ce public un produit apte à le satisfaire, les éditeurs

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 58.

¹⁵² *Ibid.*, p. 57.

¹⁵³ Évidemment, nous sommes encore loin à ce moment des éditions à bon marché qui se vendront 20, 60 puis 95 centimes.

¹⁵⁴ Pierre Bourdieu, « Le marché des biens symboliques », p. 52.

littéraires du XIX^e siècle, par le biais des collections qu'ils ont lancées, comptent parmi les acteurs de l'autonomisation des deux sphères de production.

Le phénomène des collections n'est pas marginal dans le paysage éditorial français du XIX^e siècle, pas plus que la production imprimée qu'il fait connaître : qu'il suffise de rappeler que la nouvelle *La Fanfarlo* de Baudelaire est parue initialement dans les « Veillées littéraires illustrées » de Joseph Bry, que les romans *Madame Bovary* et *Thérèse Raquin* ont d'abord été publiés dans le cadre de la « Collection Michel Lévy » pour le premier et les « Auteurs célèbres » de la maison Flammarion pour le second. Georges-André Vuaroqueaux présente le développement rapide des collections au XIX^e siècle – il s'agit essentiellement des collections « populaires » – comme « une innovation éditoriale de grande ampleur¹⁵⁵ » et fait de Charpentier l'initiateur de la « transformation¹⁵⁶ » qui marque alors la librairie française. La « Bibliothèque Charpentier » ne passe pas inaperçue auprès de ses contemporains éditeurs, qui « s'accord[ent] à voir dans cette nouvelle collection un véritable changement pour le monde de l'édition¹⁵⁷ » : la collection devient le moyen tout désigné pour organiser, mais surtout pour personnaliser la production éditoriale à l'aide de signes visuels qui permettront au lecteur de l'identifier rapidement. L'image de marque de l'éditeur – rappelons le slogan « Achetez le nouveau CHARPENTIER » – commence dès lors à jouer un rôle fondamental dans le processus d'institutionnalisation de la littérature, et sous le Second Empire, précise Vuaroqueaux, « en observant la couleur du papier de couverture, on reconnaît aussitôt la valeur littéraire

¹⁵⁵ Georges-André Vuaroqueaux, *op. cit.*, vol. V, p. 181-222.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 204.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 205.

du livre¹⁵⁸ ». À partir de 1848 (les « Veillées littéraires illustrées » de Bry), les collections populaires connaissent un succès éclatant, mais qui sera de courte durée, puisque le mouvement s'essouffle dès la fin des années 1860, « déportant vers la fin du siècle l'éclosion d'une littérature populaire illustrée adaptée à une consommation de masse¹⁵⁹ », comme nous l'avons déjà souligné avec Jean-Yves Mollier. Tout comme ce dernier, Vuaroqueaux explique cette interruption du phénomène par la difficulté de repousser les limites du lectorat : « Tout se déroule comme si [...] les éditeurs avaient différencié plus efficacement leurs produits, en même temps que les publics, mais sans élargir de façon évidente le marché du livre français¹⁶⁰. »

Avant de nous intéresser au discours des éditeurs, et parce que notre objectif est intimement lié à cette question, il nous faut reprendre le fil de notre réflexion sur le « populaire », que nous avons arrêtée avec Roger Chartier sur la possibilité de définir une communauté de lecteurs (*i.e.* celle de la « Bibliothèque bleue ») par la manière de lire qui lui serait propre. Chartier n'est évidemment pas le seul historien du livre et de l'édition à s'être intéressé à la notion de populaire, par ailleurs fort usée pour s'être prêtée à toutes sortes d'usages depuis plusieurs décennies : « Empiriquement utilisées pendant des décennies, écrit Jean-Yves Mollier, les notions de culture populaire, de lecture populaire et, plus encore, de littérature populaire, ressemblent [...] au monstre du Loch Ness. Plus on en parle et moins l'on a de chance de les apercevoir¹⁶¹. » Deux phénomènes expliquent la confusion dans laquelle baigne l'utilisation du mot, qui est d'abord accolé à tant de substantifs différents qu'on

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 221.

¹⁵⁹ Jean-Yves Mollier, « Le rôle de la littérature populaire dans l'évolution des maisons d'édition parisiennes au XIX^e siècle », dans *Littérature populaire – Peuple et littérature*, p. 73-74.

s'interroge sur sa capacité de désigner adéquatement toutes les réalités qu'il recoupe : ainsi, Anne-Marie Thiesse parle de « livre de librairie [et de] *livre populaire*, [qui] relèvent, tant par leur forme, par leur prix que par leur mode de diffusion, de deux secteurs distincts¹⁶² »; Michel Nathan et Yves Olivier-Martin font l'histoire du « *roman populaire* »¹⁶³, auquel Ellen Constans, de son côté, s'intéresse dans sa relation avec un « *public populaire* »¹⁶⁴; Sophie Grandjean-Hogg consacre sa thèse de doctorat à « la notion complexe d'*édition populaire* »¹⁶⁵, et Karine Angard son mémoire à « la prestigieuse *collection populaire* », « sans que ces deux adjectifs soient antinomiques¹⁶⁶ », précise-t-elle, qu'est la « Collection Michel Lévy ». Dans le cadre de notre interrogation sur la *collection*, nous pouvons penser que le qualificatif « populaire », selon notre compréhension contemporaine du phénomène, s'applique à l'une ou l'autre, ou à plusieurs, de ces quatre composantes : qu'est-ce qui est « populaire »? est-ce le *texte* qui fait partie d'une collection (qui serait écrit pour ou par le peuple¹⁶⁷) ? son *support formel* (qui porterait les marques de son utilisation par le peuple) ? son *lecteur* (qui appartiendrait au peuple) ? son *éditeur* (dont la sphère d'appartenance serait celle de la grande production) ? Le choix le plus juste, et nous y reviendrons, serait probablement « toutes ces réponses », puisque nous sommes à l'intérieur d'un circuit où les uns sont en interaction avec les autres, où l'éditeur qui

¹⁶⁰ Georges-André Vuaroqueaux, *op. cit.*, vol. V, p. 222.

¹⁶¹ Jean-Yves Mollier, *loc. cit.*, p. 53.

¹⁶² Anne-Marie Thiesse, « Le roman populaire », dans *Histoire de l'édition française*, vol. IV, p. 455. Nous soulignons.

¹⁶³ Michel Nathan, *Splendeurs et misères du roman populaire*, textes réunis par R.-P. Colin, René Guise et P. Michel, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990. Nous soulignons.

¹⁶⁴ Ellen Constans, « Lire le roman populaire vers 1850 », p. 53. Nous soulignons.

¹⁶⁵ Sophie Grandjean-Hogg, « L'évolution de la Librairie Arthème Fayard (1857-1936) », thèse de doctorat en histoire, Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, 1996, p. 5. Nous soulignons.

¹⁶⁶ Karine Angard, « La collection Michel Lévy (1855-1918) », mémoire de maîtrise en histoire, Université Paris X-Nanterre, 1993, p. 7. Nous soulignons.

¹⁶⁷ À comprendre selon le sens de « masse », comme dans littérature ou communications de masse.

veut réussir doit trouver son public, où ce public doit pouvoir reconnaître le livre qui est en principe conçu pour répondre à ses besoins, etc.

L'utilisation de la catégorie abstraite du « populaire » qui embrasse par défaut tout ce qui n'est pas proprement « littéraire » ou qui n'appartient pas à la sphère de production restreinte est cependant inconcevable au XIX^e siècle, puisque les deux catégories ne représentent pas encore les termes de l'opposition qui prévaut maintenant. L'opposition n'existe pas, mais les mots, eux, oui. Ainsi, une seconde source de confusion apparaît lorsque l'éditeur Gustave Barba, par exemple, lance en 1849 une collection intitulée « Romans populaires illustrés » et en 1850 une autre qui porte le titre de « Panthéon populaire illustré », suivant une signification du mot qui ne renvoie en rien à un corpus appartenant à la « paralittérature ». Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, donc sur une période très courte, le « populaire » et le « littéraire » sont par ailleurs en voie de devenir les deux corpus distincts qu'ils sont aujourd'hui. C'est précisément ce travail de dissociation, de (re)sémantisation qui fait l'objet de cette dernière partie du chapitre, où nous nous tournons vers le discours des éditeurs sur la nature du « populaire » dans un contexte où celui-ci ne désigne pas (encore) une catégorie prédéterminée. Suivant notre hypothèse que la collection littéraire ne peut exister qu'au prix de la reconnaissance d'un partage des pratiques d'écriture, nous suivrons donc la naissance du corpus qui se détachera progressivement de la littérature pour arriver au moment où la collection pourra rencontrer un contenu désigné institutionnellement comme « littéraire ».

Dans son *Histoire du roman populaire en France*, Yves Olivier-Martin précise que, parce qu'« il eût été illogique d'isoler le contenant du contenu », son

« histoire des structures et des archétypes du roman populaire¹⁶⁸ » s'inscrit dans celle de ses deux moyens de diffusion au XIX^e siècle – donc dans l'histoire de l'édition –, le roman-feuilleton (ou la presse), qui préside à la naissance et au développement du corpus populaire (tel que nous le définissons aujourd'hui) en plus d'agir à titre d'intermédiaire entre ce corpus et son public durant les décennies 1840 et 1850, et les collections qui prennent son relais. N'oublions pas cependant que, avant 1850,

le voisinage d'auteurs qui appartiennent aujourd'hui, et souvent dès leur vivant, à la littérature canonique (Chateaubriand ou Hugo) et d'autres qui sont déjà classés/déclassés comme des romanciers populaires par la critique contemporaine signifie qu'il n'existe pas de frontière étanche entre la littérature et la paralittérature aux yeux des éditeurs, des patrons de presse et du nouveau lectorat¹⁶⁹.

Avant 1850, donc, « il n'existe pas de frontière étanche entre la littérature et la paralittérature » : « Nulle distinction encore entre les romanciers populaires et les autres, écrit Nathan. Des romans s'écrivent, tout simplement¹⁷⁰. » Dans les collections de romans à quatre sous, explique Lise Queffélec, Havard, Bry et Barba publient les « grands classiques » aussi bien que les « grands auteurs » du XIX^e siècle, « Balzac, Chateaubriand, Hugo, Dumas, Sue, Féval, Scribe, G. Sand, Soulié... et bien d'autres¹⁷¹ ». Pas de frontière non plus chez les critiques littéraires de l'époque romantique, ajoute-t-elle, qui « confond[ent] dans un même anathème Balzac, Sand, Hugo, Dumas, Sue et bien d'autres¹⁷² ».

¹⁶⁸ Yves Olivier Martin, *op. cit.*, p. 18.

¹⁶⁹ Ellen Constans, *loc. cit.*, p. 64. Nous soulignons.

¹⁷⁰ Michel Nathan, *op. cit.*, p. 11.

¹⁷¹ Lise Queffélec, *Le Roman-Feuilleton français au XIX^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 1989, p. 37.

¹⁷² *Ibid.*, p. 71.

À peine vingt ans plus tard, la situation est renversée : « même lorsqu'ils ne sont pas d'accord avec les naturalistes », écrit Queffélec, à partir de la fin des années 1860,

les critiques [...] distinguent soigneusement ceux qui, comme Zola ou les Goncourt, écrivent des romans « littéraires » (analyse et peinture du cœur humain) et ceux qui, comme Ponson, Dumas, Féval ou Gaboriau, écrivent des romans « dramatiques » et « populaires », tout en imbroglios et aventures¹⁷³.

L'idée d'un corpus « populaire » avait déjà pris forme avec la campagne de dénonciation de Sainte-Beuve contre la « littérature industrielle » en 1839 (dont nous avons parlé précédemment), où le critique s'attaquait non pas à la nature de cette littérature, mais à l'appât du gain qu'elle inspire à certains auteurs, davantage motivés à produire de la quantité que de la qualité. C'est lorsque apparaît l'enjeu lié à sa lecture, après 1850, que la littérature « populaire » acquiert son autonomie : s'ils veulent en débattre, les critiques n'ont d'autre choix que de désigner le corpus qui menace la société française de « démoralisation¹⁷⁴ ». En 1868, dans un *Rapport sur le progrès des lettres*, le feuilletoniste alors bien connu Paul Féval constate « la fracture esthétique entre le roman "littéraire" [il pense sans doute à Flaubert, précise Constans] et ce nouveau venu qu'est le roman populaire¹⁷⁵ » :

Le roman, sous le rapport des idées et sous le rapport du style, s'est affaïssé : j'entends le roman qui voulait à tout prix rester populaire, et les maîtres se sont peu à peu écartés, comme s'ils eussent ignoré la langue parlée au fond de ces couches sociales qui viennent d'apprendre leurs lettres et qui déjà épèlent [*sic*]¹⁷⁶.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 71-72.

¹⁷⁴ Ellen Constans, *loc. cit.*, p. 66.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 68.

¹⁷⁶ *Ibid.*

Le roman populaire est à peine officiellement né que déjà, il perd des plumes, les « maîtres » ayant choisi de ne plus écrire pour une communauté de lecteurs tout juste alphabétisés. Malgré cette désertion, Féval défend (de façon intéressée, sans nul doute) l'existence de la littérature populaire parce qu'elle répond aux attentes d'un public qui réclame du « merveilleux », mais du « merveilleux moderne », précise-t-il, qui n'est pas celui des vieilles fables et légendes : « À lectorat populaire, il faut [donc] une littérature propre¹⁷⁷. »

Analyser le discours des éditeurs sur le « populaire » demande qu'on s'interroge préalablement sur la réalité du lectorat populaire au XIX^e siècle, puisque, en principe, c'est à lui que s'adressent les collections qui prennent le relais du roman-feuilleton. Si « les chercheurs sont encore partagés sur l'existence d'un lectorat populaire avant la deuxième moitié du siècle », rappelle Constans, « les études récentes sur l'alphabétisation et la scolarisation indiquent que la progression, inégale bien sûr, a été plus rapide qu'on le croyait à partir de 1830 à Paris et dans les grandes villes¹⁷⁸ ». Le lecteur populaire est donc une catégorie pensable autour de 1850, mais à l'intérieur de balises bien précises : il fait partie du peuple qui habite la ville, qui comprend « le prolétariat naissant, les artisans, les gens de service, les petits métiers du commerce, les employés petits et moyens, etc. », mais aussi « la moyenne bourgeoisie¹⁷⁹ », et il commence à apparaître dans les campagnes, « qui vont adopter les modèles de la lecture citadine¹⁸⁰ ». Selon Constans, d'après les nouvelles formules éditoriales qui voient le jour entre 1850 et 1870, les éditeurs de l'époque connaissent

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 69.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 54.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 54-55.

les « caractéristiques sociologiques » de ce nouveau lecteur, dont un « pouvoir d'achat fort limité et fluctuant¹⁸¹ » – « même à 20 centimes, les livraisons restent inaccessibles à la majorité des ouvriers et des gens des petits métiers¹⁸² » – et une « culture faible au regard des normes classiques¹⁸³ » – mais une culture quand même, mélange de « culture orale » et de « culture de rue¹⁸⁴ ». Les éditeurs connaissent aussi les goûts de ce nouveau lecteur, bien déterminés : il est « affamé de romans¹⁸⁵ », affirme Constans, et, surtout, il « veut des nouveautés¹⁸⁶ ».

Les éditeurs populaires ne font pas naître ce lectorat, qui est déjà constitué lorsque les romans à vingt centimes voient le jour : ils veulent plutôt remplacer sa principale source d'alimentation, le cabinet de lecture, et créer l'habitude nouvelle d'acheter des livres plutôt que de les louer. L'idée d'inscrire la publication des livraisons dans une collection n'étonne pas, parce que la formule entraîne idéalement la fidélité des nouveaux lecteurs et encourage par le fait même la possession du livre. La volonté de séduire les abonnés des cabinets de lecture est manifeste chez Joseph Bry, dans un prospectus sur ses « Veillées littéraires illustrées » (1848) : « Plus de salons de lecture pour 20 centimes, on obtient la propriété de l'ouvrage qu'on aurait loué au même prix », mais elle était déjà existante dix ans auparavant, puisque c'est précisément cette clientèle que Charpentier voulait séduire en créant un nouveau

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 58.

¹⁸² *Ibid.*, p. 60.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 58.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 62.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 65.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 63.

format et une nouvelle esthétique du livre¹⁸⁷. En 1859 et 1860, les éditeurs font toujours référence au cabinet de lecture, mais pour souligner (ou pour promouvoir) la désuétude dans laquelle est tombée l'habitude de les fréquenter depuis la venue des publications illustrées, qui les « remplacent avantageusement » en offrant aux « lecteurs peu aisés » une bibliothèque économique, en plus d'être « particulièrement adaptées [...] pour les lectures de campagne » (Havard, 1860). Car les livraisons à quatre sous visent aussi le marché extérieur aux limites de la ville, celui traditionnellement réservé au colportage, qui fournit des « mauvais livres », écrit Gustave Barba. Avec son « Panthéon populaire illustré » (1850), l'éditeur exprime le désir de faire connaître sa collection auprès « des gens qui n'achètent jamais [de livres] », « surtout parmi les jeunes gens de nos campagnes »¹⁸⁸. Mis à part ces renvois explicites, la désignation de la clientèle des collections populaires par les éditeurs se veut généralisante : Barba offre ses ouvrages « au public » (1849) ou veut les mettre « à la portée de tous » (1850), Michel Lévy parle de « la majorité des lecteurs français » et des « gens de goût » (1856), la maison Flammarion veut placer les titres de sa collection des « Auteurs célèbres » « entre toutes les mains » (1887) et Fayard destine ceux de sa « Modern-Bibliothèque » à « tout le monde » (1904).

¹⁸⁷ Afin d'éviter une profusion de notes, voici les références des manifestes de collections que nous allons citer : les « Veillées littéraires illustrées » (1848) de Bry et le « Panthéon populaire illustré » (1850) de Barba chez Michel Nathan, *Splendeurs et misères du roman populaire* (p. 17-18); la « Bibliothèque populaire » (1867) de Hachette dans le volume V de la thèse de G.-A. Vuaroqueaux (p. 220), les « Romans du jour illustrés » (1849) et la « Bibliothèque pour tous » (1860) de Havard, les « Romans populaires illustrés » (1849) et le « Panthéon populaire » (1853) de Barba dans le volume VI (p. 39-40 et 171); la « Bibliothèque Charpentier » (1838) dans Isabelle Olivero, *L'Invention de la collection* (p. 57-59); la « Collection Michel Lévy » (1856) dans Jean-Yves Mollier, *Michel et Calmann Lévy ou La naissance de l'édition moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 1984 (p. 267-268); les « Auteurs célèbres » (1887) de Flammarion dans Élisabeth Parinet, *La Librairie Flammarion*, Paris, IMEC Éditions, 1992 (p. 289); la « Bibliothèque de la vie populaire » (1896), la « Modern Bibliothèque » (1904) et « Le livre populaire » (1905) de Fayard chez Sophie Grandjean-Hogg, « L'évolution de la librairie Arthème Fayard » (p. 214, 283 et 295).

Si le lecteur populaire est toujours une catégorie à définir au début du XX^e siècle, le défi auquel sont confrontés les éditeurs qui veulent le rejoindre, dans sa ville ou dans sa campagne, est le même pour tous : comme les moyens de ce lectorat sont limités, il faut lui offrir un produit non seulement à moindre coût, mais le moins cher possible. Pour abaisser le prix du livre, rien n'est plus logique que de réduire les frais de sa production, un objectif que les éditeurs du XIX^e siècle vont atteindre en misant sur la création de nouveaux formats qui, parce que moins dispendieux à l'achat, vont permettre une multiplication des ventes. L'enjeu ne serait pas si gros si cette chute des coûts se faisait au détriment de la qualité du produit offert, mais le véritable défi des éditeurs de collections populaires est de ne rien sacrifier à la quantité : « Faire très bien et à très bon marché, tel est le problème difficile que je viens de résoudre en publiant ma collection des "Romans populaires illustrés", à 20 centimes la livraison, contenant un volume in-8° », affirme Gustave Barba (1849), une argumentation qu'on retrouve presque mot pour mot chez Michel Lévy, qui annonce que sa collection « vient résoudre enfin le grand problème des bons livres au meilleur marché possible » (1856). Pour encourager la possession du livre auprès de « gens qui n'en achètent pas », pour que ceux-ci aient envie de « se composer une collection selon [leurs] goûts et [leur] plan particulier », comme le suggère Bry (1848), il faut certes réduire son prix de vente, mais il faut aussi faire naître le désir du produit. Barba vante les « conditions inusitées » dans lesquelles il offre ses « Romans populaires illustrés » (1849) :

¹⁸⁸ Un autre exemple : en 1867, Hachette destine sa « Bibliothèque populaire » « spécialement aux ouvriers des villes et des campagnes ».

Il suffit, pour s'en convaincre, de jeter un coup d'œil sur les livraisons. Elles sont imprimées par les frères Plon, sur papier vélin sortant de la fabrique du Marais. Chacune d'elles est enrichie de gravures inédites, dues au crayon original et spirituel de Bertall, l'héritier et le digne émule de Granville.

En 1853, à la sortie du « Panthéon populaire », qui reprend les titres du « Panthéon populaire illustré » dans le format in-12 tout en « mainten[ant] les conditions du bon marché » de cette collection, l'éditeur n'oublie pas de rappeler que, « malgré le bon prix, nous avons mis tous nos soins à ce que l'exécution typographique fût irréprochable ». Lorsqu'il parle, à cet égard, d'« une phase nouvelle dans le commerce de la librairie française » (1856), Michel Lévy n'exagère pas, tant l'enjeu demeure au cœur des préoccupations des éditeurs jusqu'au début du XX^e siècle. En 1904, la promotion de la « Modern-Bibliothèque » annonce une fois de plus la résolution du problème : « Une révolution dans le livre : le livre de luxe bon marché vient enfin de voir le jour. »

Ce désir de dépasser l'antinomie qui oppose la qualité au bon marché (pensons aux éditions de la « Bibliothèque bleue ») n'est pas présent chez Gervais Charpentier, pas plus que le projet d'ouvrir sa collection à un lectorat « populaire »¹⁸⁹. Le discours de l'éditeur est tout autre, et, si on relie aujourd'hui son nom à l'histoire des collections populaires, c'est parce qu'il lance le mouvement de rupture de la librairie française avec la tradition du prix élevé du livre et « montr[e] le chemin vers le "livre de poche" contemporain ». La concurrence belge lui ouvre les yeux sur la réalité du commerce du livre en France, dont le prix autour de 7 francs ou 7,50 francs est un

¹⁸⁹ Entre autres parce que le tirage initial des œuvres publiées dans la « Bibliothèque Charpentier » dépasse rarement les quelques milliers d'exemplaires et parce que celles-ci sont dotées d'un appareil critique qui désigne à lui seul un lectorat lettré.

obstacle à quiconque veut rentabiliser ses opérations de librairie. Offert à la moitié du prix courant, le format Charpentier permet à l'éditeur de récupérer une part du marché de la contrefaçon et d'exploiter celui des cabinets de lecture, mais, à 3,50 francs, il n'a aucune chance de rencontrer le lectorat populaire, qui ne représente pas encore un marché autonome, parce qu'il commence à peine à se constituer. Par ailleurs, dans un texte de 1858, soit vingt ans après le lancement de sa collection éponyme (dont il assume la direction jusqu'à sa mort en 1871), Charpentier fait un commentaire dans lequel nous lisons une dénonciation de la littérature en voie d'être qualifiée de populaire :

Le premier besoin de notre époque pleine d'illusions et de mécomptes n'est-il pas de revenir au sentiment énergique de la vérité en toute chose, non pas cette vérité, qui sous le nom de réalité est la reproduction brutale du laid et du mal, mais cette suprême vérité qui élève le cœur, éclaire le jugement et charme l'esprit, par l'éclat qu'elle répand sur tout ce qui est beau et bien.

N'oublions pas que, après avoir mis au point son nouveau format, Charpentier fait de celui-ci le support d'un projet social : la bibliothèque choisie qu'il érige s'adresse aux « personnes de goût », qui « cherchent dans la lecture des bons ouvrages les nobles jouissances qu'ils procurent ».

Lorsqu'il lance lui aussi sa collection éponyme, en 1856, Michel Lévy inscrit ouvertement son projet dans le prolongement de la « Bibliothèque » de Charpentier en annonçant qu'il reprend le format créé par l'éditeur, « en raison de son élégance et de sa commodité », mais aussi parce qu'il s'est imposé : « On peut [...] regarder comme vaine toute tentative qui sera faite dans le but de faire adopter un autre format à la majorité des lecteurs français. » Si l'on tient compte aujourd'hui de la « Collection

Michel Lévy » dans le développement de l'édition populaire au XIX^e siècle, c'est parce qu'elle participe du mouvement général de la librairie française vers une baisse du prix du livre. Il ne faut cependant pas perdre de vue que le volume offert par Lévy à un franc n'a pas grand-chose en commun avec les livraisons à vingt centimes de Barba, Bry et Havard qui sont encore sur le marché à ce moment-là, d'abord parce qu'il se vend plus cher, ensuite parce qu'il s'agit d'un texte complet, et non de parties à relier ensemble. Néanmoins, dans les deux cas, la même conception du populaire s'exprime dans la volonté d'ouvrir le marché du livre au « peuple », de faire pénétrer le livre dans la maison de qui n'en avait pas jusqu'alors les moyens : est « populaire » le livre à prix modique, qui a la propriété d'être accessible au plus large public possible, et sont « populaires » les livres qui obtiennent la faveur de ce public. Bry n'a pas tort de porter ce commentaire sur ses « Veillées littéraires illustrées » (1848) : « La librairie n'offre point d'exemple de prix aussi réduits, d'entreprise aussi véritablement populaire. » De même, au prix d'un franc le volume, Lévy « était convaincu que sa collection avait vocation à rencontrer tous les publics », écrit Mollier, qui retrace le raisonnement de l'éditeur derrière cette position :

Le livre d'avenir existe donc bien et il est inutile de perdre son temps et son argent à expérimenter des formules nouvelles. En revanche, il faut offrir au volume des temps modernes les conditions de sa percée dans le public et celles-ci sont strictement du domaine financier¹⁹⁰.

Lévy déclare vaines les tentatives des éditeurs du roman à quatre sous, mais rappelons que ceux-ci n'ont pas échoué, puisque les livraisons connaissent du succès pendant une vingtaine d'années et perdurent jusque dans la décennie 1880, au prix d'un

catalogue qui ne se renouvelle cependant plus depuis les succès de Féval, Soulié et Sue.

Chez les maisons Flammarion et Fayard, qui rivalisent sur le terrain de l'édition populaire, on observe que la question du format « populaire » n'est toujours pas réglée au tournant du siècle. Avec la collection des « Auteurs célèbres » lancée en 1887, qui offre des volumes brochés de 200 à 300 pages, non illustrés, « semblables au livre de poche actuel », Flammarion innove en abaissant de nouveau le prix du livre, qu'il fait passer de 1 franc, « encore trop cher pour la clientèle populaire¹⁹¹ », écrit Élisabeth Parinet, à 60 centimes. En 1904, la « Modern-Bibliothèque » de Fayard fait date en ramenant l'illustration dans le livre populaire et en misant sur le retour d'un plus grand format, l'in-octavo sous forme de cahier souple imprimé sur deux colonnes¹⁹². La présentation soignée et élégante des volumes de cette collection dite « de luxe », qui se vendent seulement 95 centimes, se démarque des volumes qui seront publiés à 65 centimes dans le « Livre populaire » (1905) : parce qu'imprimés sur du « très mauvais papier¹⁹³ », sans illustration et dans un format plus compact « de poche », ils peuvent contenir jusqu'à 600 ou 700 pages. Si la différence de qualité entre les deux collections est évidente, le défi qui motive la création du « Livre populaire » est le même que chez Bry, Barba et Lévy : « Au point de vue du bon marché et de la présentation, le "Livre populaire" est, sans contredit, l'impossible réalisé aujourd'hui », fait valoir l'éditeur. En 1910, parce que les deux collections de Fayard sont imitées par de nombreux éditeurs, et parce qu'il faut bien faire face à la

¹⁹⁰ Jean-Yves Mollier, *Michel et Calmann Lévy*, p. 268.

¹⁹¹ Élisabeth Parinet, *La Librairie Flammarion*, p. 288.

¹⁹² Les dimensions de l'in-octavo sont de 17 cm par 24,5 cm.

concurrence, Flammarion crée la « Collection illustrée à 95 centimes » à l'image de la « Modern-Bibliothèque », puis, en 1914, la « Select Collection », qui se distingue des deux précédentes par son absence d'illustration, mais surtout par son prix, abaissé à 50 centimes.

Le défi de la qualité du livre offert au « peuple » concerne évidemment le choix de son format et de sa présentation, mais aussi celui des textes qui y sont publiés¹⁹⁴. Avant l'autonomisation des formes romanesques proprement « populaires » (tels le roman de la victime, le roman judiciaire et le roman de cape et d'épée), les lecteurs et les éditeurs travaillent ensemble, « par tâtonnements et ajustements successifs¹⁹⁵ », à délimiter les frontières et le contenu de ce corpus. À cet égard, parce que la dichotomie entre texte « littéraire » et texte « populaire » ne commence à apparaître dans le milieu éditorial que dans la seconde moitié du XIX^e siècle, on voit poindre un enjeu différent pour les éditeurs des livraisons, dont les collections réunissent des œuvres « classiques » et des nouveautés (essentiellement des romans parus dans la presse), et pour Lévy, Flammarion et Fayard, qui n'effectuent leur choix que dans la production romanesque contemporaine. Rappelons (une dernière fois) que, à ce sujet, Jean-Yves Mollier place la question de la sélection des textes au rang des facteurs responsables de l'arrêt momentané que connaît le développement de l'édition et de la littérature populaires après la décennie 1860.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 295.

¹⁹⁴ Précisons d'emblée que bien des facteurs autres que les intentions manifestes des éditeurs agissent sur la composition de leurs collections, comme les droits d'auteur, par exemple, inexistantes lorsqu'on republie une œuvre tombée dans le domaine public. Le projet éditorial qui sous-tend une collection n'en est pas moins investi de significations révélatrices quant à la conception du lectorat qu'elle souhaite rejoindre et du contenu qu'elle entend lui proposer.

¹⁹⁵ Ellen Constans, *loc. cit.*, p. 72.

Même s'il vise un plus large public que la « Bibliothèque Charpentier », le projet des éditeurs du roman à quatre sous emprunte beaucoup à la formule de leur prédécesseur, puisque la plupart de leurs collections sont présentées comme des « bibliothèques choisies ». Contrairement à Charpentier, cependant, Bry, Barba et Havard annoncent leur intention de publier, aux côtés des classiques, des textes contemporains. « Après les chefs-d'œuvre, consacrés par l'admiration des générations, écrit Barba (1850), viendront des ouvrages entièrement inédits, composés tout exprès pour cette collection, par nos célébrités littéraires et artistiques. » Après ses « Romans illustrés » (1848), Havard publiera dans les « Romans du jour illustrés » (1849) des « ouvrages nouveaux dus à la plume de nos meilleurs romanciers modernes », tandis que chez Bry (1848), la sélection proposée prend des proportions démesurées, comprenant « tous les chefs-d'œuvre de prose et de poésie de toutes les époques, de tous les pays et dans tous les genres » ainsi que « les noms les plus glorieux de l'Antiquité, des temps modernes et de l'époque présente »¹⁹⁶. S'ils abaissent le prix du livre et repensent son format en vue d'une nouvelle clientèle à exploiter, les éditeurs des livraisons illustrées n'envisagent pas la possibilité d'offrir à celle-ci un contenu orienté vers la satisfaction de goûts différents. L'« immense progrès », pour reprendre une expression de Havard (1849), qu'ils apportent au milieu éditorial consiste à avoir trouvé le véhicule tout désigné pour faire pénétrer les canons littéraires dans plus de foyers que le livre traditionnel. Là réside leur action « populaire », qui donne d'excellents résultats pendant plusieurs années, mais qui s'effondre peut-être à cause

¹⁹⁶ Dans les faits, les écrivains contemporains publiés en livraisons représentent un pourcentage inférieur aux écrivains du début du XIX^e siècle et des siècles antérieurs.

d'une sélection de textes trop « pêle-mêle¹⁹⁷ », selon Mollier, qui contribue à « dérouter » le lectorat, à le départager et à freiner conséquemment son extension : le lecteur qui ne trouve pas de plaisir à lire les nombreux « classiques » qu'on lui propose aura tendance à se tourner vers d'autres formes de publication, comme le journal-roman, par exemple, vendu de cinq à dix centimes l'exemplaire hebdomadaire et qui lui propose un contenu qui le rejoint davantage. Le même phénomène se produirait dans le cas de la « Collection Michel Lévy », qui, malgré l'engagement de son éditeur à n'offrir à ses lecteurs, « dans des conditions de haute et véritable économie qui permettent de concilier la valeur littéraire avec le bon marché », que des « ouvrages contemporains » (1856), finit par puiser dans le fonds classique (Corneille, Molière, Racine) au détriment des auteurs contemporains, trop rarement « vivants » ou trop « parisiens¹⁹⁸ ». Par le prix, Lévy cherche à étendre son lectorat en rendant le livre plus accessible à des lecteurs moins fortunés, mais par le choix de ses textes, l'éditeur ne cherche pas à publier et à développer un corpus particulier, encore moins « populaire », puisqu'il ne peut envisager « l'idée même d'une culture populaire autonome comme celle d'une littérature à part¹⁹⁹ », écrit Mollier. À cet égard, rien d'étonnant à ce que *Madame Bovary*, qui remporte un franc succès de librairie dans son édition « standardisée » de 1857, figure aux côtés des œuvres de Lamartine et de Stendhal, mais aussi d'auteurs aujourd'hui moins connus tels Eugène Scribe et Émile Souvestre.

¹⁹⁷ Jean-Yves Mollier, *loc. cit.*, p. 73.

¹⁹⁸ Jean-Yves Mollier, *L'Argent et les lettres*, p. 365.

¹⁹⁹ Jean-Yves Mollier, *loc. cit.*, p. 75.

Chez Flammarion et Fayard, les collections dites « populaires », mis à part quelques romans du XVIII^e siècle pour les « Auteurs célèbres », ne s'ouvrent plus aux « classiques » qu'affectionnaient Bry, Barba et Havard; selon É. Parinet, c'est d'ailleurs avec les « Auteurs célèbres » de Flammarion que s'amorce l'« évolution » des collections populaires vers une sélection d'auteurs contemporains²⁰⁰. Dans sa collection à soixante centimes (1887), Flammarion poursuit officiellement le désir « de mettre entre toutes les mains de bonnes éditions des meilleurs écrivains modernes et contemporains », un projet dont la sélection initiale, qui comprend Camille Flammarion, Alphonse Daudet, Émile Zola, Hector Malot et André Theuriet, se veut représentative. « Populaire », la collection veut donc l'être par le choix d'auteurs dont les œuvres ont ou ont eu la faveur du public, du moins au départ, puisque les dirigeants de Flammarion « [seront] forcés d'élargir le champ de leur recrutement et de choisir parfois parmi les auteurs de moindre réputation²⁰¹ ». Parce que la littérature russe est alors en grande demande, la collection propose aussi de nombreuses traductions d'auteurs comme Tolstoï, Dostoïevski et Pouchkine. Si la variété de la sélection des « Auteurs célèbres » va à l'encontre de la promotion d'un corpus proprement « populaire », le palmarès des ventes rend difficile un diagnostic précis sur la lecture « populaire », parce que celle-ci compte parmi ses auteurs préférés entre autres Zola, Courteline, Theuriet, Bernardin de Saint-Pierre, Malot, Tolstoï et Maupassant.

Chez Fayard, la stratégie est différente : la « Modern-Bibliothèque » (1904) et « Le livre populaire » (1905), deux collections « populaires » par leur prix nettement

²⁰⁰ Élisabeth Parinet, *op. cit.*, p. 294.

inférieur aux 3,50 francs le livre, se distinguent l'une de l'autre non seulement par leur format, mais par leur contenu : Sophie Grandjean-Hogg parle d'un « contraste entre les romanciers reconnus et plus "bourgeois" de la première collection et les romanciers populaires de la seconde collection, feuilletonistes ou journalistes à leurs débuts²⁰² ». Dans la « Modern-Bibliothèque », plusieurs auteurs sont membres de l'Académie française (Paul Bourgeois, Paul Hervieu), explique S. Grandjean-Hogg, et les titres publiés par Fayard sont empruntés à des maisons d'édition dites « littéraires », dont celles d'Alphonse Lemerre et de Paul Ollendorff. Paradoxalement, les illustrations « dramatiques » qui habillent généralement la couverture des livres (voir celle de *Péché mortel* dans l'annexe III) inscrivent d'emblée la collection dans le circuit du livre « populaire ». De semblables illustrations ornent d'ailleurs les « Livres populaires » mis sur le marché une année après le lancement de la « Modern-Bibliothèque », et qui, eux, proposent les « classiques du roman populaire²⁰³ » comme Ponson du Terrail, Sue, Gaboriau, Féval, Mérouvel et autres²⁰⁴. É. Parinet qualifie cette politique d'« astucieux chassé-croisé éditorial » :

Pour la « Modern-Bibliothèque », [Fayard] emprunte à la littérature populaire la vieille formule du cahier souple, imprimé sur deux colonnes, et l'ennoblit par une amélioration de la présentation et du choix des auteurs. À l'inverse, il choisit pour le « Livre populaire » le format et la présentation générale du livre à 3,50 F mais ni le papier ni les auteurs ne brillent par leur qualité²⁰⁵.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 292.

²⁰² Sophie Grandjean-Hogg, *op. cit.*, p. 294.

²⁰³ Élisabeth Parinet, *op. cit.*, p. 295.

²⁰⁴ À l'égard de cette collection, Michel Nathan parle d'« une gigantesque anthologie du roman populaire », qui rassemble les « authentiques chefs-d'œuvre » du genre (*op. cit.*, p. 19).

²⁰⁵ Élisabeth Parinet, *op. cit.*, p. 296.

Que penser de ce partage, par ailleurs fructueux puisque les deux collections ont obtenu beaucoup de succès? Que la forme du livre « populaire » n'est pas encore fixée, mais qu'il existe un corpus de textes « populaires » assez nombreux pour faire l'objet unique d'une collection, dans laquelle, contrairement aux tentatives de Bry, Lévy et Flammarion, cette production est isolée de sa contrepartie plus « littéraire ».

Lorsque Bry décide de donner à ses livraisons le titre général « Veillées littéraires illustrées » et lorsque Lévy parle de sa collection éponyme comme étant « littéraire », l'utilisation du qualificatif ne renvoie pas à la « littérarité » des textes publiés, mais plutôt au fait que ces textes appartiennent à la « littérature », récemment constituée comme corpus autonome et « épuré », dont ne fait plus partie le discours scientifique. C'est le désir de faire connaître cette littérature existante au plus grand nombre de lecteurs possible qui motive les éditeurs du milieu du XIX^e siècle à créer des collections « littéraires » de qualité, qu'ils considèrent « populaires » par le prix modique auquel ils vendent leurs livraisons. En ouvrant aussi leurs collections à des auteurs contemporains, entre autres à ceux dont les romans-feuilletons obtiennent du succès, ils finissent cependant par offrir une sélection probablement trop hétéroclite pour faire sens aux yeux du nouveau lecteur : même si le support formel est le même pour tous les textes, et même si le prix des livraisons le désigne comme public cible, l'uniformité du projet lui échappe. Par rapport aux lecteurs de la « Bibliothèque bleue », qui ont réussi à faire naître du sens des textes savants qui leur étaient accessibles en développant une manière « populaire » de les lire, les lecteurs nouvellement arrivés au livre, si l'on se fie au développement rapide du roman « populaire » et aux collections qui se referment graduellement sur ses différentes formes et sur ses

« classiques », ont encouragé les éditeurs à édifier un corpus orienté vers la satisfaction de leurs goûts et répondant à leur manière de lire. Si la forme du livre populaire n'est pas précisément déterminée au début du XX^e siècle, le type de lecture qu'il appelle est néanmoins déjà inscrit dans l'objet par l'illustration racoleuse qui orne sa couverture, un signe que le lecteur « populaire » peut parfaitement décoder. Lorsque Bernard Grasset travaillera à la conception graphique de ses « Cahiers verts », parce qu'il pense et présente sa collection comme étant « littéraire », il tiendra mordicus à ce que le support des textes ne désigne surtout pas une lecture autre que « lettrée ».

CONCLUSION

Lorsque l'ancien régime typographique prend fin et que le milieu éditorial français entre dans son ère moderne, le livre est en voie de devenir l'objet standardisé qu'il est encore aujourd'hui. Les récentes innovations apportées à la technique d'imprimerie améliorent les conditions et la rentabilité de sa production, plus efficace et plus rapide, ce qui entraîne graduellement une augmentation de ses tirages et une baisse de son prix de vente. Si les éditeurs du XIX^e siècle ont la capacité et la volonté d'étendre le marché du livre, et si les lecteurs sont plus nombreux à vouloir et à pouvoir lire, la rencontre entre l'objectif des uns et la demande des autres ne va pas de soi. Car la modernisation de sa fabrication fait naître dans son sillage l'obligation pour les éditeurs de penser le livre comme un objet de consommation dont il faut faire la promotion, qu'il faut chercher à mieux distribuer et auquel il faut gagner des lecteurs, lesquels assureront idéalement une certaine stabilité par leur fidélité. Lorsque Gervais Charpentier inscrit la publication de sa « bibliothèque » éponyme dans une collection, il adopte une stratégie que nombre de ses successeurs reprendront et exploiteront à leur tour, parce qu'elle s'impose comme outil d'organisation, mais surtout parce que son efficace publicitaire est prouvé. Suivant notre hypothèse d'une transition entre deux usages de la collection, le premier fondé sur le principe de *compilation* et le second sur le principe de *sélection*, Charpentier n'est pas tant l'« inventeur » de la

formule, comme l'affirme Isabelle Olivero, que son rénovateur. Au XIX^e siècle, la collection est plus qu'une formule éditoriale pratique, elle devient le lieu d'un projet et le véhicule d'une image qui mettent en cause le nom et la réputation de l'éditeur : s'il génère du capital *économique*, le label de collection génère aussi du capital *symbolique*.

Au milieu du XIX^e siècle, la collection peut être « littéraire », comme le sont les « Veillées » de Joseph Bry (1848), mais il faut attendre les années 1910-1920 pour qu'elle soit en mesure de désigner un ensemble de textes reconnus par l'institution comme étant « littéraires ». Si la spécialisation de la littérature s'est étalée sur plusieurs siècles, à peine est-elle devenue un corpus autonome qu'elle se scinde en deux : sur une période de cinquante ans, elle voit se détacher d'elle, et pour de bon, le pan qui s'adresse à la « masse ». Cette scission s'opère dans le cadre du processus d'autonomisation de la littérature qui, durant tout le XIX^e siècle, contribuera à assurer à celle-ci un fonctionnement de plus en plus autonome, parce que indépendant du mécénat et de l'aide de l'état. Si on l'observe de l'intérieur, par l'entremise du discours des éditeurs qui tentent de définir la littérature « populaire » et par l'entremise des critiques qui la condamnent, on découvre que le processus n'est pas encore achevé qu'il est déjà traversé par un mouvement où les uns s'interrogent sur l'autonomie possible d'une (sous-)littérature dans la littérature. Lorsque la maison Grasset apparaît sur l'échiquier, l'interrogation a fait place à une réalité où le champ des lettres est divisé en deux, où la *grande production* et la *production restreinte* possèdent leurs propres instances de fonctionnement, qui ne cesseront de se spécialiser.

À l'aube de leur réflexion sur le « populaire », les éditeurs de collections croient que la possibilité de repousser les frontières du public ne tient qu'à une baisse du prix de vente, une condition qu'ils réussissent à remplir en repensant le format et la présentation du livre, sans par ailleurs sacrifier à la qualité du produit. Ce nouveau support du texte, destiné à un nouveau lectorat, a pour mission de faire connaître les grands « classiques » de la littérature à ceux qui n'ont pas les moyens de se payer des éditions courantes : à un produit de qualité, donc, un contenu qui l'est tout autant. Pour Joseph Bry et Gustave Havard, par exemple, le lectorat « populaire », si ce n'est la question financière, ne représente pas un public en soi : il a (en principe) les mêmes goûts « littéraires » et recherche la même satisfaction que le lectorat existant. Les échecs partiels que sont les tentatives des éditeurs de livraisons et la collection éponyme de Michel Lévy, qui publient au sein d'un même ensemble Flaubert, Goethe, Sue et Ponson du Terrail, de même que le lancement presque simultané par Fayard de deux collections dont les auteurs n'appartiennent plus à la même sphère et dont le format des livres est distinct, appellent cependant la conclusion suivante : la manière de lire (ou mode de relation au discours fictif) qui définit une communauté de lecteurs demande une sélection de textes qui lui correspond.

DEUXIÈME PARTIE :

VERS UNE THÉORIE DE LA COLLECTION LITTÉRAIRE

INTRODUCTION

Au milieu du XIX^e siècle, le « populaire », c'est-à-dire ce qui *se vend bien*, et le « littéraire » se recoupent; les deux termes ne se définissent pas l'un par rapport à l'autre, mais se chevauchent et se partagent une « littérature » qui n'a pas encore connu le clivage qui prévaut aujourd'hui. À peine une cinquantaine d'années plus tard, les frontières du concept de littérature se resserrent : par les livres qu'elle met sur le marché et par le public qu'elle vise, la « littérature de masse » (qu'on nommera plus tard « paralittérature ») en est exclue. Ce fractionnement, attesté entre autres par des instances de production distinctes, a joué un rôle majeur dans le processus d'institutionnalisation de la littérature, parce qu'il a contribué à séparer le domaine des lettres – dont l'autonomie de fonctionnement est quasi acquise à la fin du XIX^e siècle – en deux champs à la fois opposés et complémentaires : le champ de production restreinte et le champ de grande production, dont nous avons parlé précédemment. Au début du XX^e siècle, parce qu'on peut reconnaître « officiellement » l'affiliation d'un auteur ou d'un éditeur à l'un ou l'autre champ, l'étiquette « littéraire » apposée à une collection désigne un contenu dont on affiche expressément qu'il n'appartient pas à *l'autre* sphère. La définition de la conception de la littérature qui détermine ce contenu dépend des préoccupations formelles et/ou esthétiques qui singularisent la politique éditoriale de chaque maison d'édition ou de chaque directeur de collection.

L'analyse des « Cahiers verts » que nous développerons dans la troisième et dernière partie de la thèse permettra de suivre de près le travail d'un éditeur quant à l'élaboration et la promotion d'une collection dont le catalogue Grasset de 1938 dira qu'elle « constitu[e] la plus belle collection littéraire qui ait jamais été entreprise ». Pour être menée à terme, et sans oublier que notre objectif concerne l'histoire mais aussi la conceptualisation de la *notion* de collection littéraire, cette étude de cas nous dirige vers des outils théoriques appartenant au domaine des lettres, plus précisément à trois approches qui proposent des concepts et des postulats essentiels à notre recherche : il s'agit de la paratextualité, de la théorie institutionnelle de la littérature et des théories de la réception. Si ces deux dernières nous seront utiles surtout pour traiter la question des *effets* de la collection, que nous aborderons dans la troisième partie, c'est avec la théorie de la paratextualité, qui fait de la notion de collection l'un des éléments appartenant au « paratexte », que nous pourrons nous pencher plus précisément sur son fonctionnement. Afin d'assurer la progression de notre réflexion, nous nous permettrons d'abord d'examiner la théorie en elle-même, d'une part parce que nous souhaitons y trouver des instruments précis et efficaces, et d'autre part parce que son premier théoricien, Gérard Genette, ne consacre à la notion de collection, pourtant éminemment porteuse de sens, que deux petites pages d'un ouvrage qui en fait plus de trois cents.

CHAPITRE III

LA THÉORIE DE LA PARATEXTUALITÉ

1. La paratextualité selon Gérard Genette

En tant qu'inscription textuelle figurant sur la couverture d'un livre (ou dans une autre de ses parties), le label de collection appartient à ce qu'il est maintenant convenu d'appeler le « paratexte », c'est-à-dire l'ensemble des pratiques discursives qui entourent la publication d'un texte¹. Avec *Seuils*², paru en 1987, Gérard Genette a été le premier à officialiser la nomination du champ de la paratextualité ainsi qu'à décrire et théoriser le contenu qu'il recouvre. Depuis, nombre de critiques ont repris les présupposés et les concepts de Genette et les ont mis à profit dans des études de cas, la majorité d'entre eux s'étant attachés à mettre au jour et à analyser les effets de convergence et/ou de divergence liant texte et paratexte. Si quelques auteurs se sont distingués en critiquant l'un ou l'autre volet de la théorie genettienne, il est difficile de contredire l'affirmation de Marc Marti selon laquelle *Seuils* « reste [en 1998] la référence en la matière³ », tant le renvoi à Genette est quasi systématique dans les articles que nous avons recensés.

¹ Nous donnons ici volontairement une définition très générale du paratexte, que nous n'étudierons, comme le fait Genette, que dans son rapport avec le texte dit *littéraire*. Précisons toutefois que tout texte mis en livre possède un paratexte.

² Paris, Éditions du Seuil, 1987. Parce que nous reviendrons fréquemment à cet ouvrage, les références subséquentes seront données entre parenthèses dans le texte, précédées du sigle *S*.

³ Marc Marti, « Les péri-textes épistolaires, le cas des *Cartas Marrueces* de José Cadalso (1774) », *Narratologie*, vol. 1, no 1 (1998), p. 36.

Pourtant, il nous apparaît que la théorie de la paratextualité, aussi utile et féconde soit-elle, gagne, après maintenant plus d'une décennie, à être repensée, sans pour autant que soit déprécié le travail de Genette. Car elle souffre, nous semble-t-il, d'un manque de précision qui limite les hypothèses qu'on voudrait la voir susciter et qui restreint parallèlement l'utilisation qu'on peut en faire. Genette lui-même parle du caractère « arbitraire » (*S*, 9) de ses frontières et voit dans cette absence de clôture le danger de « proclamer à la légère que "tout est paratexte" » : « il faut résister, explique-t-il, à la tentation d'élargir cette zone en rognant de part et d'autre » (*S*, 374). Si l'on peut croire que tout critique consciencieux se fera un devoir de « résister » à cette tentation, rien n'empêche de revoir la théorie genettienne et de souhaiter lui apporter un éclairage neuf, ce que nous ferons en mettant à contribution des notions et des points de vue empruntés aux théories de la réception ainsi qu'à des travaux portant sur la paralittérature. Avant de nous autoriser cette relecture, et pour bien mettre en évidence ce qui nous paraît poser problème, voyons d'abord ce que Genette rassemble sous le nom de paratextualité.

C'est dans son ouvrage *Introduction à l'architexte*⁴ (1979) qu'on trouve pour la première fois le néologisme « paratextualité », utilisé par l'auteur pour nommer le phénomène par lequel tout texte est « [mis] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes⁵ ». Trois années plus tard, dans *Palimpsestes*, parce que selon lui il « [a] trouvé mieux », Genette rebaptise cette propriété du texte « transtextualité », limitant le champ de la paratextualité à l'un des cinq types de relations

⁴ Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

⁵ Cité dans Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 7.

transtextuelles⁶. Se défendant presque d'avoir recours à ce mot qui ne le satisfait pas entièrement, il ne propose pas de définition de ce type de relations, optant plutôt pour l'énumération des composantes rassemblées sous la bannière « paratexte » :

titre, sous-titre, intertitres; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc.; notes marginales, infrapaginales, terminales; épigraphes; illustrations; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à l'érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu'il le voudrait et le prétend⁷.

Laissant entendre qu'il pourrait éventuellement y revenir, Genette laisse alors volontairement de côté le champ paratextuel, peut-être parce que le nombre et la variété des éléments qui en relèvent annoncent un réseau de relations tout aussi complexes que diversifiées. En 1982, c'est donc sur la « mine de questions sans réponses⁸ » soulevées par la problématique de la paratextualité qu'il clôt sa réflexion, non sans avoir précisé que ce champ « est sans doute un des lieux privilégiés de la dimension pragmatique de l'œuvre⁹ ».

La publication conjointe, en février 1987, de l'ouvrage *Seuils* et du numéro 69 de la revue *Poétique* (intitulé « Paratexte » et présenté par Genette) marque l'entrée en scène officielle de la paratextualité dans le domaine des études littéraires et consacre l'intérêt de ce champ d'étude. Parlant de *Seuils*, Marie Maclean dira en 1991 que « [this] book opens a wide field for further research and raises some extremely central

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 9.

⁸ *Ibid.*, p. 10.

⁹ *Ibid.*, p. 9.

questions about literature¹⁰ ». On ne saurait trop rappeler que *Seuils* a effectivement marqué le point de départ d'une vague critique qui a persisté tout au long de la décennie 1990 et qui n'a jamais connu de période creuse, si on se fie aux dates de publication des articles recensés. Si c'est à Genette qu'on associe spontanément la paratextualité, on ne peut ni ne doit laisser dans l'ombre les noms des premiers penseurs de la théorie. En 1971, Claude Duchet, dans un article portant sur la sociocritique, évoque la présence autour du texte d'une « zone indécise, où [celui-ci] joue sa chance¹¹ ». En 1979, Antoine Compagnon – connu pour son travail sur la citation – nomme *périgraphie* cette « zone indécise », ou « zone intermédiaire entre le hors-texte et le texte », attirant l'attention sur l'enjeu de la « recevabilité » du texte qui s'y joue : « Il faut passer par elle pour accéder au texte. Elle échappe, un tant soit peu, à l'immanence du texte, non qu'elle lui soit transcendante [...], mais elle le situe, le met en place dans l'intertexte [...] »¹². » La même année, Henri Mitterand, en parlant des titres de romans, explique qu'« il existe autour du texte du roman des lieux marqués, des balises, qui sollicitent immédiatement le lecteur, l'aident à se repérer, et orientent, presque malgré lui, son activité de décodage¹³ ». C'est finalement à Philippe Lejeune, dans *Le Pacte autobiographique* (1975), que Genette emprunte une définition qui subsume de façon concise les propositions précédentes : « frange du texte imprimé [dont font partie le nom d'auteur, le titre, le sous-titre, le nom de collection, le nom d'éditeur et la préface], qui, en réalité, commande toute la

¹⁰ Marie Maclean, « Pretexts and Paratexts : The Art of the Peripheral », *New Literary History*, vol. 22, no 2 (printemps 1991), p. 273.

¹¹ Claude Duchet, « Pour une socio-critique », *Littérature*, no 1 (février 1971), p. 6.

¹² Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou Le Travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 328.

¹³ Henri Mitterand cité par Philippe Lane, *La Périgraphie du texte*, Paris, Nathan, 1992, p. 14.

llecture¹⁴ ». On voit ici que la « dimension pragmatique » du paratexte n'avait pas échappé aux prédécesseurs de Genette, qui avaient tous déjà lié la position transitoire occupée par la « frange » paratextuelle à sa capacité de s'immiscer et de jouer un rôle déterminant dans le processus de lecture du texte.

Dans *Seuils*, cette caractéristique fondamentale du paratexte est mise en évidence dès l'introduction : la frange paratextuelle, explique Genette, constitue « une zone non seulement de transition [d'où la comparaison avec le « seuil » et le « vestibule »], mais de *transaction* »; elle est le « lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente – plus pertinente, s'entend, aux yeux de l'auteur et de ses alliés » (*S*, 8; les italiques sont de l'auteur). Ainsi introduit par sa fonction, le paratexte est un objet qui ne se laisse par ailleurs pas facilement définir. Dans *Palimpsestes*, nous l'avons vu, il n'y avait de définition que par l'énumération des différents éléments paratextuels; dans *Seuils*, celle que Genette propose – et qui sera reprise maintes fois par ses successeurs – trahit en elle-même la difficulté de l'entreprise : « Le paratexte est donc pour nous *ce par quoi* un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. » (*S*, 7; nous soulignons) Pour compléter sa définition, et surtout pour délimiter et expliciter l'inventaire du « ce par quoi » – qui ouvre sur l'infini –, Genette scinde en deux catégories l'éventail des composantes qu'il avait placées dans le même lot en 1982, précisant bien – « comme il doit [...] aller de soi » – qu'elles « se partagent exhaustivement et sans reste le champ spatial du paratexte » (*S*, 11). C'est

¹⁴ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 45.

en donnant la primauté au critère de l'*emplacement* de la composante, selon qu'elle figure ou non dans le livre, que Genette distingue les deux zones d'action du paratexte : forment le *péritexte* les composantes qui se trouvent « autour du texte, dans l'espace même du volume »¹⁵, alors qu'appartiennent à l'*épitéxte* celles dont on peut dire qu'elles sont « autour du texte, mais à distance plus respectueuse (ou plus prudente), [soit] tous les messages qui se situent, au moins à l'origine, à l'extérieur du livre » (S, 10)¹⁶. « Pour les amateurs de formules », ajoute-t-il, la théorie de la paratextualité peut être synthétisée par l'équation suivante : paratexte = péritexte + épitéxte (S, 11).

L'objectif que poursuit Genette dans *Seuils* consiste à proposer « un premier inventaire sommaire et sans doute nullement exhaustif » des « pratiques » et des « discours » qui composent cet « ensemble hétéroclite » qu'est le paratexte¹⁷; plus précisément, écrit l'auteur,

notre travail consiste à dissoudre les objets empiriques hérités de la tradition (par exemple, « la préface »), d'une part, en les analysant en objets plus spécifiés (la préface auctoriale originale, la préface tardive, la préface allographe, etc.), d'autre part, en les intégrant à des ensembles plus vastes (le péritexte, le paratexte en général) – et donc à dégager des catégories jusqu'ici négligées ou mal perçues, dont l'articulation définit le champ paratextuel, et dont l'établissement constitue un préalable à toute mise en perspective historique.

¹⁵ Genette associe cette catégorie à la notion de « périgraphie » proposée par Compagnon.

¹⁶ Genette donne de l'épitéxte cette autre définition : « Est épitéxte tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement au texte dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l'air libre, dans un espace physique et social virtuellement illimité. » (S, 316)

¹⁷ Précisons que, dans sa typologie, Genette a nettement privilégié les éléments paratextuels qui appartiennent au paratexte auctorial : ainsi, le nom d'auteur, les titres et les intertitres, le prière d'insérer, les dédicaces, les épigraphes, les préfaces et autres textes préliminaires et postliminaires et les notes couvrent dix des treize chapitres du livre, qui s'ouvre sur un examen relativement bref du péritexte éditorial et qui se ferme sur deux chapitres consacrés respectivement à l'épitéxte public et privé.

Pour dresser sa typologie et « définir le statut » des différents messages paratextuels, Genette a recours, en plus de la caractéristique spatiale précédemment mentionnée, à quatre autres traits définitoires, lesquels concernent la situation temporelle (antérieure, originale ou ultérieure), la nature (verbale et/ou textuelle; factuelle), la dimension pragmatique liée à l'instance de communication (de production auctoriale, éditoriale ou allographe¹⁸; du domaine public ou privé; officiel ou officieux) et l'aspect fonctionnel de ces messages. Après avoir identifié et présenté ces critères et avant de clore son introduction, Genette apporte les deux précisions suivantes : il ne s'est pas intéressé « aux effets de convergence (ou de divergence) » qui résultent de la dimension pragmatique du paratexte et de sa relation au texte – qui relèvent, selon lui, du cas par cas –¹⁹, et il n'a pas tenu compte, dans son examen, de l'évolution des différentes composantes, ayant plutôt choisi de les étudier d'un point de vue « synchronique »²⁰.

Pour rendre fidèlement la pensée de l'auteur, il faut insister, comme il le fait, sur la caractéristique selon lui « la plus essentielle » de tout élément paratextuel, soit la *fonction* qu'il remplit. Genette explique la prédominance de cette caractéristique par le fait que « le paratexte, sous toutes ses formes, est un discours fondamentalement hétéronome, auxiliaire, voué au service d'autre chose qui constitue sa raison d'être, et

¹⁸ À propos des dédicaces et des épigraphes, Genette évoque la possibilité d'en attribuer la paternité au « héros-narrateur » : « En tête d'un récit de fiction à la première personne, qu'est-ce qui interdirait au héros-narrateur d'endosser une dédicace? Ou, pour parler de façon plus précise et plus réaliste, qu'est-ce qui empêcherait l'auteur (disons Swift) d'attribuer au narrateur (Gulliver) la responsabilité d'une dédicace? » (S, 121, 143 pour l'épigraphe) Nous reviendrons sur cette question.

¹⁹ Il précise tout de même en conclusion que, si « le paratexte remplit toujours une fonction, il ne suit pas nécessairement qu'il la remplisse bien ». « Comme tous les relais, explique-t-il, le paratexte tend parfois à déborder sa fonction et à se constituer en écran, et dès lors à jouer sa partie au détriment de celle de son texte. » (S, 376).

²⁰ Pour écrire l'histoire générale du paratexte, précise-t-il, « il faudrait disposer d'une enquête plus vaste et plus complète que celle-ci » (S, 19).

qui est le texte » (S, 16). L'impossibilité de dresser un répertoire clos et complet des multiples fonctions qui sont ici en jeu – impossibilité que l'auteur signale d'emblée – ne fait pas obstacle à l'analyse du paratexte, d'une part parce que toutes ses composantes ont en commun la relation de « subordination » qui les unit au texte, et, d'autre part, parce que c'est cette « fonctionnalité [qui] détermine l'essentiel de [leur] allure et de [leur] existence » (S, 16). Revenant sur cette idée en conclusion, Genette ajoute que cette subordination a pour mission « d'assurer [au texte] un sort conforme au dessein de l'auteur » (S, 374). Si elle paraît « excessive » et « de bien naïve méthode », cette affirmation, explique l'auteur, « est simplement imposée par l'objet, dont tout le fonctionnement repose, même s'il s'en défend parfois, sur ce postulat simple que l'auteur "sait mieux" ce qu'il faut penser de son œuvre »; c'est donc à « la justesse du point de vue auctorial (et, accessoirement, éditorial) » qu'on peut ramener le « credo implicite » et l'« idéologie spontanée du paratexte » (S, 375).

Fruit de la même réflexion et livrée au public parallèlement à la publication de *Seuils*, la « Présentation » du numéro 69 de la revue *Poétique*, aussi brève soit-elle, apporte à la théorie paratextuelle un éclairage inattendu, voire importun, mais dont il faut tenir compte²¹. Genette y définit le paratexte par un énoncé synthétique qui pose problème, en ce qu'il ne tient pas compte du point sur lequel l'auteur avait jugé bon d'insister à deux reprises dans *Seuils*, soit la dimension fonctionnelle de tout élément paratextuel, érigée au rang de « l'essentiel » (S, 16). Dans *Poétique*, l'accent est mis

²¹ Dans l'introduction de son article traitant du paratexte proustien, Genette reprend sensiblement la même définition que dans *Seuils* : « Less a well-defined category than a flexible space, without exterior boundaries or precise and consistent interiors, the paratext consists, as this ambiguous prefix suggests, of all those things which we are never certain belong to the text of a work but which contribute to present – or to "presentify" – the text by making it into a book. » (« The Proustian Paratext », *Sub-Stance*, vol. 17, no 2 (1988), p. 63)

sur une autre propriété : « Or le paratexte n'est ni à l'intérieur ni à l'extérieur : il est l'un et l'autre, il est sur le seuil, et c'est sur ce site propre qu'il convient de l'étudier, car pour l'essentiel, peut-être, *son être tient à son site*²² ». Voilà certes un élément discordant, qu'il serait tout de même négligent de laisser dans l'ombre de *Seuils*, puisque le même théoricien est à l'origine de l'un et de l'autre. Des deux « essences » du paratexte, sa fonction ou son site, faut-il alors en privilégier une? Avant de répondre à cette question, il est impératif, d'une part, de voir que cette définition de Genette n'est pas si éloignée de la précédente; elle est hésitante, énigmatique, aussi impuissante à circonscrire l'objet en lui-même que sa consœur. D'autre part, c'est par ce même objectif, difficile, voire impossible à atteindre, qu'on peut expliquer la prédominance accordée par Genette à deux caractéristiques distinctes, qui n'entrent par ailleurs pas en contradiction l'une avec l'autre : l'importance du site n'invalide pas plus le critère fonctionnel que celui-ci n'exclut l'intérêt porté à l'emplacement des composantes paratextuelles. Ainsi, il est peut-être inutile, dans un processus d'analyse, de favoriser une « essence » plutôt que l'autre, il faut peut-être même s'assurer de ne pas trancher la question, car une telle attitude entraînerait le critique à ne pas considérer comme aussi importantes l'une que l'autre les deux propriétés qui sont en fait le cœur du paratexte.

²² Gérard Genette, « Présentation », *Poétique*, no 69 (février 1987), p. 3. Les italiques sont de l'auteur.

2. Les successeurs de Genette

Développée par Genette en introduction et en conclusion de *Seuils*, la théorie de la paratextualité enveloppe l'« étude générique » (S, 17) constituée par les treize chapitres du livre. Dès et depuis sa parution, ce répertoire des principales composantes du paratexte a alimenté le travail de nombre de critiques, qui y ont vu, comme le fait remarquer Fabrice Parisot, « une nouvelle clef possible pour l'interprétation des récits¹ », pour l'interprétation des textes littéraires en général, faudrait-il ajouter. On peut dire de l'ensemble formé par la quarantaine d'articles et de monographies recensés qu'il se lit différemment selon l'angle sous lequel on l'examine. Sur le plan temporel, plus des deux tiers des titres datent de la première moitié des années quatre-vingt-dix, une répartition qui porte à croire que l'intérêt envers la théorie de la paratextualité est en baisse depuis 1995, mais qui est d'une certaine façon contrebalancée par des publications ultérieures certes plus éparses mais non moins importantes, dont celle du collectif *Paratextes : Études aux bords du texte*² (2000) et celle du premier numéro de la revue *Narratologie* (1998), qui s'intitule « Le paratexte » et qui comprend sept articles ouvertement inscrits dans le prolongement de Genette. Par ailleurs, les successeurs de Genette ont opté majoritairement pour des études de cas, qui représentent plus des trois quarts de la bibliographie (nous donnerons des exemples plus loin)³; bien qu'elles soient de natures diverses et qu'elles

¹ Fabrice Parisot, « Aspects du paratexte jardelien dans *Amor se escribe sin hache* (1929) », *Narratologie*, p. 122.

² Mireille Calle-Gruber et Élisabeth Zawisza (dir.), *Paratextes : Études aux bords du texte*, Paris, L'Harmattan, 2000.

³ Elles représentent un plus fort pourcentage si on comptabilise individuellement chacune des 24 études réunies et présentées par Michel Moner dans le collectif *Le Livre et l'Édition dans le monde hispanique, XVI^e-XX^e siècles : Pratiques et discours paratextuels*, Actes du colloque international

portent sur des objets souvent fort différents, toutes poursuivent le travail amorcé dans *Seuils*, en enrichissant l'inventaire des éléments laissé « incomplet » par Genette ou en répondant à son appel implicite d'étudier la relation texte/paratexte par l'entremise d'analyses singulières.

Ceux qui ont opté pour une autre direction se sont interrogés soit sur la théorie de la paratextualité en elle-même, soit, étrangement, sur le versant opposé du phénomène généralement étudié, c'est-à-dire le discours du texte sur son paratexte, une problématique sur laquelle nous reviendrons. Dans la première catégorie, il faut signaler le livre de Philippe Lane, *La Périphérie du texte*⁴, paru en 1992, qui est, à notre connaissance, la seule autre monographie portant exclusivement sur la question de la paratextualité. Lane y poursuit un objectif différent de celui de Genette : donner un « contenu linguistique » à la dimension pragmatique du paratexte, et consacre la presque totalité de son étude à l'analyse du paratexte *éditorial*, qui avait peu retenu l'attention de son prédécesseur. Un autre nom important est celui de Marie Maclean, dont la traduction de l'introduction de *Seuils* est parue en 1991 dans *New Literary History*; figure aux côtés de celle-ci un article intitulé « Pretexts and Paratext : The Art of the Peripheral », dans lequel Maclean attire l'attention sur les « questions fondamentales » qu'un ouvrage comme *Seuils* soulève dans les études de littérature, telle la problématique de la réception du texte et de sa construction par le lecteur⁵. Mentionnons aussi le nom de Fabrice Parisot, auteur d'une étude théorique et

organisé par le Centre d'études et de recherches hispaniques de l'Université Stendhal (CERHIUS), Grenoble, Université Stendhal de Grenoble/Centre d'études et de recherches hispaniques, 1992.

⁴ Philippe Lane, *op. cit.*.

⁵ Marie Maclean, *loc. cit.*, p. 275.

historique sur l'épigraphe en tant que composante paratextuelle⁶, et celui de André Helbo, qui propose d'utiliser la notion de paratexte pour renouveler les études de théâtrologie⁷. Enfin, il faut signaler l'article de Mikko Keskinen, « Reading on the Threshold : Gérard Genette's Peritext as Interpretive Commentary », dans lequel l'auteur s'interroge sur le fonctionnement de la relation texte/paratexte⁸, ainsi que la réflexion de Leo H. Hoek qui, dans son article « "Une merveille qu'intime sa structure". Analyse sémiotique du discours paratextuel »⁹, revoit la notion de paratexte et en propose une nouvelle définition (nous y reviendrons).

Sans être des études de cas mais en marge des travaux théoriques, les articles de Jean-Louis Cornille (1990) et de Randa Sabry (1987), qu'il convient de présenter brièvement, portent comme bien d'autres sur la relation qui unit le texte et le paratexte, mais ils ont ceci de particulier qu'ils traitent le versant obscur de cette relation, soit le discours du texte sur son paratexte. L'hypothèse qui sous-tend l'analyse de Jean-Louis Cornille peut résumer la position que tous deux défendent : « rien ne dit que le texte demeure muet quant aux marques qui l'environnent, de loin ou de près¹⁰ ». Dans son article, Cornille va jusqu'à resserrer le contenu de sa première hypothèse en formulant celle-ci : « Tout livre [...] contiendrait, à des degrés

⁶ Fabrice Parisot, « Réflexions autour d'une composante paratextuelle stratégiquement fondamentale : l'épigraphe comme vecteur de sens », *Narratologie*, p. 73-119.

⁷ André Helbo, « Le paratexte spectaculaire : un opérateur négligé », dans Gérard Deledalle (dir.), *Signs of Humanity/L'homme et ses signes*, Berlin/New York, Mouton de Gruyter, 1992, vol. 2, p. 1193-1197.

⁸ Keskinen écrit : « Genette repeatedly writes about the commentary that the peritext performs, but he rarely exemplifies how it is executed and what aspect is commented on » (« Reading on the Threshold : Gérard Genette's Peritext as Interpretive Commentary », dans Andrew Bennet (dir.), *Reading Reading : Essays on the Theory and Practice of Writing*, Tampere, University of Tampere, 1993, p. 179).

⁹ Leo H. Hoek, « "Une merveille qu'intime sa structure". Analyse sémiotique du discours paratextuel », *Degrés*, no 58 (été 1989), p. a/1-a/23.

¹⁰ Jean-Louis Cornille, « L'impression littéraire », *Poétique*, no 83 (septembre 1990), p. 324.

divers, un avertissement à l'adresse de l'éditeur, l'ébauche d'une réponse ou d'une riposte à sa mainmise sur le texte¹¹. » Introduit solidement et de façon pertinente, le travail de Cornille dérape pourtant quand celui-ci trouve dans son corpus d'étude¹² des références à l'IED [l'appareil d'Imprimerie-Édition-Diffusion] qui dépassent l'entendement. Il est en effet souvent difficile de suivre l'auteur dans les méandres de son raisonnement, comme en font foi les exemples suivants. À propos de Tristan Corbière, « pour qui "rimer" allait avec "imprimer"¹³ », Cornille tire cette conclusion du rapport entre le poète et ses éditeurs, les frères Glady :

Le caractère funambulesque de cette relation dialogique se trouve exprimé dans un poème célèbre depuis : « Féminin singulier ». Dans le dernier vers, le poète évoque, en effet, son « étrange métier de femme et de gladiateur ». À travers cette référence au monde du cirque que comporte l'ultime mot du poème, nous entendons sans hésitation : « Glady, éditeurs »¹⁴.

D'Arthur Rimbaud et de la publication à compte d'auteur d'*Une saison en enfer*, Cornille fournit cette longue analyse qui mérite d'être reprise :

Faisant fi des divisions du travail, l'auteur lui-même l'assure; et dans *Saison* précisément, furieux, dira : « Tous des paysans! », et : « la main à la plume vaut la main à la charrue ». Pour à la fin avouer être lui aussi rendu « au sol » et devenu « paysan » à son tour, au lieu que « mage ou ange ». [...] La série paraît établie : et le chant, pour de bon, est porté aux champs, dès l'arrivée du printemps. Cependant, de quelle « saison » parlons-nous? De l'édition princeps, uniquement. De la *Saison*, telle qu'on l'imprime une première fois à Bruxelles, 27, rue aux Choux, chez M.-J. Poot, à l'Alliance typographique.

D'où Hortense, bien sûr, d'où Hortus, et tout le jardin, toute la semence. L'adresse est plus qu'un programme : l'achevé d'imprimer définit l'art poétique même d'*Une saison en enfer*; un art printanier,

¹¹ *Ibid.*, p. 327.

¹² Formé de « textes, plus spécialement sensibles, pour la publication desquels l'auteur a dû déboursier » (*ibid.*).

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 327-328.

saisi à la racine des mots. De Poot à potager, la distance est nulle, en effet¹⁵.

Devant un tel extrait, c'est le double sens du titre de l'article, « L'impression littéraire », qui sauve en quelque sorte son auteur.

Dans son analyse, brillamment développée et plus rigoureuse que celle de Cornille, Randa Sabry, faisant écho à « une remarque incidente de Genette sur l'inévitable déséquilibre qui régit la relation entre texte et paratexte », postule que « côté texte [...] prévaudrait un silence assez massif et quasi dédaigneux à l'égard du paratexte », que « le texte se montrerait d'ordinaire assez peu soucieux de cette zone contiguë qui l'enserme et l'informe, le commente et le définit, le fait livre parmi les livres¹⁶ ». Après avoir identifié les quatre types de discours dont « un texte disposerait pour parler de son paratexte¹⁷ », elle puise dans un corpus varié des exemples susceptibles de les illustrer. Malgré une solide analyse, les commentaires de Sabry suscitent davantage de questions qu'ils ne convainquent du bien-fondé de l'hypothèse qu'ils cherchent à vérifier. Ainsi, peut-on associer paratextualité et réécriture, par exemple au sujet des *Essais* de Montaigne, retravaillés par l'auteur au fil de leurs trois publications? Par ailleurs, n'est-il pas plutôt question d'intertextualité et de narratologie lorsqu'on se trouve devant des « fragments métadiscursifs égarés dans le récit [balzacien] et à consonance préfacielle¹⁸ », dans lesquels il est impératif de confondre la voix de l'auteur et celle du narrateur pour que l'affirmation tienne le

¹⁵ *Ibid.*, p. 330.

¹⁶ Randa Sabry, « Quand le texte parle de son paratexte », *Poétique*, no 69 (février 1987), p. 83. À cet égard, Sabry avoue en note qu'elle « force sans doute un peu la pensée de Genette : on sait quelle part de déformation se mêle insidieusement à la retranscription des paroles ».

¹⁷ *Ibid.*, p. 83.

¹⁸ *Ibid.*, p. 87.

coup? Et comment répondre à l'interrogation, formulée par l'auteur même, sur la légitimité de relier à la paratextualité l'acrostiche et le calligramme, « difficilement classable[s]¹⁹ », l'une faisant corps avec le texte en donnant à voir, par exemple, le nom de son auteur, l'autre, tel le calligramme-signature de Michel Leiris, qui fond en une seule entité texte et paratexte²⁰? Enfin, le « thème » de la « page blanche » et le procédé de la mise en abyme ne gagnent-ils pas à être examinés sous un autre angle critique que celui de la paratextualité? Comme on le voit, Sabry soulève des questions complexes – dont elle souligne souvent elle-même les limites –, qui n'appellent en fait que des réponses ponctuelles, mais qui ont le mérite d'éveiller la réflexion.

Les articles de Cornille et de Sabry forment un très maigre corpus à côté de la masse considérable des études ponctuelles qui se situent dans le prolongement de Genette²¹. De par le corpus retenu pour fins d'analyse, ces études se rejoignent tout autant qu'elles se distinguent les unes des autres. D'une part, elles se partagent trois grands types d'objets d'étude : une période historique (dans deux articles seulement²²), une composante paratextuelle (étudiée en rapport avec un seul ou plusieurs textes, généralement de même nature²³) ou l'ensemble du paratexte d'un texte donné. D'autre part, un rapide coup d'œil sur la nature des œuvres étudiées, tant celles-ci forment un

¹⁹ *Ibid.*, p. 92.

²⁰ Plus exactement un élément paratextuel.

²¹ Parmi cette masse, deux études (Rita de Grandis, « The First Colonial Encounter in *El Entenado* by Juan Jose Saer : Paratextuality and History in Postmodern Fiction », *Latin American Literary Review*, vol. 21, no 41 (1993), p. 30-38 et Michel Laronde, « La littérature de l'immigration et l'institution en 1996 : réflexions à partir du paratexte de *Lila dit ça* », *Études francophones*, vol. 14, no 1 (printemps 1999), p. 5-25) ne font pas directement référence aux travaux de Genette, mais elles proposent une définition du paratexte qui fait écho à celle de leur prédécesseur.

²² J. W. Binns, « Printing and Paratext in Sixteenth-Century England : The Oxford and Cambridge Presses », *Cahiers élisabéthains*, no 50 (octobre 1996), p. 1-10, et Michel Lemoine, « Limina », *Poétique*, no 82 (avril 1990), p. 145-164, ce dernier portant sur la littérature latine médiévale.

éventail hétéroclite, en signale la singularité : sont analysés sous l'angle de la paratextualité des romans aussi bien français qu'espagnols ou zaïrois ou beurs, des auteurs aussi variés que Ronsard, d'Aubignac, Balzac, Gide, Vladimir Nabokov, Réjean Ducharme, Violette Leduc. D'emblée, cette diversité nous fait comprendre que l'outil d'analyse qu'est la paratextualité, en ce que « la nécessité d'un paratexte s'impose à toute espèce de livre » (S, 9, note 1), peut apporter un éclairage révélateur à des textes de tous genres, de toutes nationalités et de toutes époques. Mais cette variété est contrebalancée par une démarche analytique qui est sensiblement la même d'une étude à l'autre : l'auteur rappelle d'abord les grandes lignes de la théorie de la paratextualité, puis il se penche sur son corpus à la lumière des présupposés et des concepts présentés en introduction; des titres comme « Le paratexte chez Anne-Marie Alonzo : invitation à une lecture de complicité »²⁴, « Une occultation révélatrice : le paratexte de *Paludes* »²⁵, « Un discours sans fin : la préface balzacienne »²⁶, « Lisières de l'œuvre de Julien Gracq »²⁷, « Le paratexte liminaire de la relation : le voyage en Amérique »²⁸, « Paratexte et intertexte à propos d'un sonnet liminaire de

²³ Signalons ici la singularité de l'article de Martine Reid qui, à partir du cas de Stendhal, se demande s'il ne faudrait pas ajouter le testament dans la liste des composantes paratextuelles (« Les testaments de Stendhal : Apostille au paratexte », *Poétique*, no 75 (septembre 1988), p. 305-312).

²⁴ Lucie Joubert, « Le paratexte chez Anne-Marie Alonzo : Invitation à une lecture de la complicité », *Voix et images*, vol. 19, no 2 (hiver 1994), p. 297-308.

²⁵ Françoise Calin, « Une occultation révélatrice : Le paratexte de *Paludes* », *Australian Journal of French Studies*, vol. 25, no 3 (1998), p. 247-260.

²⁶ Aline Mura, « Un discours sans fin : La préface balzacienne », *Narratologie*, no 1 (mars 1998), p. 59-72.

²⁷ Mireille Noël, « Lisières de l'œuvre de Julien Gracq », *Poétique*, no 100 (novembre 1994), p. 449-472.

²⁸ Réal Ouellet, « Le paratexte liminaire de la relation : Le voyage en Amérique », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, no 42 (mai 1990), p. 177-192.

Thomas Sébillet »²⁹ ou « Le péritexte dans les récits d'Henri Bosco »³⁰ sont à cet égard fort représentatifs.

Si on peut dire que les « disciples » de Genette lui ont été loyaux, il faut toutefois mettre en évidence les quelques phénomènes qui illustrent les limites de leur fidélité. Signalons d'abord que nombre d'entre eux, lorsqu'ils rappellent les bases de la théorie sur laquelle ils fondent leur travail – et à laquelle ils renvoient par le fait même le lecteur –, le font de façon incomplète, c'est-à-dire qu'ils laissent de côté l'un ou l'autre de ses deux volets essentiels, soit la définition (aussi générale soit-elle) du paratexte et son partage en deux catégories³¹. Ainsi, dans les articles de Lucie Joubert, Françoise Calin, Mukala Kadima-Nzuji, Fabrice Parisot, Miguel Mota, Michèle Praeger, Kees Meerhoff, par exemple, et dans une monographie comme celle d'Hélène Amrit pourtant consacrée exclusivement à l'analyse des « stratégies paratextuelles » dans l'œuvre de Réjean Ducharme³², chacun des auteurs cite un extrait plus ou moins long de *Seuils* pour définir ce qu'est le paratexte, mais omet de rappeler la double composition de celui-ci. De même, Abdelhaq Regam, auteur d'une thèse de doctorat (1991) dont l'un des fondements est la paratextualité³³, ne donne

²⁹ Kees Meerhoff, « Paratexte et intertexte à propos d'un sonnet liminaire de Thomas Sébillet », dans Georges Cesbron (dir.), *Du Bellay*, actes du colloque international d'Angers du 26 au 29 mai 1989, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1990, p. 353-369.

³⁰ Alain Tassel, « Le péritexte dans les récits d'Henri Bosco », *Narratologie*, p. 155-169.

³¹ C'est un fait établi que le critique est libre de présenter comme il l'entend son approche du texte, qu'il n'est même pas obligé d'expliquer. Toutefois, quiconque ne décrit que *partiellement* la pensée d'un auteur et omet de mentionner certaines de ses composantes, voire de ses contradictions, peut contribuer à déformer celle-ci un tant soit peu en la diffusant en vertu de sa propre lecture, de sa propre compréhension. Précisons de plus que n'entrent pas dans cette catégorie les auteurs qui ont analysé le fonctionnement d'une seule composante paratextuelle et qui ne rappellent volontairement que la théorie qui concerne celle-ci.

³² Hélène Amrit, *Les Stratégies paratextuelles dans l'œuvre de Réjean Ducharme*, annales littéraires de l'Université de Besançon, no 554, Paris, Diffusion Les Belles Lettres, 1995.

³³ Abdelhaq Regam, « Les marges du texte : Incipit, desinit et paratexte dans la fiction narrative française aux XIX^e et XX^e siècles », thèse pour le doctorat d'État, Université Paris VIII, 1991, 2 vol.

pour définition de la théorie que celle tirée de *Palimpsestes* – qui n'est qu'une énumération, rappelons-le –, alors que c'est en fait toute l'introduction de *Seuils* qui aurait logiquement dû servir de référence.

Conséquemment peut-être à cette situation, beaucoup des successeurs de Genette ont restreint leur travail à l'analyse des composantes péri-textuelles (titres, préfaces, dédicaces, etc.); ce faisant, ils ont certes repris la primauté que Genette accordait manifestement au péri-texte auctorial, mais cette fidélité se fait aux dépens de l'analyse du péri-texte éditorial et du volet épitextuel, qui sont pratiquement ignorés par les critiques. Autre conséquence possible de ce phénomène, l'utilisation du mot « paratexte » porte à confusion chez certains d'entre eux. Dans les articles en question, le lecteur qui n'est pas familier avec la théorie de la paratextualité et qui dépend, pour la comprendre, de la définition qui en est donnée par l'auteur ou des exemples auxquels celui-ci a recours pour décrire le champ qu'elle recouvre, associera le mot « paratexte » à l'ensemble des éléments qui figurent *aux côtés* du texte, dans le livre. La formule « paratexte = péri-texte + épitexte » lui poserait problème, d'une part, parce qu'il ne connaît pas le mot « épitexte », et, d'autre part, parce que ce mot désigne une catégorie de composantes paratextuelles qui lui sont inconnues. Ainsi, lorsque Jean-Louis Cornille parle du paratexte comme des « pratiques liminaires du texte³⁴ », Marc Dufresne de « l'appareil qui accompagne un texte littéraire : format, titre, signature, dédicace, notes, etc.³⁵ », Miguel Mota de « everything that surrounds

³⁴ Jean-Louis Cornille, *loc. cit.*, p. 323.

³⁵ Marc Dufresne, « Le paratexte : signatures et titres », *La Revue des lettres modernes*, no 5 (1990), p. 107.

the text : introduction, prefaces, illustrations, epigraphs, editor's note³⁶ », Maurice Molho d'une notion qui « circonscrit tout ce qui dans le livre n'est pas le texte, mais l'espace qui l'introduit, l'accompagne et le conclut³⁷ » ou lorsque Mukala Kadima-Nzuji donne pour synonymes les mots « paratexte » et « péritexte »³⁸, le concept en lui-même ne renvoie plus *explicitement* à la même réalité que chez Genette. Et n'insistons pas sur le cas de Yannick Gasquy-Resch, qui, dans une autre direction, va jusqu'à inclure dans le paratexte la première phrase d'un texte ainsi que les références nominales qu'il contient³⁹...

De même que pour les objets d'étude et pour la méthode d'analyse, les objectifs poursuivis dans les études de cas, et parallèlement les conclusions qu'elles mettent de l'avant, présentent des traits communs⁴⁰. On peut séparer ces études en deux groupes selon que leur auteur a opté pour une analyse immanente de son corpus ou qu'il s'est interrogé sur l'inscription de celui-ci dans le social et/ou dans l'institution littéraire. La première des deux démarches réunit de loin le plus grand nombre d'articles, lesquels se différencient cependant selon qu'il y est question des *effets* du paratexte sur le texte ou de l'étanchéité de la *frontière* qui les isole l'un de l'autre. La problématique des effets envisagée dans le cadre d'une analyse interne a donné lieu à des conclusions qui se font écho les unes aux autres, comme en témoignent les

³⁶ Miguel Mota, « Authoring Lowry : The Role of the Paratext in the Fiction of Malcolm Lowry », *English Studies in Canada*, vol. 22, no 4 (décembre 1996), p. 415.

³⁷ Maurice Molho, « Texte/paratexte : *Don Quichotte* », *Le Livre et l'Édition dans le monde hispanique, XVI^e-XX^e siècles : Pratiques et discours paratextuels*, p. 95.

³⁸ Mukala Kadima-Nzuji, « Introduction à l'étude du paratexte du roman zaïrois », *Cahiers d'études africaines*, vol. 35, no 145 (1995), p. 897.

³⁹ Yannick Gasquy-Resch, « Le brouillage du lisible : lecture du paratexte de *l'Hiver de force* », *Études françaises*, vol. 29, no 1 (printemps 1993), p. 37.

⁴⁰ Signalons ici les cas de trois articles (Marc Dufresne, Mukala Kadima-Nzuji et Réal Ouellet) dans lesquels l'analyse s'affranchit totalement de la théorie de la paratextualité une fois celle-ci brièvement évoquée en introduction.

exemples qui suivent. Lucie Joubert, à propos des « indices paratextuels qui jalonnent toute l'œuvre d'[Anne-Marie] Alonzo », dit qu'« ils sont autant de balises servant à orienter la lecture⁴¹ », alors que Marc Marti, après avoir utilisé la « méthode » de Genette – l'analyse des cinq caractéristiques propres à tout élément paratextuel – pour analyser le discours péri-textuel d'un roman épistolaire espagnol très connu, conclut que « les péri-textes participent de l'opération de lecture du texte qu'ils encadrent, essayant de la conditionner⁴² ». Fabrice Parisot, dans « Aspects du paratexte jardelien dans *Amor se escribe sin hache* (1929) », rappelle en introduction que « le paratexte s'offre comme un espace extratextuel de transaction et de transition, comme le lieu privilégié d'une pragmatique, d'une action sur le lecteur avec qui il noue un premier lien déterminant pour la bonne intelligence du récit⁴³ », et retient en conclusion que :

À l'évidence, le paratexte dans *Amor se escribe sin hache* est un élément constitutif de la création littéraire jardelienne et s'inscrit dans une perspective résolument dynamique visant à établir effectivement un véritable pacte de lecture avec le lecteur. Chacun des éléments contribue en effet à orienter l'approche du texte, à en éclairer certains aspects, à en créer d'autres et à créer tout un contexte ludique qui invite à une lecture distancée de l'œuvre⁴⁴.

Dans une étude portant sur le péri-texte de *Feu pâle*, John Pier reprend en quelque sorte et élargit la portée des conclusions précédentes en affirmant que ce récit de Nabokov,

rendu éminemment « scriptible » par son emploi particulier du paratexte, confirme, plus, sans doute, que la plupart des textes, que la signification du discours littéraire n'est pas inhérente aux

⁴¹ Lucie Joubert, *loc. cit.*, p. 307.

⁴² Marc Marti, « Les péri-textes épistolaires, le cas des *Cartas Marruecas* de José Cadalso (1774), *Narratologie*, p. 49.

⁴³ Fabrice Parisot, « Aspects du paratexte jardelien dans *Amor se escribe sin hache* (1929) », p. 122.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 142.

structures du texte, mais qu'elle dépend aussi de la « discursivité » de son lecteur, de l'espace transtextuel qui entoure le texte⁴⁵.

Rappelons ici que l'« espace transtextuel » qui entoure le texte n'est pas uniquement de source auctoriale, comme pourraient le laisser croire de telles études – en fait, la majorité de celles que contient notre corpus bibliographique –, qui ne tiennent pas compte de la présence du discours paratextuel *éditorial* dans l'analyse des effets de lecture⁴⁶. Comme le montrent des auteurs tels que Michel Laronde, Hélène Jaccomard, Maurice P. Arpin, Jaime Moll, Jaume Vallcorba et Miguel Mota, les choix éditoriaux, qui ont des répercussions sur la mise en forme du texte, sur sa présentation (« avertissement » et autres textes liminaires), sur sa promotion (présence dans une collection), entre autres exemples, jouent pourtant un rôle dans le processus de lecture du texte, qu'ils sont susceptibles de conditionner tout autant que les composantes péritextuelles autoriales. « We should not underestimate the power of marketing [...] in shaping interpretative attitudes nor in forming, validating, and/or revising the canon⁴⁷ », rappelle Miguel Mota, qui s'est penché sur le cas de l'écrivain canadien Malcolm Lowry, dont la figure d'auteur, selon lui, a été « construite » au fil des éditions posthumes de ses œuvres :

It is my intent here to show how a significant number of publishers and editors of Lowry's works have invested the « brand-name » of « Malcolm Lowry » in a broadly liberal, romantic discourse that highly values the figure of Malcolm Lowry as autonomous author,

⁴⁵ John Pier, « Pragmatique du paratexte et signification », *Études littéraires*, vol. 21, no 3 (hiver 1988-1989), p. 116-117

⁴⁶ Dans le collectif *Le Livre et l'Édition dans le monde hispanique, XVI^e-XX^e siècles : Pratiques et discours paratextuels*, par exemple, deux études seulement traitent la question des effets de sens qui sont véhiculés par le livre lui-même et par le paratexte éditorial (Jaime Moll, « El libro, entorno del texto » et Jaume Vallcorba, « El peritexto editoria »).

⁴⁷ Miguel Mota, *loc. cit.*, p. 414.

writer of self-enclosed autonomous works and sole originator of an authoritative Lowry voice⁴⁸.

Les jaquettes et les couvertures de ses livres, explique Mota, forment un « packaging » that « reinforces the idea of individual genius so necessary to sell books to a reading public that has been largely educated within the confines of the Romantic paradigm⁴⁹ », alors que les préfaces allographes qui ont été ajoutées aux textes de Lowry ont servi le processus de légitimation de son œuvre⁵⁰. La problématique de la légitimation d'une œuvre, plus globalement de son institutionnalisation, est aussi au cœur de l'analyse de Michel Laronde, qui a étudié les stratégies paratextuelles liées à la publication du roman *Lila dit ça* (1996) dans le but de réévaluer « la position de l'institution quant à la place du roman de l'immigration dans la littérature contemporaine⁵¹ ». Parce que « le paratexte peut être un indicateur significatif d'une politique éditoriale et, éventuellement, institutionnelle particulière⁵² », Laronde propose d'aborder la question de la place du roman dans le monde littéraire « selon un angle tout à fait différent de celui de l'évolution interne de l'idéologie et de l'écriture⁵³ » – donc de (re)penser la question de l'inscription du texte dans la société en interrogeant son discours paratextuel⁵⁴. De même, Maurice P. Arpin, dans « Discours social, texte et paratexte : les aléas de la fortune d'*Aden Arabie* », s'est intéressé au

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*, p. 416-417.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 420.

⁵¹ Michel Laronde, « La littérature de l'immigration et l'institution en 1996 : Réflexions à partir du paratexte de *Lila dit ça* », *Études francophones*, vol. 14, no 1 (printemps 1999), p. 8.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*, p. 7.

⁵⁴ Edmond Cros écrit que « l'étude des paratextes doit être faite dans le cadre de l'histoire de l'Institution littéraire et, de ce point de vue, les paratextes constitueraient l'espace de coïncidence plus ou moins conflictive entre la dynamique textuelle et les contraintes plus ou moins fortes de l'Institution » (« L'impact de la génétique textuelle sur les paratextes dans *Guzmán de Alfarache* », *Le*

paratexte des trois éditions de ce roman de Paul Nizan (1931 dans la collection « Europe » chez Rieder, 1960 chez Maspero et 1990 dans la collection « Points Roman » aux éditions du Seuil) afin de montrer que « les éléments paratextuels jouent un rôle décisif dans la constitution du sens d'une œuvre, surtout, précise-t-il, à l'instar du cas échéant [*sic*] où l'auteur est disparu depuis longtemps⁵⁵ ». C'est en interprétant la publication et la réception des trois éditions du roman *Aden Arabie* à la lumière du « discours social » propre aux trois états distincts du champ littéraire que représentent les années 1931, 1960 et 1990 que Arpin arrive à la conclusion suivante :

[L]es raisons de s'intéresser à *Aden Arabie* varient considérablement sur une période de 60 ans. La survie d'une œuvre s'obtient au prix de sa capacité d'être le reflet du discours social, de savoir se faire actualiser à l'aide d'une diversité de voix. [...] La postérité de [l']œuvre [de Nizan] fut assurée grâce à la collaboration d'une multitude d'éléments paratextuels qu'il n'aurait jamais pu prévoir⁵⁶.

Précisons ici que ce n'est pas tant à l'œuvre qu'il faut associer la « capacité » de « refléter » le discours social – la relation entre texte et société étant de nature beaucoup plus complexe –, mais plutôt à son paratexte et à sa réception, qui peuvent être la conséquence d'un « phénomène de mode⁵⁷ » et qui, parce que leurs « paramètres varient au fil des ans et d'après le mode/code culturel en vogue », doivent être envisagés comme des « trace[s] de l'historicité du texte⁵⁸ » : « l'immédiateté du

Livre et l'Édition dans le monde hispanique, XVI^e-XX^e siècles : Pratiques et discours paratextuels, p. 101).

⁵⁵ Maurice P. Arpin, « Discours social, texte et paratexte : les aléas de la fortune d'*Aden Arabie* », *The French Review*, vol. 70, no 2 (décembre 1996), p. 207.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 215.

⁵⁷ Hélène Jaccomard, « La faute au paratexte : l'autobiographie de Violette Leduc », *French Forum*, vol. 19, no 3 (septembre 1994), p. 342.

⁵⁸ Leo H. Hoek, *loc. cit.*, p. a/9.

message paratextuel expose son code à une usure plus rapide que celle du code textuel⁵⁹ », écrit Hoek à ce sujet.

Qu'ils aient développé leur argumentation dans le cadre d'une analyse interne ou externe, les critiques qui se sont intéressés aux effets de lecture qu'engendre le paratexte partagent des conclusions qui confirment sa dimension pragmatique. Si celle-ci n'est plus à débattre, la notion de frontière, par contre, suscite des interrogations chez certains auteurs, qui mettent ainsi en cause le fondement même de la théorie de la paratextualité. Peu explorée, cette problématique apparaît surtout dans le cadre d'études portant, non pas sur l'ensemble du paratexte d'une œuvre donnée, mais bien sur une ou quelques-unes de ses composantes, principalement les préfaces (ou autres textes liminaires) et les notes d'auteur. À propos des premières, Aline Mura fait remarquer que, « si l'on exclut les préfaces allographes, la fragilité de la frontière entre le seuil du texte et le texte proprement dit apparaît d'emblée ». Au terme d'une étude des préfaces balzaciennes, elle affirme avoir « essayé de mettre l'accent sur la perméabilité de ce discours plus que sur sa valeur intrinsèque », une direction qui la situe en marge du travail de Genette. De même, Nathalie Martinière, dans son analyse de la fonction des préfaces et des notes d'auteurs dans trois romans de Joseph Conrad – une problématique qu'elle relie au rapport de Conrad à la modernité –, observe que l'auteur subvertit ses préfaces en y intégrant de la fiction, laquelle « prend [alors] possession d'espaces textuels d'où elle est le plus souvent par convention bannie » : « Le paratexte dans ce cas n'est [...] plus une zone de passage en douceur vers le texte, mais une zone d'*effraction* vers le texte, effraction menée comme un jeu par le

⁵⁹ *Ibid.*, p. a/10.

romancier. » Cette subversion, conclut-elle, « remet en question [le] statut habituel » du paratexte.

C'est une conclusion semblable qui clôt l'article de Jan Baetens, qui, à la différence de Mura et de Martinière, interroge d'entrée de jeu le bien-fondé de la notion de frontière : « dans la littérature contemporaine, écrit-il, [...] la séparation du texte et du péri-texte se fait de plus en plus problématique⁶⁰ ». À l'aide de « l'exemple privilégié » qu'est le topos de l'avertissement, il interroge l'existence de cette frontière, « trop admise⁶¹ » selon lui. Face à cette « répression », explique-t-il, « le roman moderne adopte une double stratégie » : la « textualisation du péri-texte » et l'« abolition de la frontière entre texte et péri-texte »⁶². Parce que Baetens range du *texte* dans la catégorie *péri-texte*, cette analyse, dont les exemples sont pourtant bien choisis, soulève des questions fondamentales : si la frontière est « abolie » (grâce à un travail de « décroisement » ou de « décentrement »), si on évacue *a priori* selon lequel le texte et le paratexte se partagent deux territoires distincts, sommes-nous encore dans le domaine de la paratextualité ? Un « avertissement » formulé par un narrateur (à confondre avec l'auteur) et figurant à l'intérieur du texte fait-il partie des composantes paratextuelles ? Si la « coïncidence matérielle du topos avec les lieux qui lui correspondent traditionnellement dans le livre⁶³ » fait défaut, si l'avertissement apparaît à la « clause du texte » ou « au milieu d'un des chapitres du livre »⁶⁴, peut-on légitimement développer une réflexion où sont conviés – même pour les réévaluer

⁶⁰ Jan Baetens, « Le péri-texte : Du paradigme au syntagme », *Noeophilologus*, vol. 81, no 2 (avril 1997), p. 213.

⁶¹ *Ibid.*, p. 219.

⁶² *Ibid.*, p. 217.

⁶³ *Ibid.*, p. 218.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 218 et 219.

– les présupposés et la théorie de Genette? La paratextualité, comme le fait remarquer Baetens, repose certes sur « une certaine conception du livre qui se fonde sur la séparation stricte du texte et du péri-texte⁶⁵ », conception que l'auteur met en cause, mais il ne faut pas oublier que l'intérêt de cette théorie consiste à montrer comment le paratexte essaie par tous les moyens d'outrepasser cette frontière en tenant un discours sur le territoire dont l'accès lui est interdit.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 220.

3. Les détracteurs de Genette

Par rapport à Baetens, David Keypour et Javier García Méndez ont poussé à ses limites l'interrogation sur la notion de frontière, en redéfinissant respectivement la nature du paratexte et, par le fait même, le territoire qu'il recouvre. Dans « Marginalité discursive et paratexte romanesque : Un exemple latino-américain », Méndez évoque en introduction la difficulté, en études littéraires, de comprendre les « marges » d'un texte autrement que par leur emplacement « dans les bords des feuillets ou dans les lisières du livre », une difficulté qu'« illustrent de manière transparente », selon lui, les recherches de Genette autour de la paratextualité¹. Reprenant l'opposition de Barthes selon laquelle « le livre se tient dans la main, tandis que le texte se tient dans le langage », rappelle-t-il, Genette place le paratexte « plus du côté du livre que du côté du texte et [...], par conséquent, [il le conçoit] moins dans la mouvance du texte que dans celle du livre² ». Ce présupposé motive, selon Méndez, la « non-reconnaissance [par la théorie genettienne] du caractère textuel du titre, de sa pleine appartenance au texte³ », une position que Méndez ne partage pas et à laquelle il répond en proposant sa propre conception du paratexte, qu'il situe noir sur blanc en marge (!) de celle de Genette, dont elle n'est ni le « prolongement » ni l'« affinement ». « [L]e critère d'identification du paratexte, explique-t-il, ne sera pas ici la spatialité du livre mais bien la textualité elle-même ou, dit de manière plus précise, *le degré de textualisation de tout ce qui est convoqué par le texte* »; ainsi

¹ Javier García Méndez, « Marginalité discursive et paratexte romanesque : Un exemple latino-américain », dans Antonio Gómez-Moriana et Catherine Pouperey Hart (dir.), *Parole exclusive, parole exclus, parole transgressive : Marginalisation et marginalité dans les pratiques discursives*, Longueuil, Le Préambule, 1990, p. 205.

² *Ibid.*, p. 206.

défini, le paratexte, poursuit-il, peut occuper « les marges de l'imprimé » tout autant que « de larges zones du corps textuel » : « peuvent être paratextuels aussi bien des discours que des descriptions, des objets, des personnages, des lieux, des situations⁴ ». Enfin, le paratexte « serait [...] tout ce que le scripteur a prétendu textualiser et qu'il n'a pu néanmoins intégrer au texte en tant que système, tout ce qui reste comme ajouté ou juxtaposé au texte, dans les marges de ce dernier ».

Redéfini en ces termes, le paratexte de Méndez n'a plus grand-chose en commun avec celui de Genette. D'une part, la notion de frontière n'y est plus valide, puisque des passages pris à même le texte peuvent en faire partie. D'autre part, l'identification d'une composante paratextuelle ne saurait ici être possible qu'au prix d'un sérieux travail d'analyse visant d'abord à (re)trouver le projet de l'auteur – démarche périlleuse s'il en est –, de manière à voir ensuite s'il comporte des éléments qui lui auraient échappé, qui signaleraient une faille dans son texte envisagé tel un « système » voulu cohérent. Parce qu'il « constitue un objet privilégié pour l'étude du paratexte et de la marginalité discursive », c'est « le premier roman latino-américain de langue espagnole » que Méndez a choisi pour objet d'étude, soit *Vida y hechos del Periquillo Sarniento, escrita por él para sus hijos*, publié en 1816 par le Mexicain José Joaquín⁵. Prenant pour point de départ un extrait du tout début du roman, où l'auteur (le narrateur?) exprime son désir d'intégrer différents niveaux de langage à ses « mémoires biographiques », Méndez, au terme d'une analyse *avant tout* stylistique et narratologique (qui mènera dans un second temps à une lecture

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 207. Les italiques sont de l'auteur.

⁵ *Ibid.*

anthropologique de l'œuvre), conclut à l'« échec » de cette entreprise : des dialogues, des notes infrapaginales, des mots appartenant au langage populaire (envisagés comme autant d'éléments paratextuels) « transpos[ent] au plan diégétique l'impossibilité de produire le mélange de styles annoncé dans le premier chapitre du roman⁶ ». Cette conclusion n'est certes pas inintéressante, mais on se demande à quel point Méndez avait besoin de faire appel à la théorie de la paratextualité, même au prix d'un remaniement, pour y parvenir : que gagne-t-il à qualifier de « paratextuels » des éléments selon lui mal « textualisés » par l'auteur? Lui-même répond en quelque sorte à cette question en précisant en note qu'un « embryon » de cette étude a connu une parution préalable sous le titre « Pour une écoute bakhtinienne du roman latino-américain », un « article qui signale la dette de [sa] réflexion à l'égard des travaux de Mikhaïl Bakhtine⁷ ».

De même que Méndez, mais en développant davantage l'angle critique, David Keypour a souhaité prendre ses distances avec Genette. Dans « La fonction esthétique du paratexte gidien », avant de se consacrer à l'analyse des éléments des *Faux-Monnayeurs* « les plus admissibles, à [son] sens, au titre de la paratextualité⁸ », il examine les « prises de position » de Genette suivant un angle qui lui permettra de redéfinir le champ couvert par le paratexte. Keypour rappelle d'abord les grandes lignes de la théorie genettienne en citant et commentant de nombreux passages tirés de l'introduction de *Seuils*, pour ensuite établir que, par son « caractère arbitraire », la

⁶ *Ibid.*, p. 208.

⁷ *Ibid.*, p. 223.

⁸ David Keypour, « La fonction esthétique du paratexte gidien », *LittéRéalité*, vol. 5, no 1 (printemps 1993), p. 65.

sélection des composantes à ranger ou non sous la bannière du paratexte pose un sérieux problème : ainsi,

est éliminé de l'épitexte tout discours critique, qu'il soit journalistique ou savant bien que maints lecteurs fassent la connaissance d'un livre à la faveur d'un compte rendu journalistique et que leur lecture soit affectée par ce qu'ils ont pu lire au sujet de l'œuvre en question ou des œuvres antérieures de son auteur⁹.

Selon lui, ce « parti pris ambigu » de Genette est dû à une « définition du paratexte [qui] se fonde à fois sur une approche textologique et sur une approche relevant de l'économique, plus précisément, de cette branche de l'économie qui s'occupe du marketing de l'industrie du livre¹⁰ ». Il faut voir la source du problème dans « le concept qui sert de norme à la définition de la paratextualité », soit « la réception du texte littéraire », parce que ce concept renvoie à deux notions distinctes, d'une part, la réception « au sens d'accueil de la part du public », d'autre part, la réception dans le « sens d'interprétation, de mode de compréhension, d'image du livre que le paratexte est susceptible de conditionner chez le lecteur¹¹ ». Parce qu'il a favorisé la réception au sens d'accueil, Genette s'est permis d'inclure des éléments factuels dans la notion de paratexte, une des « extrêmes conséquences¹² », affirme Keypour, auxquelles il a poussé son projet.

C'est par cette relecture de la théorie genettienne, qui met en évidence l'un de ses points faibles – sur lequel nous reviendrons –, que Keypour arrive à ses fins, c'est-à-dire proposer une nouvelle définition du paratexte en vertu d'une « réception du

⁹ *Ibid.*, p. 67.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

texte littéraire [qui] écarte toute notion de succès et de consommation et [qui ne retient] que le sens purement interprétatif, celui qui a rapport à l'orientation de la lecture du texte¹³ ». Keypour s'explique :

Appartiendrait alors au champ du paratexte tout élément exclusivement discursif qui émane directement de l'auteur et qui accompagne d'une manière permanente le texte littéraire dans le volume même qui le contient ou qui s'y attache par des liens que je qualifierais de syntaxiquement nécessaires¹⁴.

Le paratexte genettien, péritextuel ou épitextuel, de source auctoriale, éditoriale ou allographe, textuel ou factuel et envisagé comme conforme au « dessein de l'auteur », devient donc chez Keypour un paratexte équivalant à un « métalangage », de nature uniquement textuelle et auctoriale, appartenant ou non au volume mais étant « syntaxiquement » lié au texte.

Parce que cette définition ne permet pas au paratexte de couvrir tout le champ que Keypour voudrait lui voir ratisser – il demeure toujours un discours exclu du texte –, Philippe Hamon et son article « Texte littéraire et métalangage » sont conviés par l'auteur pour relancer sa réflexion. C'est l'hypothèse selon laquelle « le texte littéraire [...] contient son propre système de paraphrases, son propre métalangage interne, et qu'il pourrait se définir, à la limite, comme *un énoncé à métalangage incorporé*¹⁵ » qui est reprise par Keypour pour étendre les limites du territoire couvert par le paratexte. Selon Hamon, qui précise alors sa pensée, les « unités » de métalangage « tendent à se concentrer à des *endroits privilégiés* du texte », ces

¹² *Ibid.*, p. 68.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Philippe Hamon, « Texte littéraire et métalangage », *Critique*, nos 29-32 (1977), p. 265, cité par Keypour, *ibid.*, p. 69. Les italiques sont de Hamon.

endroits correspondant, selon ce que Keypour rapporte en ses mots, « au début des textes, [aux] titres, préfaces, frontispices, avis au lecteur, indicateurs de genre, exergues, et à la fin des textes, conclusions, péroraçons, tables des matières, etc.¹⁶ » Précédée de l'hypothèse générale, cette énumération amène Keypour, d'une part, à formuler le point de vue suivant : « [l']analyse théorique [de Hamon] définit le paratexte comme un métalangage organiquement lié au système du texte littéraire et [elle] autorise à repérer ailleurs qu'aux frontières externes et internes de ce texte les séquences qui pourraient légitimement faire partie du paratexte¹⁷ », et, d'autre part, à compter parmi les composantes paratextuelles des *Faux-Monnayeurs* le Journal du personnage nommé Édouard et, tirés de la deuxième partie du roman, la discussion sur le genre romanesque ainsi que le chapitre sept « où le romancier [à confondre avec le narrateur?] médite explicitement sur ses personnages¹⁸ ». Comme Méndez, Keypour fait sauter complètement la notion de frontière, au profit d'un paratexte dont les ramifications s'étendent dans le texte même, ce qui n'est pas sans susciter un certain malaise. Est-ce l'analyse théorique de Philippe Hamon qui « autorise » une telle ouverture du paratexte ou l'interprétation qu'en fait Keypour? Si on revient sur l'énumération des « endroits privilégiés » où se manifeste le métalangage du texte, il est difficile de ne pas faire un parallèle entre celle-ci et la table des matières de *Seuils* tant la première pourrait avoir inspiré la seconde... Vu sous cet angle, l'article de Hamon ne semble pas être l'outil approprié pour réévaluer la théorie de Genette, la pensée du premier théoricien ne contredisant pas celle de l'autre. Par ailleurs, il apparaît dangereux de considérer au même titre des éléments tels qu'une préface ou

¹⁶ *Ibid.* Les italiques sont de Hamon.

¹⁷ *Ibid.*

un indicateur générique et des passages proprement textuels dont la narration est prise en charge par des personnages, peu importe qu'ils s'apparentent ou non à la figure de l'auteur.

C'est enfin à Leo H. Hoek qu'on doit la plus solide mise en question de la théorie genettienne, dans un article intitulé « "Une merveille qu'intime sa structure". Analyse sémiotique du discours paratextuel ». Il ne s'agit pas ici d'une étude de cas, mais d'une réflexion théorique où le critique, dans un premier temps, interroge la raison d'être du paratexte et son fonctionnement en tant que « lieu *pragmatique* par excellence¹⁹ », et, dans un second, dresse la liste de ses composantes. Son objectif déclaré est le suivant : « Je me propose de relever [...] quelques aspects bibliographiques du paratexte et notamment ses traits distinctifs paramétrables, qui contribuent à la signification du texte²⁰. » Il est à noter que c'est au fil de sa propre réflexion que Hoek convoque Genette, et qu'il le convoque presque essentiellement dans les notes marginales, où il précise sa position par rapport à celle de son prédécesseur. En ce qui concerne l'aspect fonctionnel du paratexte, la pensée de Hoek rejoint celle de Genette, qu'elle reprend, développe et complète. Elle s'en dissocie cependant vivement quant aux prémisses mêmes de la théorie genettienne, soit la définition de l'objet paratexte et sa division en deux parties. « Tout volume comprend un texte et un paratexte, explique Hoek, rendus visibles grâce à leur *mise en pages* (typographie, impression), qui impose au volume sa forme matérielle²¹. » Ce

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Leo H. Hoek, *loc. cit.*, p. a/11. Les italiques sont de l'auteur.

²⁰ *Ibid.*, p. a/2.

²¹ *Ibid.*, p. a/3. Les italiques sont de l'auteur. La définition du mot « volume » que l'auteur donne quelques lignes plus bas recouvre celle d'une « édition » : « L'ensemble des exemplaires dont le texte, le paratexte et la mise en pages sont identiques constituent le volume. »

présupposé de l'auteur est résumé par l'équation suivante : « volume = paratexte + texte / mise en pages »²², équation qui chapeaute sa réflexion et qui fait du paratexte un élément « immanent [à tout] volume mais non pas au texte²³ ». La modification d'une composante paratextuelle ou formelle entraîne donc l'apparition d'un nouveau volume, c'est-à-dire d'un nouvel « objet sémiotique²⁴ » qui donne au texte une existence renouvelée et distincte de ses éditions antérieures²⁵. En faisant du paratexte l'un des éléments constitutifs d'un volume, en lui attribuant ce « rôle de composition », Hoek tient à l'écart de celui-ci trois catégories de documents considérés par Genette comme en faisant partie, soit les avant-textes, les écrits épitextuels et les écrits qui relèvent du domaine privé²⁶. C'est ainsi que le paratexte « tel que [le] conçoit [Hoek] coïncide avec ce que Genette appelle le pértexte », une conception dont l'auteur dit qu'elle est certes « plus étroite, mais aussi plus précise et contrôlable parce que mieux circonscrite par les canaux institutionnels de diffusion²⁷ ».

Malgré des démarches et des résultats différents, Méndez, Keypour et Hoek se rejoignent sur un point important, la clôture du paratexte; les deux premiers ont travaillé à repousser ses limites, le dernier a choisi de les resserrer. Chez Hoek, la frontière entre texte et paratexte reste cependant le pilier de la paratextualité, de même que les caractéristiques de son paratexte sont à l'image de celles développées

²² *Ibid.*, p. a/4. La formule est d'abord expliquée dans les termes suivants : « [l]a "mise en forme matérielle" (Virbel 1987) propre au volume peut être conçue comme le résultat de la projection d'une mise en forme suprasegmentale (mise en pages) sur une mise en forme segmentale (ensemble séquentiel du texte et de son paratexte) ». La référence à Virbel est tirée de l'article « La performance textuelle », dans R. Laufer (dir), *Le Texte en mouvement*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 1987, p. 56.

²³ *Ibid.*, p. a/3.

²⁴ *Ibid.*, p. a/4.

²⁵ Comme le précise Hoek, « Genette ne considère pas une nouvelle édition comme un nouveau texte » (*ibid.*, p. a/3, note 3), point de vue sur lequel nous reviendrons plus avant.

²⁶ Nous ne jugerons pas pour le moment la position de Hoek par rapport à celle de Genette.

par Genette. Les positions de Méndez et de Keypour vont, quant à elles, dans une tout autre direction et aboutissent à une conception du paratexte presque totalement affranchie de la théorie genettienne. Ces deux auteurs ne voient aucun problème à outrepasser la notion de frontière et à placer sur un pied d'égalité des éléments qui entourent le texte, qui le « présentent » et le « rendent présent » (*S*, 7), selon les mots de Genette, et des éléments qui *sont* le texte même, une conclusion qui entre en nette contradiction avec le postulat genettien selon lequel le paratexte est « déjà *du* texte », mais « il n'est encore pas *le* texte » (*S*, 12; les italiques sont de Genette). Choisir de restreindre le paratexte uniquement aux composantes qui figurent dans le livre est un point de vue défendable, mais à notre avis réducteur, puisque le discours épitextuel à la fois prolonge le discours péri-textuel et lui apporte un éclairage complémentaire, deux qualités qui imposent sa présence au sein du paratexte. Faire d'un texte son propre paratexte est une entreprise nettement plus risquée, qui, pour être valable, somme son auteur de redéfinir la notion même de « texte » ainsi que le rapport de celui-ci au paratexte. Certes, des exemples comme ceux de Keypour (mieux que ceux de Méndez) montrent qu'un texte peut contenir des passages jouant un rôle important dans le processus de son décodage, comme peut le faire une préface qui présente au lecteur une manière de lire le texte. Cependant, des procédés littéraires comme l'autoréférentialité (la discussion sur le roman dans *Les Faux-Monnayeurs*) et l'autoreprésentation du narrateur (le chapitre où le narrateur s'interroge sur l'avenir de ses personnages) *ne sont pas* des éléments paratextuels, d'une part parce qu'ils font partie de la diégèse du texte, et d'autre part parce qu'ils se présentent *durant* l'acte de lecture – qu'ils peuvent ou non déstabiliser –, alors que la finalité d'un élément

²⁷ *Ibid.*, p. a/4, note 4.

paratextuel est de participer, d'une manière plus ou moins explicite et plus ou moins significative, à l'élaboration du contrat *avant* la lecture du premier mot du texte.

CHAPITRE IV

RELECTURE DE LA THÉORIE GENETTIENNE

1. Les *a priori*

Keypour, Hoek et Méndez, mais aussi tous les autres auteurs cités précédemment, nous ont permis de faire un long tour d'horizon de la théorie de la paratextualité telle qu'elle a été introduite par Genette en 1987 et reprise et/ou retravaillée par ses successeurs jusqu'à ces dernières années. Avant de l'interroger à notre tour, il est nécessaire de passer en revue les *a priori* sur lesquels repose cette approche littéraire.

Au moyen de ces quelques mots que nous avons déjà cités, « ce par quoi un texte se fait livre », Genette place côte à côte les deux pôles de la théorie paratextuelle : le texte et le livre. Quiconque souhaite trouver dans la paratextualité un outil d'analyse utile doit tenir compte de ces deux pôles et doit savoir les articuler l'un à l'autre, car, faut-il le préciser, un texte n'est pas un livre, un livre n'est pas un texte ou, plus exactement, un livre n'est pas qu'un texte. Pour s'y retrouver, il faut s'entendre sur une conception du livre qui soit fonctionnelle en ce qu'elle doit permettre de bien circonscrire l'objet d'étude de la paratextualité. Mais la double nature du livre ne rend pas facile la tâche de le définir : d'une part, en tant qu'objet concret, l'UNESCO établissait en 1964 qu'il correspond à « une publication non périodique imprimée, comptant au moins 49 pages (pages de couverture non

comprises), éditée dans [un] pays et offerte au public »; d'autre part, en tant qu'objet intellectuel, reprenons les mots de Robert Escarpit selon qui le livre « est l'instrument le plus simple qui, à partir d'un point donné, soit capable de libérer toute une foule de sons, d'images, de sentiments, d'idées, d'éléments d'information en leur ouvrant les portes du temps et de l'espace¹ ».

Sans aller dans la direction de l'UNESCO, la paratextualité a besoin d'une conception du livre qui envisage celui-ci tel un objet empirique, un objet matériel, visuel, maniable. Rappelons que c'est grâce à cet objet qu'on peut diviser le paratexte en deux catégories, selon que les composantes paratextuelles figurent à l'intérieur ou à l'extérieur du livre. Le cœur de l'objet livre est le texte, qui, dans le processus de « mise en livre » (expression empruntée à Roger Chartier), se voit ajouter un support matériel, lequel lui donne la possibilité d'être reproduit, diffusé, acheté, lu, etc., et des inscriptions textuelles, plus ou moins longues. L'objet livre se partage donc en trois composantes : le texte, le support matériel (papier, format, caractères typographiques, mise en pages) et le péri-texte (titre, préface, dédicace, nom d'éditeur, achevé d'imprimer, etc.). Il se découpe en plusieurs parties, au nombre de six, qui sont autant d'endroits où peuvent se trouver les éléments péri-textuels² : 1) la couverture (qui est divisée en quatre sections : la première, la deuxième, la troisième et la quatrième de couverture), 2) le dos (qui unit la première et la quatrième de couverture³), 3) les deux feuilles de garde (feuillet blanc situé au début et à la fin de l'ouvrage), 4) les pages liminaires (incluant la page de faux titre et la page de titre et les pages où figurent la

¹ Ces deux définitions sont tirées du document intitulé « Qu'est-ce qu'un livre? », dans Robert Escarpit (dir.), *Le Littéraire et le Social*, Paris, Flammarion, 1970, p. 273-274.

section « Du même auteur », la mention des crédits, la préface, l'avertissement, la dédicace, l'épigraphe, etc.), 5) le corps de l'ouvrage (les pages du texte) et 6) les pages post-textuelles (qui contiennent les notes, les index, la table des matières, l'achevé d'imprimer, le catalogue de la collection, etc.). Ce découpage serait incomplet si l'on ne mentionnait pas les deux supports qui agissent à titre d'« annexes de la couverture », soit la jaquette et la bande, qui partagent leur « caractère amovible » (S, 30). Elles comportent généralement des composantes paratextuelles qu'on retrouvera dans l'une ou l'autre des parties du livre (nom de l'auteur, titre du livre, etc.), mais elles peuvent aussi introduire de nouveaux éléments liés, par exemple, à une circonstance précise (obtention d'un prix, adaptation cinématographique, etc.).

Cette conception du livre entraîne dans son sillage une conception générale du texte, qu'on doit paradoxalement considérer comme à la fois autonome et dépendant. Autonome, d'une part, parce qu'il a sa propre existence : il se prête au jeu de sa propre étude et permet des lectures qui varient selon les intentions et les approches de ses lecteurs. Mais d'autre part, il dépend de son support formel pour exister, pour être disponible et accessible à qui veut lui accorder de l'attention. Dans le cadre de la paratextualité, les deux possibilités du texte sont exploitées. La frontière qui isole le texte de son paratexte, notion sans laquelle la théorie paratextuelle ne peut pas fonctionner⁴, implique plus qu'un simple partage en deux composantes, elle demande

² Ce découpage reprend les parties du livre telles que définies dans le *Vocabulaire de l'édition et de la reliure* produit par l'Office de la langue française du Québec (Montréal, 1987, 56 p.)

³ Le dos est la partie opposée à la tranche du livre, qu'on appelle la gouttière.

⁴ Nous n'incluons pas dans la catégorie « paratexte » des bribes de texte prises à même celui-ci, donc nous maintenons l'existence de la frontière spatiale qui délimite les deux territoires. On ne peut mettre sur un pied d'égalité le discours paratextuel auctorial et éditorial avec un discours paratextuel fictif qui appartiendrait à la diégèse ou qui serait le propre d'un personnage, même d'un narrateur présentant de fortes ressemblances avec l'auteur.

qu'on envisage le texte dans son état le plus dénudé : on lui enlève des éléments qui lui sont aussi intimement liés que son titre⁵, ses intertitres, ses notes. Par ailleurs, tout le travail de la paratextualité consiste à tracer cette frontière pour ensuite la franchir allègrement, en montrant comment cet isolement spatial est contrebalancé par un support formel et un discours qui parlent du texte, *qui ne parlent que du texte*.

De façon générale, on peut dire que toutes les composantes paratextuelles parlent du texte, qu'elles sont « en position regardante vis-à-vis [lui]⁶ ». C'est ainsi qu'elles demeurent du discours paratextuel, même lorsque, surtout dans le cas des textes liminaires, elles sont fictionnalisées ou narrativisées. Elles forment cependant un assortiment complexe et disparate en ce qu'elles parlent du texte à des degrés divers, selon qu'elles entretiennent une relation plus ou moins étroite avec lui : à première vue, le titre et l'achevé d'imprimer, par exemple, n'ont évidemment pas grand-chose en commun. Pourtant, aussi ténu que semble parfois le lien, il faut envisager toutes ces composantes comme faisant partie du même ensemble, sans quoi on court le risque de ne retenir pour fins d'analyse que celles qui « fonctionnent » le mieux avec la théorie et de laisser les autres dans l'ombre. La question de leur hétérogénéité ne soulève pas un problème sérieux lorsqu'on ajoute à leur qualité commune d'être en position « regardante » vis-à-vis du texte l'autre caractéristique fondamentale qu'elles partagent : elles se rejoignent parce qu'elles ne sont pas *le* texte, bien qu'elles l'entourent de près ou de loin. On peut aller plus loin et dire qu'elles ne sont pas *dans* le texte – qu'elles précèdent ou suivent généralement –, mais il faut

⁵ On pourrait répondre ici à Ménez que ce n'est pas parce que la paratextualité isole le titre du texte qu'elle lui enlève pour autant son caractère textuel.

pour cela se pencher sur les cas particuliers des notes et des intertitres, qui sont intégrés au texte⁷. En ce qui concerne les notes, auxquelles il consacre un chapitre, Genette a lui-même fait face au problème : « Avec [les] note[s], écrit-il, nous touchons sans doute à l'une, voire à plusieurs des frontières, ou absences de frontières, qui entourent le champ, éminemment transitionnel, du paratexte. » (*S*, 293)

Le mouvement qui caractérise celui d'une lecture paratextuelle, plus exactement pératextuelle, stipule que celle-ci va *vers* le texte et qu'elle rencontre sur son passage des éléments « pré-textuels » qui, chacun à leur façon, lui parlent du texte⁸. Les notes ne participent pas de cette démarche puisqu'elles prennent place *dans* le texte et qu'elles se découvrent au fil de sa lecture. Le raisonnement est semblable pour les intertitres, dont la position est toutefois légèrement différente parce que plus extérieure au texte que les notes, qui s'inscrivent, elles, directement dans son prolongement. S'il le fait pour les notes, Genette ne relève pas le statut ambigu des intertitres, qui en tant que titres « appellent [selon lui] le même genre de remarque » (*S*, 271), mais il en signale tout de même deux caractéristiques : par rapport aux titres, ils ne s'adressent pas à l'ensemble du public et ils ne sont pas une « condition absolue » de « l'existence matérielle du texte » (*ibid.*). Il nous semble pourtant que les notes et les intertitres partagent un emplacement qui pose problème et que tous deux appartiennent à cette « frange très indécise entre texte et paratexte » (*S*, 301) que Genette n'associe qu'aux premières. Partant de cette particularité, faut-il les retirer de

⁶ Michel Moner, « Avant-propos », dans *Le Livre et l'Édition dans le monde hispanique, XVI^e-XX^e siècles : Pratiques et discours paratextuels*, p. 7.

⁷ Notre interrogation porte ici principalement sur les notes autoriales.

⁸ En ce qui concerne l'interprétation des composantes paratextuelles, il faut évidemment parler d'une lecture qui effectue un va-et-vient entre le texte et le paratexte.

l'ensemble des composantes paratextuelles⁹? Dans le cadre de notre démarche, où nous envisageons le texte démunie de ses plus proches « atours », les notes et les intertitres, parce qu'elles ne sont pas *le* texte, trouvent leur place aux côtés des autres composantes, lesquelles, de toute façon, forment un ensemble dont il faut reconnaître l'hétérogénéité. Comme nous l'avons dit plus haut, une démarche analytique qui se veut cohérente ne peut exclure de son corpus des éléments qui représentent des cas limites, à moins de le faire de façon arbitraire et de voir ainsi la portée de ses conclusions restreinte. Elle peut et doit cependant faire état de leur marginalité, mais sans en faire un obstacle insurmontable.

⁹ Dans son « Avant-propos », Michel Moner explique que cette même question a été débattue lors du colloque du CERHIUS à propos des notations scéniques et des didascalies, « sans doute à cause de la place qu'elles occupent : non pas à la périphérie, mais dans la trame même du texte théâtral ». (*Ibid.*)

2. Un paratexte renouvelé

Nous avons exprimé en introduction le désir de repenser l'objet « paratexte » dans le but d'en préciser les paramètres, lesquels ont un caractère flottant, indécis, comme plusieurs critiques l'ont fait remarquer, Genette le premier. Au fil de la lecture des textes théoriques et des études de cas s'est d'abord profilé le défi d'en proposer une définition qui réussirait là où, à notre avis, plusieurs ont échoué, c'est-à-dire à trouver une formulation qui fixe de façon complète mais concise la nature (sans donner uniquement la liste de ses composantes) et le rôle du paratexte. Parallèlement à ce travail la nécessité de revoir les frontières du paratexte s'est imposée d'elle-même, tant le caractère arbitraire de ses composantes limite son champ d'action.

Mis à part ceux qui citent directement Genette et ceux qui se sont dissociés de lui, plusieurs critiques proposent leur propre définition de l'objet « paratexte », simplement pour ne pas reprendre – et encore – les mots de leur prédécesseur. Il convient de présenter quelques-unes de ces tentatives de manière à mettre en évidence la difficulté de l'entreprise. Jean-Louis Cornille est peut-être celui qui se fait le plus bref : « pratiques liminaires du texte », quoique Marc Dufresne le talonne de près : « appareil qui accompagne un texte littéraire », tout en ajoutant un verbe qui a le mérite d'établir la situation du paratexte par rapport au texte. Ce verbe revient d'ailleurs dans plusieurs définitions, de même que son semblable « entourer », fréquemment utilisé : « éléments entourant le texte » (Jacomard), « texte parallèle qui entoure le texte comme une peau » (Hoek), « ensemble de productions discursives qui accompagnent le texte ou le livre » (Lane), « the signs and the "fringes" which

accompany and surround the text itself» (Maclean) – définition qui met les deux verbes à profit – et cette dernière, qui se singularise par un verbe inusité : « ensemble de discours et de pratiques très diversifiés qui gravitent autour du texte à des distances plus ou moins variables » (Amrit). À ces définitions qui ne portent que sur la *nature* de l'objet, il faut ajouter celles qui, en plus de tenter de le décrire, insistent sur l'*enjeu* du paratexte: « tout ce qui entoure le texte proprement dit pour en assurer la réception » (Lambiotte), « tous les éléments qui ne font pas partie du texte proprement dit mais qui demeurent susceptibles d'orienter la lecture » (Joubert), « appareil protocolaire entièrement organisé en vue de faire exister le texte, de lui donner forme et consistance » (Sabry), « ensemble des éléments verbaux [...] et non verbaux [...] qui, tout en se situant hors-texte, n'en accompagnent pas moins le texte pour en assurer la présence au monde, la réceptivité et la consommation » (Kadima-Nzuji). Ces définitions se font écho les unes aux autres, d'une part parce qu'elles puisent dans le même lexique, d'autre part parce qu'elles sont imprécises, et enfin, parce qu'aucune, mise à part celle de Lane (et encore, elle ne le fait pas de façon précise), n'établit de relation entre texte, paratexte et livre. Il est vrai que nous ne leur rendons pas justice en les citant hors contexte, mais il demeure que la notion de livre est peu ou pas du tout exploitée par les critiques, un fait qui a vraisemblablement partie liée avec leur intérêt prépondérant, dans les études de cas, pour le paratexte auctorial.

La définition que nous proposons se lit comme suit : fait partie du paratexte *tout énoncé d'ordre textuel qui encadre publiquement un texte qui paraît en livre et dont la responsabilité est officiellement assumée par l'auteur et/ou par l'instance*

*éditoriale*¹. Avant de l'expliquer point par point, précisons que cette définition se veut « fonctionnelle » et qu'elle répond à notre volonté de resserrer les frontières du paratexte; nous la souhaitons apte à faciliter l'identification et l'analyse des composantes paratextuelles de tout type de textes. Nous ne rejettons pas le principe genettien selon lequel « tout contexte fait paratexte » (*S*, 13), mais nous ne saurions cerner l'objet d'étude de la paratextualité sans délimiter les balises du territoire qu'elle couvre.

La « textualité » comme caractéristique fondamentale de toute composante paratextuelle s'impose d'emblée lorsqu'on relit Genette avec attention, même si l'auteur lui-même n'en tient pas compte. Dans *Palimpsestes*, Genette explique que la paratextualité correspond à l'un des cinq types de relation propres à la transtextualité, c'est-à-dire à « tout ce qui met [un texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes² ». Ce faisant, il écrit noir sur blanc qu'un élément appartenant au paratexte ne peut être que de nature textuelle, une perspective qu'il modifie légèrement mais de façon significative dans *Seuils* en précisant que « presque tous les paratextes considérés [dans l'ouvrage] seront eux-mêmes d'ordre *textuel*, ou du moins verbal », mais en intimant au lecteur de tenir compte de la « valeur paratextuelle qui peut investir d'autres manifestations » (*S*, 12; les italiques sont de l'auteur). En redonnant à la textualité la primauté qui lui revient, et tout en précisant qu'il peut s'agir d'un simple mot ou d'une suite de phrases, on peut légitimement éliminer deux des principaux obstacles à la délimitation du territoire paratextuel, soit la présence d'énoncés de l'ordre de l'oralité (entrevues, paroles entendues partout et nulle part,

¹ On retrouvera cette définition et les quelques autres qui suivent reproduites dans l'annexe I.

etc.) et d'éléments factuels (âge de l'auteur, obtention d'un prix, etc.), qui présentent la particularité d'ouvrir le champ du paratexte sur l'infini. Il est certes évident que de tels facteurs jouent un rôle dans la réception d'un texte littéraire, mais ils n'ont pas leur place au sein de la paratextualité. Par ailleurs, parce qu'elles sont nécessairement de nature textuelle, les composantes paratextuelles n'incluent pas les illustrations, les reproductions, les dessins, etc., dont la relation avec le texte appelle une analyse qui demande d'autres moyens que ceux qui sont propres au domaine littéraire³.

C'est à l'expression « verbal frame », prise chez Marie Maclean, que nous devons d'avoir retenu le verbe « encadrer », plutôt que « entourer », « accompagner » ou « envelopper », pour situer le paratexte par rapport au texte. Ce choix est en partie subjectif, il faut bien l'avouer, et un verbe en vaut probablement un autre. Rappelons cependant avec Genette que le paratexte n'a pas pour enjeu de « "faire joli" autour du texte », et qu'à cet égard, le sens concret de « entourer d'un cadre » contient l'idée d'une « structure », plus apte, selon nous, à illustrer sa raison d'être que celle de « garniture » liée au verbe « entourer » et celle d'« ajout » propre au verbe « accompagner ». Par ailleurs, la nature « publique » de cet encadrement nous apparaît nécessaire parce qu'elle permet d'évacuer du paratexte deux ensembles de documents qui n'ont strictement rien à voir avec le processus de « mise en livre » – nous rejoignons ici la réflexion de Hoek –, c'est-à-dire les avant-textes (brouillons, esquisses, plans, etc.) et les « épitextes » privés tel le journal intime de l'auteur ou des

² Gérard Genette, *Palimpsestes*, p. 7.

³ Pour qui s'intéresse à cette question, l'ouvrage suivant apportera des pistes de réflexion : Martin Heusser et autres (dir.), *Text and Visuality : Word and Image. Interaction 3*, Amsterdam et Atlanta, Rodopi, 1999.

correspondances dans lesquelles il serait question du texte⁴. Se trouvent ainsi éliminés du corpus paratextuel bon nombre d'écrits aussi difficiles à retracer individuellement qu'à constituer en tant que groupe cohérent et complet.

Textuelles et publiques, les composantes paratextuelles sont aussi de nature officielle, c'est-à-dire que nous attribuons leur paternité à l'auteur et/ou à l'éditeur, dans certains cas à un tiers ouvertement reconnu et sollicité par l'un ou l'autre des deux agents, lesquels ne peuvent en esquiver la responsabilité. Comme le fait Hoek, nous éliminons du paratexte tous les discours dits « officieux », de source douteuse, d'une part parce que, suivant ce qu'affirme Genette, ils relèvent en grande partie de l'oralité (entretiens, confidences, etc.)⁵ et d'autre part parce qu'il est utopique de penser pouvoir inventorier, même simplement recenser (afin de les utiliser) de tels énoncés, improvisés, éphémères, bien ou mal rapportés, etc. Par ailleurs, parce qu'elle relève davantage de leur interprétation que de leur identification, la question du « héros-narrateur » à qui on pourrait attribuer la responsabilité des dédicaces et des épigraphes (voir p. 173, n. 18) n'a pas sa place dans le processus de délimitation des composantes paratextuelles d'un texte; notre définition ne vise pas à contribuer à la construction du sens du texte en identifiant qui « pourrait » avoir écrit l'une ou l'autre d'entre elles, mais bien à relier leur présence à l'intervention d'un auteur/producteur réel⁶. Quiconque analyse le rôle joué par une composante telle une préface auctoriale,

⁴ Genette partage l'épitéxte privé en épitéxte confidentiel (correspondances ou confidences) et épitéxte intime (journal et avant-texte) (*S*, 342). Hoek, quant à lui, exclut ce type de documents du paratexte parce qu'ils « ne figur[ent] pas dans le produit commercialisé » et parce qu'ils « ne caractérisent pas le volume en tant qu'objet sémiotique » (*loc. cit.*, p. a/4).

⁵ Dans le chapitre « L'épitéxte public », Genette précise d'ailleurs que la fonction des discours qui forment l'épitéxte « n'est pas toujours essentiellement paratextuelle » (*S*, 317).

⁶ Ainsi, nous ne retenons pas non plus la proposition de Keskinen quant à l'existence d'un « éditeur-narrateur », parce qu'elle renvoie elle aussi à l'interprétation du paratexte : « I call this agent the *editor-*

par exemple, doit cependant tenir compte du fait que, malgré la signature qui officialise la paternité du texte, il ne se trouve pas face à l'auteur réel, mais bien à une construction de l'auteur par lui-même⁷.

Enfin, si elle veut rendre clairement compte du phénomène, une définition du paratexte doit identifier les deux pôles qui y sont en jeu, c'est-à-dire le *texte* et le *livre*, et positionner ceux-ci l'un par rapport à l'autre, un objectif que la définition de Genette, aussi imprécise soit-elle, réussit à remplir en peu de mots : « ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs », mais dont bon nombre de critiques n'ont pas tenu compte dans leurs définitions respectives. Nous avons opté pour la formulation « texte qui paraît en livre », laquelle renvoie au processus – que nous appelons ailleurs « mise en livre » – qui à la fois forme et transforme le texte. Le concept de « parution » répond de plus à un autre objectif important, celui de limiter le paratexte aux énoncés textuels appartenant à une seule et même édition du texte. Nous nous dissociions ici très clairement de la position de Genette, qui voit la nécessité de préciser la situation temporelle d'un élément paratextuel (l'une de ses cinq caractéristiques) lorsque vient le temps de l'étudier. En adoptant « comme point de référence la date d'apparition du texte, c'est-à-dire celle de sa première édition, ou originale » (S, 11), écrit-il, les éléments paratextuels se partagent en éléments antérieurs (« des prospectus, annonces "à paraître", ou encore des éléments liés à une prépublication en journal ou en revue »), éléments originaux (« disons la préface de *La Peau de chagrin*, produite en 1831 avec le roman qu'elle présente ») ou éléments

narrator, who/which is of the same order as the main narrator or narratee(s), who functions between the implied author and the main narratee, and to whom/which the reader can attribute the responsibility for the peritexts. » (*loc. cit.*, p. 171)

ultérieurs (« d'autres enfin apparaissent plus tard que le texte, par exemple à la faveur d'une deuxième édition »). Dans le sillage de Hoek, nous considérons que les éléments propres au paratexte d'une édition antérieure du texte ou d'une prépublication ne font pas partie du nouveau paratexte constitué par une nouvelle édition du texte⁸. Ainsi, le paratexte d'un texte ne correspond qu'aux composantes qui forment avec lui, en plus du support formel, le nouvel « objet sémiotique⁹ » qu'est une nouvelle édition du texte. On pourra donc comparer les différents paratextes d'un texte, mais non les confondre en une seule entité.

Afin de développer davantage notre pensée, il faut revenir sur quelques points et insister sur d'autres. Nous avons vu dans les exemples précédemment cités que certains auteurs définissent le paratexte en mettant l'un de ses enjeux en évidence : « assurer la réception » du texte, en « orienter la lecture ». Nous avons volontairement écarté ce volet de notre définition de manière à rendre celle-ci la plus neutre possible quant à la question des effets du paratexte¹⁰. Pourquoi? Simplement parce que toutes les composantes paratextuelles n'agissent pas sur le texte de la même façon – on y reviendra – et qu'on aurait donc tort de généraliser leur fonctionnalité; toutes « encadrent » le texte, mais, même si beaucoup d'entre elles ont cette conséquence, toutes n'en « conditionnent » pas la réception. De même, parce que la nature de la

⁷ *Ibid.*, p. 171-172.

⁸ « Partant du produit commercialisable, écrit Hoek, je considère toute variation paratextuelle (y compris la mise en pages) perceptible entre deux éditions d'un livre comme un signe différentiel caractérisant deux *volumes différents*. » (*loc. cit.*, a/3; les italiques sont de l'auteur) Voir la page 199 de notre texte pour la définition du « volume ».

⁹ *Ibid.*, p. a/5.

¹⁰ Une question à laquelle il est difficile de répondre, si on se fie à la réponse de Philippe Lane : « Le paratexte se compose [...] d'un ensemble hétérogène de pratiques et de discours que réunit cependant une visée commune, celle qui consiste à la fois à informer et à convaincre, asserter et argumenter. » (*op. cit.*, p. 17). En quoi se rejoignent la fonction d'« informer » et celle de « convaincre »?

relation texte/paratexte est plus complexe qu'il n'y paraît, nous ne partageons pas une position commune à Genette, Hoek et Lane, parce que trop tranchée, qui statue de façon unilatérale que le paratexte est « au service du texte », qu'il lui est « subordonné », qu'il en « dépend ». Certes, sur le plan temporel, le texte vient avant le paratexte, qui ne peut voir le jour sans lui succéder. Toutefois, le texte commande l'apparition du paratexte uniquement au moment où sa « mise en livre » est en marche; dès qu'il entre dans ce processus, le texte ne peut plus exister seul, il a besoin d'un paratexte, qu'on lui impose de toute façon :

Parts of the peritext are apt to be changed or omitted in reprints or translations of a given work, which seemingly points at the inessential quality of the peritextual frame. On the other hand, the very structure of text/peritext opposition lingers on – even if the original title is altered, the work still bears *some* title – which demonstrates how the text needs *a* peritextual supplement to define its completeness¹¹.

Parler de « subordination » ou de « dépendance » renvoie à l'idée d'une supériorité ou d'une autorité exercée par l'un sur l'autre, alors que, selon nous, texte et paratexte s'inscrivent plutôt dans une relation de complémentarité, qui fonctionne évidemment différemment selon qu'il s'agit du pértexte ou de l'épître. Texte et pértexte doivent s'unir, avec l'appui d'un support concret, pour former un livre, ce qui fait du pértexte un complément dont ne peut se passer le texte; il en est l'auxiliaire indispensable (il *n'est pas qu'un* auxiliaire, comme le dit Genette, *S*, 376), et non un simple « accessoire » (*ibid.*). En ce qui concerne l'épître, complémentarité ne rime pas avec contiguïté; sa position extérieure au livre le confine à un plus petit rôle, et il faut penser qu'il pourrait même ne pas exister du tout : l'épître n'est pas une condition

¹¹ Mikko Keskinen, *loc. cit.*, p. 176.

sine qua non du livre. Ce qui ne veut pas dire par ailleurs qu'il occupe une place secondaire au sein du paratexte, parce qu'il est tout autant susceptible que le péritexte d'agir sur la lecture du texte.

Nous attribuons à l'auteur ou à l'instance éditoriale la responsabilité de chacune des composantes paratextuelles, ce qui nous inscrit dans la lignée de Genette, mais dans une voie parallèle, puisque nous ne considérons pas l'existence d'un paratexte de source non officielle. Nous ne partageons pas non plus, mais alors pas du tout, le point de vue selon lequel l'essence même du paratexte serait d'« assurer [au texte] un sort conforme au dessein de l'auteur » (S, 374), point de vue aussi partagé par Marie Maclean¹² et par Lane, qui reprend presque mot pour mot cette citation, pourtant éminemment troublante, sans s'interroger sur ses conséquences¹³. Parce qu'il sait qu'une telle idée demande des explications, Genette en fournit : le « postulat simple que l'auteur "sait mieux" ce qu'il faut penser de son œuvre » (S, 376) suffit selon lui à justifier sa position¹⁴. Plus loin, il poursuit en écrivant que « valide ou non, le point de vue de l'auteur fait partie de la pratique paratextuelle, il l'anime, il l'inspire, il la fonde » (*ibid.*), une affirmation qui comporte des nuances par rapport à la précédente et qui est, elle, plus proche de la réalité. En fait, la position de Genette sur cette question ne semble pas tout à fait claire, puisque, dans un passage précédent du livre, il soulève un point de vue qui entre en contradiction avec l'idée du « dessein de l'auteur » : « Par ces incursions parfois très appuyées dans le champ des choix génériques ou intellectuels [la décision de publier un texte dans une collection], le

¹² « Thus the paratext is shown as the place where the author displays intentions, where he or she speaks to the reader as sender to receiver. » (Marie Maclean, *loc. cit.*, p. 278)

¹³ L'étude de Hoek, quant à elle, ne s'arrête pas sur cette question.

paratexte le plus typiquement éditorial empiète manifestement sur les prérogatives de l'auteur, qui se croyait essayiste et qui se retrouve sociologue, linguiste ou poéticien. » (*S*, 26) Genette se contredit ici, mais il le fait en nous livrant les clés de son interprétation, qui repose sur une distinction fondamentale chez lui entre paratexte auctorial et paratexte éditorial; parce que nous savons que c'est le premier qui fait l'objet de *Seuils*, peut-être pouvons-nous penser que Genette a simplement formulé une conclusion un peu trop généralisante. Néanmoins, on peut effectivement penser que les composantes paratextuelles, plus exactement péritextuelles, qui sont issues de la plume de l'auteur sont le véhicule d'une intentionalité auctoriale portant sur la « meilleure » façon de lire le texte¹⁵. Dans le cadre de notre démarche, ce postulat ne nous est cependant d'aucune utilité : nous ne nous intéressons pas aux intentions cachées derrière le paratexte, mais plutôt aux effets de lecture – plus particulièrement à ceux que génère le label de collection – qu'il est susceptible d'engendrer, des effets qui peuvent être produits autant par le discours paratextuel auctorial qu'éditorial. Une étude comme celle de Miguel Mota sur l'écrivain Malcolm Lowry prouve à elle seule, et pas uniquement parce que plusieurs des écrits de Lowry ont été publiés après sa mort, jusqu'à quel point la réception d'un texte (voire de toute

¹⁴ Genette conclut par ailleurs que la fonction de suivre le « dessein » de l'auteur n'est pas forcément bien remplie par le paratexte (*S*, 376).

¹⁵ Il ne faut cependant pas oublier que le pératexte éditorial peut s'immiscer dans cette « intentionalité », qu'il peut même la déjouer, comme le fait voir l'étude de A. Goldschläger intitulée « Stendhal et le livre ». Dans les *Chroniques italiennes*, par exemple, Stendhal, dont plusieurs procédés d'écriture « indiquent une conscience [...] de l'importance [du] paratexte sur la lecture », « s'avance comme traducteur », se place dans une « position intermédiaire [qui] justifie que le paratexte, soi-disant explicatif, soit copieux puisque le traducteur se doit de donner toutes les instances pertinentes à la lecture du texte, même et surtout si elles se révèlent extérieures à lui »; les « interventions incongrues des éditeurs dans le jeu stendhalien », qui publient le texte sous son nom et qui l'inscrivent dans des collections consacrées aux romans et non aux traductions, « faussent [cependant] en quelque sorte les règles et simplifient les données narratologiques » (*Canadian Review of Comparative Literature / Revue canadienne de littérature comparée*, vol. 19, nos 1-2 (mars-juin 1992), p. 271 et 267).

une œuvre) peut être conditionnée par un paratexte dont l'élaboration ne doit presque rien à l'auteur.

Ces explications étant données, il ne nous reste maintenant qu'à présenter la composition du paratexte. Comme on l'aura compris, nous maintenons sa division en deux volets, le péri-texte et l'épi-texte, c'est-à-dire que nous faisons de l'emplacement le premier critère définitoire d'une composante : font partie du péri-texte les énoncés qui « encadrent » le texte, de façon concrète, *à l'intérieur* du livre et forment l'épi-texte les énoncés qui l'« encadrent », cette fois-ci au sens figuré, *à l'extérieur* du livre. Qu'elles soient péri-textuelles ou épi-textuelles, les composantes appartiennent à l'une ou l'autre de ces trois catégories : les mentions légales (code-barre, copyright, etc.), les mentions proprement éditoriales (tirage, colophon, etc.) et les mentions que nous appelons métatextuelles (nom d'auteur, titre, préface, prière d'insérer, etc.), une répartition que nous commenterons plus avant. Puisque nous avons écarté du paratexte les discours privés, officieux et de l'ordre de l'oralité, les composantes épi-textuelles, qui relèvent généralement de l'instance éditoriale, se limitent aux documents promotionnels de tous types (affiches, annonces « à paraître », textes publicitaires, etc.) et aux énoncés qui inscrivent le livre dans le ou les catalogues de l'éditeur. À cet égard, nous ne rejoignons pas Genette, évidemment, mais nous ne partageons pas non plus la position de Hoek, qui n'inclut aucun discours périphérique dans le paratexte. Telles que nous les définissons, les composantes épi-textuelles ont leur place ont sein du paratexte parce qu'elles font directement écho au péri-texte : « le message épi-textuel, écrit Genette, est souvent de même teneur que celui du péri-texte, que tantôt il supplée [...], tantôt il redouble » (S, 370).

Par ailleurs, il est important de préciser que le discours critique, qu'il s'agisse de la critique journalistique ou de la critique savante, ne fait pas partie de l'épitexte¹⁶; son absence de notre définition du paratexte doit cependant être justifiée, parce qu'il partage avec les composantes épitextuelles, outre son emplacement externe au livre, la capacité de conditionner la lecture d'un texte. Il peut être écarté du paratexte au terme du raisonnement suivant, qui repose sur son statut différent : alors que le paratexte *offre* le texte, la critique le *reçoit*; le discours paratextuel précède la lecture du texte, la critique, elle, lit celui-ci avant de tenir son discours. Pour être valable, ce raisonnement doit cependant expliquer le cas des composantes péri-textuelles *allographes*, telles une préface ou une étude rédigée par un tiers, puisque le fonctionnement de ce type de discours est le même que celui de la critique, c'est-à-dire que le texte ne peut y être traité sans avoir été préalablement lu; il doit aussi tenir compte du fait que le discours critique, surtout journalistique, peut facilement se ranger du côté de l'offre si son auteur juge opportun de faire la promotion du livre qui aura d'abord été reçu¹⁷. Au postulat de l'offre, il faut conséquemment ajouter que la responsabilité du discours offrant relève nécessairement de l'auteur ou de l'éditeur; l'un ou l'autre doit accepter le texte d'un tiers avant d'en faire un élément du paratexte, un rôle que ni l'un ni l'autre ne peut cependant jouer à l'égard du discours critique. Pourquoi ne retenir que la responsabilité auctoriale ou éditoriale? Parce que les propositions de lecture que constituent et le paratexte et le discours critique ne s'élaborent pas à partir de données envisagées comme un unique ensemble qu'on

¹⁶ C'est la position inverse adoptée par Hélène Jaccomard (*loc. cit.*) et Frances Sandbuehler (dans « Image, Object, Text in the Production of Daniel Richler's *Kicking Tomorrow* », mémoire de maîtrise, département d'études anglaises, Université de Montréal, 1995) qui nous pousse à apporter ces précisions.

pourrait définir en extension : alors que le paratexte inscrit le texte dans un réseau fermé sur lui-même, dont le livre porte la totalité des composantes, le discours critique l'inscrit dans un réseau ouvert, qui puise certes à même le paratexte, mais aussi à même les connaissances et les compétences propres à chaque lecteur.

Parce que le discours paratextuel regroupe des composantes fort variées, il nous est apparu utile et pertinent de le diviser en trois sous-groupes, à la fois pour voir sa composition dans son ensemble et pour faire ressortir le statut différent des mentions textuelles qui en font partie. Nous appelons les deux premiers types de composantes les mentions légales et éditoriales, lesquelles sont de nature presque essentiellement informative; bien qu'elles ne soient pas toutes obligatoires, la plupart d'entre elles réapparaissent d'un livre à l'autre. Ces mentions fournissent des données qui ont très peu à voir avec le texte, mais elles sont tout de même en « position regardante » vis-à-vis celui-ci puisqu'elles en parlent à leur manière, c'est-à-dire en l'inscrivant en tant qu'objet imprimé, déposé légalement, catalogué, portant un numéro, tiré à tant d'exemplaires, etc. Font partie des mentions légales le « copyright », le ISBN et le ISNN, le dépôt légal, le code-barre magnétique et le rappel de la loi interdisant la reproduction; font partie des mentions éditoriales les indications concernant le papier et la composition typographique, le tirage, la date d'édition, le numéro d'édition, les éditions antérieures, le nom (et l'adresse) de l'imprimeur et son numéro, la date d'impression, le numéro d'impression ou de réimpression, l'achevé d'imprimer, le numéro du livre, la mention de subventions, les données de catalogage, les informations sur la diffusion et la distribution (noms et

¹⁷ Genette souligne la parenté de la critique et de la préface allographe et fait état de l'imprécision de la

adresses), le prix de vente, le nom des responsables de la composition, de la conception graphique, de la révision et correction du texte, etc., et probablement quelques autres éléments.

Nous qualifions de « métatextuelles » les composantes qui tiennent un discours sur le texte¹⁸, c'est-à-dire celles qui « sollicitent immédiatement le lecteur, [qui] l'aident à se repérer, et [qui] orientent, presque malgré lui, son activité de décodage¹⁹ ». Elles agissent sur le texte non en tant qu'objet, comme les mentions légales et éditoriales, mais en tant que matériau linguistique à « décoder »; elles permettent au lecteur de « se repérer » en lui offrant des informations auxquelles il accordera ou non du sens, dépendamment de ses compétences. La liste des composantes métatextuelles regroupe les éléments qui ont en grande majorité retenu l'attention des critiques jusqu'à maintenant : elle comprend tous les noms mis à part celui de l'imprimeur (auteur, éditeur – avec son adresse et son emblème –, directeur de collection, traducteur, responsable de l'établissement du texte, préfacier ou autre auteur d'un texte préliminaire ou postliminaire), tous les titres (titre du livre, intertitres, titre de collection – et son emblème; titres compris dans les sections « Du même auteur », « Déjà parus », « Derniers titres parus chez l'éditeur » et « Titres parus dans cette collection »), tous les « textes » (la préface, la postface et tous les textes liminaires, le prière d'insérer, le manifeste de collection, la biographie de l'auteur, l'extrait de catalogue, le discours de promotion et tout autre énoncé

frontière entre paratexte et métatexte, mais il n'explore pas la question (S, 249).

¹⁸ Nous empruntons ce qualificatif à Jacques Virbel, qui l'emploie pour éclairer la portée des différents « phénomènes » associés à la « mise en forme matérielle » d'un texte (« La performance textuelle », dans Roger Laufer (dir.), *Le Texte en mouvement*, p. 62).

¹⁹ Henri Mitterand, « Les titres des romans de Guy des Cars », dans *Sociocritique*, cité dans Philippe Lane, *op. cit.*, p. 14.

appartenant à l'épître), la dédicace, l'épigramme²⁰ ainsi que la mention générique. Nous incluons aussi dans cette catégorie, même si nous n'en traiterons pas précisément, trois éléments paratextuels qui ont un statut particulier, soit la table des matières et l'index, qui *rappellent* le texte, et les notes, qui le *complètent* plus qu'elles n'en parlent. Par ailleurs, nous ne reprenons pas la classification proposée par Fabrice Parisot (la seule que nous avons trouvée), qui sépare le paratexte en trois groupes : le paratexte pré-textuel (avant le texte), métatextuel (dans le texte et qui « aide » le texte) et post-textuel (après le texte). Cette répartition n'est valable en fait que pour les éléments pératextuels, puisque l'auteur confond le sens de paratexte avec pératexte. Soulignons de plus que le sens qu'il accorde au terme « métatextuel » renvoie avant tout à l'emplacement de ces éléments, ce qui correspond selon nous à une mauvaise utilisation du préfixe « méta ».

Alors que Genette propose de faire l'étude particulière des composantes paratextuelles à partir de cinq caractéristiques, celles-ci tombent au nombre de trois dans notre version renouvelée du paratexte : leur emplacement, le destinataire à qui on peut attribuer leur responsabilité et la/les fonction(s) liée(s) à chacune d'entre elles. La dimension temporelle et le statut substantiel ne trouvent pas leur place au sein de notre conception, la première, parce qu'elle est incompatible avec notre décision de limiter la composition du paratexte à une seule édition du texte, la seconde, parce nous avons établi qu'un élément paratextuel est nécessairement de nature textuelle. L'emplacement et le destinataire sont deux caractéristiques faciles à identifier : selon

²⁰ Entrent dans la catégorie « épigramme » des citations ou « formules autoriales ou allographes » reproduites sur la jaquette ou la bande du livre (S, 31).

qu'elle appartient à l'épitexte ou au péri-texte, la composante figure à l'extérieur ou à l'intérieur du livre, et, dans ce dernier cas, on la trouve dans l'une de ses six parties (ou sur la bande ou la jaquette); ensuite, comme le stipule notre définition, sa responsabilité est assumée soit par l'auteur, soit par l'éditeur, soit encore par un tiers dont la participation est approuvée par l'une ou l'autre des deux instances. Comme Genette, c'est dans l'aspect fonctionnel d'un élément paratextuel que nous trouvons sa dimension la plus intéressante, ajoutons sa dimension la plus difficile à évaluer : « les fonctions du paratexte ne peuvent se décrire théoriquement, et en quelque sorte *a priori*, en termes de statut » (S, 16). Il n'est certes pas possible, et probablement pas nécessaire, de cerner les fonctions du paratexte dans leur totalité; toutefois, pour donner une idée de leur champ d'action, et suivant notre volonté d'apporter des précisions à la théorie de la paratextualité, un classement de base s'impose. Les composantes paratextuelles se singularisent selon qu'elles remplissent l'une et/ou l'autre des trois fonctions suivantes, centrées sur le contenu du message qu'elles véhiculent : la fonction informative, la fonction identificatrice et la fonction énonciatrice. La fonction informative représente en quelque sorte le *degré zéro* du sens que l'on peut lire dans une composante paratextuelle; elle est remplie *ipso facto* par tous les éléments qui forment le paratexte, mais les mentions péri-textuelles légales et éditoriales forment une catégorie à part en ce que leur rôle au sein du paratexte se limite à cette fonction : elles ne véhiculent généralement que de la « pure information » (S, 15), contrairement aux composantes métatextuelles qui proposent une information « impure » parce que susceptible d'être interprétée différemment d'un lecteur à l'autre, voire de ne pas être interprétée du tout. Le *premier degré* de

signification correspond à la fonction identificatrice, réservée aux composantes qui donnent au texte son « état civil » et/ou qui présentent ceux qu'on pourrait appeler ses « cosignataires » : le nom d'auteur et le nom d'éditeur font partie des deux catégories, le titre du texte, le titre de collection et la mention du genre uniquement de la première, alors que le nom du directeur de collection, le nom du préfacier, du traducteur, du responsable de l'établissement du texte, etc., appartiennent à la seconde catégorie. Enfin, le *deuxième* et dernier *degré* de signification correspond à la fonction énonciatrice, que seules les composantes métatextuelles peuvent remplir, c'est-à-dire celles qui parlent, directement ou indirectement, du texte, qui tiennent un discours sur celui-ci; dans la mesure où il est possible d'identifier la nature de ce discours, on pourra préciser et personnaliser leur fonction énonciatrice selon qu'elles font connaître une intention, une interprétation, une décision, une recommandation, un engagement, un conseil, etc.²¹

Toutes les composantes métatextuelles, aussi singularisée que soit la fonction énonciatrice qu'elles remplissent, ont en commun de produire un seul et même *effet*, qui est d'inviter le lecteur à une certaine lecture (plus ou moins claire et manifeste) du texte, de proposer, individuellement ou dans leur totalité, un *contrat* de lecture : c'est à cet égard que Genette fait du paratexte « une zone non seulement de transition mais de *transaction* », en tant que « lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie » (S, 8; les italiques sont de Genette). Dans notre conception, tous les éléments du paratexte n'ont pas un statut « pragmatique », puisque certains d'entre eux ne remplissent qu'un rôle informatif; il n'en demeure pas moins, et nous reprenons ici les

²¹ Leo H. Hoek, *loc. cit.*, p. a/11.

mots de Hoek, que le « protocole paratextuel » possède « une structure immanente orientée sur la situation de communication ²² ». En lui-même, le paratexte est un « acte de parole », et il contient autant d'actes de parole individuels qu'il a de composantes métatextuelles : suivant ce raisonnement, il n'est donc pas tant « le lieu d'une pragmatique » qu'un « lieu *pragmatique* par excellence ²³ », comme le précise Hoek. Dans le lot des composantes métatextuelles, certaines participent d'emblée à l'actualisation du potentiel pragmatique dans la mesure où elles remplissent à elles seules la fonction énonciatrice (le titre en est un bon exemple); d'autres, cependant, ne peuvent devenir « actes de parole » et contribuer au contrat de lecture qu'en vertu de leur union avec un *hors-texte* (tout ce qui n'est pas le texte en dehors de l'épitéxte). Plusieurs composantes métatextuelles inscrivent le texte dans un double réseau extérieur au livre : d'une part, un réseau formé des agents et/ou instances qui sont convoqués par l'un ou l'autre des éléments du paratexte (par exemple, la maison d'édition qui publie le texte ou l'auteur de la citation placée en exergue), d'autre part, un réseau proprement textuel, que l'on nomme maintenant couramment *intertexte*. Plus que le premier, le réseau intertextuel joue un rôle important au sein de la « transaction » qui s'effectue entre le lecteur et le paratexte ²⁴. Pour bien comprendre comment il travaille de pair avec celui-ci dans l'instauration du contrat de lecture, il faut d'abord nous arrêter sur le concept en lui-même. Puisque l'intertextualité est l'un

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.* Les italiques sont de l'auteur.

²⁴ Il est important de ne pas confondre l'*intertexte* et l'*épitéxte*, qui ne jouent pas le même rôle au sein du paratexte. S'ils ont plusieurs éléments en commun, tels que leur nature publique et officielle, leur position extérieure au livre et leur possibilité d'agir sur la lecture du texte, ils se distinguent par la relation qu'ils entretiennent avec le texte. Tel que nous l'avons défini, l'épitéxte est ponctuel parce que nécessairement lié à la parution d'un livre (et encore, il est facultatif), seule condition de son existence; l'intertexte que nous tentons de définir, lui, n'a pas besoin du livre, ou d'un nouveau livre, pour exister,

des cinq types de relations propres au phénomène de la transtextualité, Genette donne une définition de l'intertexte dans *Palimpsestes* :

Je le définis pour ma part [Genette se situe ici par rapport à Julia Kristeva], d'une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre²⁵.

Pour contrebalancer sa vision « restrictive », Genette cite ensuite la définition de Michael Riffaterre, plus à même d'éclairer notre utilisation du concept : « l'intertexte est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie ²⁶ ». Avant de poursuivre, précisons que le réseau intertextuel auquel nous nous référons n'est pas celui qui naît du texte, mais bien de son paratexte, tout aussi susceptible que le texte d'entrer en relation avec d'autres. Ajoutons aussi que, bien qu'il soit de l'ordre de la perception, nous nous intéressons à l'intertexte afin de comprendre le *fonctionnement* des composantes métatextuelles, indépendamment de son interaction avec la figure du lecteur et des capacités de décodage de celui-ci.

Qu'elle soit nominale ou proprement textuelle (titre ou préface), toute composante métatextuelle peut appeler un intertexte; elle peut l'appeler directement, s'il s'agit par exemple d'une épigraphe ou des titres de la section « Du même auteur », ou indirectement, s'il s'agit du nom de l'auteur, de l'éditeur, du traducteur, etc. Comme nous l'avons dit précédemment, toutes n'ont pas besoin de cette relation à un intertexte pour remplir la fonction énonciatrice, c'est-à-dire pour tenir un discours sur

il est intemporel (évidemment, nous nageons ici dans l'abstraction et faisons référence à la collection tel un ensemble de textes déjà constitué).

²⁵ Gérard Genette, *Palimpsestes*, p. 8.

²⁶ *Ibid.*

le texte; on peut ainsi distinguer celles dont le fonctionnement est autonome et qui possèdent par le fait même le statut de « message », soit le titre du texte, les intertitres, l'épigraphe, la dédicace, ainsi que tous les « textes » (préface, prière d'insérer, etc.), et celles dont le fonctionnement est incomplet sans l'apport du réseau intertextuel auquel elles sont liées, soit les noms (auteur, éditeur, préfacier, etc.), le titre de collection et la mention générique. Deux précisions s'imposent en ce qui concerne la première des deux catégories. D'une part, rien n'empêche une composante qui a valeur de « message » de placer le texte en relation avec un intertexte : une préface peut procéder par comparaisons du texte avec d'autres, par exemple, et un titre peut faire écho à un autre (*dixit* Genette : « comment lirions-nous l'*Ulysse* de Joyce s'il ne s'intitulait pas *Ulysse*? », *S*, 8); le fonctionnement de celle-ci demeure pourtant autonome en ce qu'elle possède la capacité de générer du sens en elle-même : le titre choisi par Joyce gagne un surplus de sens s'il est mis en relation avec le texte d'Homère, mais il n'en reste pas moins apte, à lui seul, à livrer une clé d'interprétation du texte. D'autre part, l'épigraphe et la dédicace remplissent leurs rôles respectifs indépendamment de l'intertexte qu'elles convoquent (peut-être plus rarement pour la dédicace) : la première garde son statut de « commentaire du *texte*, dont elle précise ou souligne indirectement la signification » (*S*, 146), la seconde d'« affiche (sincère ou non) d'une relation (d'une sorte ou d'une autre) entre l'auteur et quelque personne, groupe ou entité » (*S*, 126).

On peut comprendre la particularité du processus de signification des composantes métatextuelles dont le fonctionnement n'est pas autonome en utilisant

des concepts propres à la sémiologie²⁷. En présentant le paratexte typique du genre policier, Uri Eisenberg parle d'« un réseau de *signes* codés²⁸ » dont l'interprétation relève du lecteur; de son côté, Daniel Couégnas précise que l'un des six traits dominants de la paralittérature est « un péri-texte éditorial établissant sans équivoque, par le biais d'un certain nombre de *signaux* matériels [...] et textuels, un véritable contrat de lecture dans le cadre d'un sous-genre romanesque immédiatement repérable²⁹ ». Si les composantes métatextuelles qui ont le statut de « message » peuvent être considérées tels des *signes*, les noms, le titre de collection et la mention générique répondent davantage à la définition du *signifiant*, dont la capacité de produire du sens réside dans son association avec un *signifié* : c'est à ce signifié que correspond l'intertexte auquel ces éléments paratextuels font chacun appel, et c'est uniquement dans leur union avec ce signifié qu'ils sont en mesure de remplir, outre leur fonction d'identification, la fonction d'énonciation. Ainsi, le nom d'auteur et le nom d'éditeur ne *signifient* rien, c'est-à-dire ne servent qu'à identifier le texte, s'ils ne sont pas mis en relation avec leurs « catalogues » textuels respectifs, de même pour le titre de collection et la mention du genre, qui sont vides de sens en tant que simples signifiants.

Qu'elles agissent à titre de signes ou de signifiants, les composantes paratextuelles, plus précisément métatextuelles, doivent être considérées comme des « figures rhétoriques » en ce qu'elles « ne peuvent être isol[ées] de leurs lecteurs

²⁷ Leo H. Hoek parle d'ailleurs du paratexte en tant qu'« objet sémiotique » (*loc. cit.*, p. a/4).

²⁸ Uri Eisenberg, « Présentation du genre », *Littérature* : « Le roman policier », no 49 (février 1983), p. 5. Nous soulignons.

²⁹ Daniel Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, 1992, p. 182. Nous soulignons.

potentiels³⁰ », seuls responsables de l'actualisation de leur signification. S'il est au cœur du processus de décodage du paratexte, le lecteur ne peut cependant y jouer un rôle actif qu'en vertu de sa « bibliothèque » personnelle, puisque c'est par l'entremise de celle-ci qu'il comprendra ou non la proposition de lecture qui lui est faite, une proposition qu'il sera ensuite libre d'accepter ou de refuser. Nous empruntons cette notion de « bibliothèque » à Jean Marie Goulemot, qui la décrit dans les termes suivants :

J'ai voulu par là dire que toute lecture est une lecture comparative, mise en rapport du livre avec d'autres livres. [...] Lire, ce serait donc faire émerger la bibliothèque vécue, c'est-à-dire la mémoire des lectures antérieures et des données culturelles. Il est rare qu'on lise l'inconnu. Le genre du livre, le lieu d'édition, les critiques, le savoir scolaire nous placent en position valorisée d'écoute, en état de réception. On lit du Gallimard, des Éditions de Minuit, différemment : ce qui signifie que la réputation publique de ces deux maisons prépare une écoute : du sévère au raisonnable, du sérieux au rasoir, le sens est déjà donné³¹.

C'est parce qu'il trouve un écho dans la bibliothèque du lecteur que le péri-texte métatextuel fait sens et que son potentiel rhétorique se réalise; plus riche, plus vaste est la bibliothèque du lecteur, plus celui-ci est susceptible de décoder les messages qui lui sont envoyés : « Certains lecteurs ont les outils propres pour passer à une lecture différente, mais plusieurs autres s'en tiennent à la lecture définie dans le cadre du paratexte³². » La lecture gagne aussi en liberté si les composantes métatextuelles sont limitées au minimum, puisque moins elle est inscrite dans le double réseau de textes et d'agents, plus le lecteur est livré à lui-même dans son appropriation du texte.

³⁰ Alberto Cadioli, « L'édition, la lecture, la communauté littéraire : une réflexion méthodologique », *Présence francophone*, no 50 (1997), p. 141.

³¹ Jean Marie Goulemot, « De la lecture comme production de sens », dans Roger Chartier (dir.), *Pratiques de lecture*, Paris, Rivages, 1985, p. 95-96. Nous reviendrons sur cette notion.

³² Alberto Cadioli, *loc. cit.*, p. 142.

Paradoxalement, le même phénomène peut se produire si les composantes sont au contraire nombreuses, puisque la multiplication des avenues de lecture peut pousser le lecteur à faire ses propres choix quant à la direction à suivre.

Si l'on résume, on observe que trois facteurs déterminent les caractéristiques du contrat de lecture proposé par un paratexte : le nombre de ses composantes, la nature de celles-ci ainsi que la bibliothèque du lecteur, qui lui permet de lire du sens dans le discours paratextuel et d'identifier le ou les réseaux dans lesquels il inscrit le texte. Cela dit, le contrat de lecture, d'une part, sera ou non *compris* par le lecteur, et s'il est compris, il le sera à des degrés divers (le texte n'en sera pas moins lu, cependant), et, d'autre part, sera ou non *accepté* par le lecteur, qui est libre d'en faire ce qu'il veut. Maintenant, peut-on dire d'un paratexte qu'il fait bien ou mal son travail ou qu'il entretient une relation « concurrentielle », voire « conflictuelle » avec le texte³³? Peut-on parler de sa « congruence » ou de sa « non-congruence » par rapport au texte qu'il accompagne³⁴? Voilà certes une question complexe, qui, telle que traitée par Genette et Hoek – qui considèrent tous deux que le paratexte est « au service » du texte –, est placée sous le sceau du respect et de la trahison : « comme tous les relais, écrit le premier, le paratexte tend parfois à déborder sa fonction et à se constituer en écran, et dès lors à jouer sa partie au détriment de celle de son texte » (*S*, 376); « du moment que le paratexte ne reflète plus la structure du texte, le signe paratextuel n'est plus un signe iconique mais un signe *fallacieux* », écrit le second, « de message informatif il peut devenir un leurre » et peut « déconstruire le texte dans la mesure où

³³ Leo H. Hoek, *loc. cit.*, p. a/8.

³⁴ *Ibid.*

il est trompeur³⁵ ». Deux paratextes différents sont ici en jeu : le paratexte *écran*, qui empêcherait d'entrer dans le texte ou qui rendrait son entrée difficile, et le paratexte *mensonger*, qui pourrait donner une fausse représentation du texte. En vertu de la notion de contrat, on pourrait dire du premier qu'il comporte trop de clauses (peut-être à la fois un sous-titre, un avant-propos, une préface, un épigraphe et une étude du texte) ou que celles-ci sont quasi autonomes par rapport au texte, dont elles repoussent la lecture qu'elles n'éclairent pas de toute façon, et du second qu'il installe un horizon d'attente auquel le texte ne correspond pas (disons un roman policier qui ne comporte aucun inspecteur ou un roman sentimental dont la fin n'est pas heureuse). Des deux, seul le paratexte écran est un phénomène observable en lui-même : même sans être lues, des composantes métatextuelles nombreuses, ajoutons fort longues, peuvent faire ombrage au texte en l'encadrant de pages et de notes qui n'en finissent plus. Le paratexte mensonger, lui, pour être déclaré tel, demande que ses composantes soient décodées et que la lecture du texte soit faite, demande, donc, la présence d'un lecteur : aucun paratexte ne possède la capacité latente de trahir le texte qu'il accompagne, et s'il la possédait, cette trahison ne verrait le jour que par l'entremise du lecteur, seul juge de la « congruence » entre le texte et le contrat.

Autant il est possible, donc, que le paratexte ait un « effet pervers » sur le texte, autant il faut se méfier de l'idée voulant qu'un paratexte soit ou non conforme au texte qu'il encadre; se prononcer à ce sujet équivaut à émettre un jugement de valeur, nécessairement subjectif parce que formulé à partir d'une seule bibliothèque.

³⁵ *Ibid.*, p. a/8-a/9. Les italiques sont de l'auteur.

Envisager et analyser le paratexte sous cet angle peut entraîner des affirmations aussi malhabiles que les suivantes :

The paratext, or the frame, if you will, can be either good or bad : a good frame is that which is invisible, a bad frame is noticeable, and detracts from the book, and may not in fact give any consideration to the contents. [...] A good paratext is one, therefore, that gives value to the text by enhancing it and displaying it to its best advantage, that portrays it honestly and without guile [...] ³⁶.

Un paratexte n'est pas bon ou mauvais; il fait son travail, qui consiste à s'ajouter au texte pour former avec lui un livre, donc à lui servir de complément. Cette complémentarité le place cependant dans une position *in limine* qui fait de lui un discours inaugural : sur lui s'ouvre la lecture, laquelle traverse donc plusieurs balises avant d'arriver aux premiers mots du texte. Selon qu'il relève de l'auteur ou de l'instance éditoriale, ce discours donne lieu à des pratiques différentes, qui entretiennent un lien plus ou moins étroit avec le texte; de par leur dimension rhétorique, la plupart d'entre elles ont cependant en commun de dire quelque chose du texte (elles le situent dans une lignée auctoriale, éditoriale, générique, elles le présentent, elles l'expliquent, etc.) et, par là même, elles deviennent autant de prescriptions qui orientent la lecture en inscrivant celle-ci dans son rapport avec un hors-texte. À cet égard, il ne peut exister de discours « idéal » du paratexte sur le texte, puisque le propre de l'idéal est de se partager en autant de petits idéaux qu'il existe de lecteurs.

³⁶ Frances Sendbuehler, *op. cit.*, p. 19-20.

CHAPITRE V

QUAND LA COLLECTION RENCONTRE LA LITTÉRATURE (BIS)

1. La notion de collection : principes généraux

Nombreux sont les traités de bibliologie qui mettent l'accent sur le partage quasi spontané de la production éditoriale contemporaine en collections. Selon Herbert S. Bailey Jr., parce que « the publishers are classified by the markets they serve, which correspond to the types of books they publish », on observe que « the books on a publisher's list tend to fall naturally into groups which constitute a kind of series¹ ». Si l'on peut penser que l'utilisation de la formule de la collection va de soi, il serait plus exact de dire que, dans le monde de l'édition d'aujourd'hui, cette utilisation s'impose tant elle représente, selon Jacques Breton, la « seule solution rationnelle » apte à rendre plus efficaces la gestion et l'organisation du catalogue². Comme l'explique Jacques Michon, la collection « constitue un mode de classification de la production » : elle « permet de filtrer et de contrôler le flux des manuscrits et contribue, d'une certaine manière, à canaliser les forces créatrices dans le sens du projet éditorial³ ». Si la « pratique de la collection s'est systématisée [en France]

¹ Herbert S. Bailey Jr., *The Art and Science of Book Publishing*, Athens, Ohio University Press, 1990, p. 164.

² Jacques Breton, *Le Livre français contemporain : Manuel de bibliologie*, Malakoff, Solin, 1988, vol. I, p. 216.

³ Jacques Michon, « La collection littéraire et son lecteur », dans Mireille Calle-Gruber et Élisabeth Zawisza (dir.), *Paratextes : Études aux bords du texte*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 158.

depuis les années 60 », c'est aussi parce qu'elle entraîne, sur le plan matériel, des économies de « maquette », de « publicité » et de « distribution⁴ », ce qui lui donne l'avantage de diminuer les dépenses dans plusieurs des secteurs de l'activité éditoriale.

Autant les spécialistes de l'édition lui reconnaissent d'emblée ces qualités, autant la notion en elle-même trouve peu d'adeptes pour la définir. Une définition très « technique » figure dans *The Huenefeld Guide to Book Publishing*, laquelle explique qu'une « series » – terme anglais équivalant au mot « collection » – « is a product sub-category that utilizes your general subject-area contacts and expertise to create resources for a *specialized* segment of the niche-audience – or a *specialized* end-usage by that audience⁵ ». Une collection, donc, se résumerait à un sous-ensemble de livres destiné à rejoindre un public déterminé ou à répondre à un besoin particulier. Dans le guide publié par l'UNESCO et intitulé *Profession : Éditeur. Édition et gestion*, on apprend qu'une « véritable collection » serait « une collection qui a acquis une réputation lui permettant de faire vendre les titres qui la composent [et qui] s'adresse à une catégorie bien déterminée de lecteurs », se distinguant en ceci de

l'expression *ensemble d'ouvrages* qui serait souvent plus exacte que le terme *collection* pour désigner les titres se rapportant à différents aspects d'un même sujet comme, par exemple, dans le cas d'ouvrages qu'un éditeur publierait sur l'informatique⁶.

Dans le grand ensemble que constituent toutes les collections d'un éditeur, un partage serait donc à faire en vertu de la « réputation » de celles-ci, laquelle doit son

⁴ Jacques Breton, *op. cit.*, p. 216.

⁵ John Huenefeld, *The Huenefeld Guide to Book Publishing*, 5e éd., Bedford, Mill and Sanderson, 1993, p. 148. Les italiques sont de l'auteur.

⁶ UNESCO, *Profession : Éditeur. Édition et gestion*, Paris, UNESCO; LaSalle, Hurtubise HMH, 1993, p. 54. Les italiques sont de l'auteur.

existence à la force illocutoire du label, auquel on reconnaît la capacité d'attirer et de fidéliser un public déterminé, de transformer celui-ci en « clientèle⁷ » ou en « reusable pool of customers⁸ ». Cet « effet-collection⁹ », tel que le nomme Philippe Schuwer, tient à la possibilité pour les titres d'une collection de *faire série*, c'est-à-dire de s'inscrire dans un ensemble dont le fonctionnement éditorial agit sur leur production, leur distribution, leur consommation et leur évaluation; les titres se « tirent » mutuellement – d'où l'expression « effet-locomotive », de Robert Laffont – en ce qu'il conditionnent l'achat et la lecture des uns et des autres. L'emploi maintenant courant des expressions « lecture sérielle » et « lecteur sériel » pour qualifier les modalités de lecture propres à la lecture de la paralittérature, dont la publication se fait majoritairement par collections, illustre le rôle clé joué par l'idée de série dans le phénomène de la collection.

Plusieurs facteurs contribuent à créer l'effet de série engendré par la collection, qui sont autant d'éléments de définition de l'objet lui-même. La liste que nous dressons ici regroupe les douze paramètres qui, selon nous, caractérisent la formule éditoriale de la collection (voir le tableau 1); cette liste doit être envisagée comme un outil de travail visant la classification la plus objective possible des collections en vertu des propriétés qu'elles possèdent (évidemment, seule la collection achevée fera l'objet de statistiques fixes). Cette proposition de classement est fondée sur des caractéristiques générales, qui peuvent ou non apparaître d'une collection à

⁷ Jacques Michon, *loc. cit.*, p. 167.

⁸ John Huenefeld, *op. cit.*, p. 148.

⁹ Philippe Schuwer, *Traité pratique de l'édition*, Paris, Cercle de la librairie, 1994, p. 17.

l'autre et/ou qui peuvent être plus ou moins stables à l'intérieur d'une même collection.

Tableau 1. Les douze propriétés d'une collection

Titre
Dates de publication
Maison d'édition
Directeur
Présentation matérielle
Principe unificateur
Genre(s)
Nombre de titres
Tirage
Nombre d'auteurs
Rythme de publication
Prix de vente

Le *titre* d'une collection est le premier élément qui permet de l'identifier. Sa publication, qui s'échelonne sur une période précise (*dates de publication*), est placée

sous la responsabilité d'une *maison d'édition* et sa gestion est généralement entre les mains d'un *directeur*, qui assume les tâches essentielles à son fonctionnement. Une collection se reconnaît à sa *présentation matérielle* (dimensions, présentation graphique, papier, nombre de pages, etc.) et au *principe unificateur* – ou projet ou intention éditoriale – qui relie ses titres entre eux, lequel peut favoriser un *genre* en particulier (ce principe est souvent décrit dans un bref manifeste). Elle comprend un certain *nombre de titres*, dont le *tirage* est sensiblement le même de l'un à l'autre, et un certain *nombre d'auteurs*, que la liste de ses parutions permet de compter. Enfin, celles-ci paraissent à un *rythme de publication* plus ou moins régulier et sont offertes à un *prix de vente* généralement fixe.

2. La collection et son éditeur

Parce que les propriétés et les utilisations de la collection sont différentes d'une maison d'édition à l'autre, et parce que, selon Siegfried Unseld – éminent éditeur allemand du XX^e siècle –, « le caractère d'une maison est déterminé par le contenu de ses livres¹ », c'est à la *signature* de l'éditeur que correspondent ses collections : « c'est là qu'[il] peut exprimer ses propres idées », que se lisent « le plus nettement » ses « intentions² ». Cette signature n'est pas innocente, puisque l'instance éditoriale agit à titre de « courroie de transmission » entre l'auteur et le lecteur :

de par son contrôle des moyens de production du livre en tant qu'objet et des moyens de distribution en tant que vendeur, [elle] se trouve en position de contrôle et d'approvisionnement du marché et de la satisfaction des besoins – vrais ou imaginaires – de ce marché³.

À cet égard, la figure de l'éditeur *entrepreneur* a beaucoup été étudiée par les historiens du livre et de l'édition, mais on s'est peu intéressé, comme le fait remarquer Alberto Cadioli, à celles, tout aussi importantes, de l'éditeur *lecteur* et de l'éditeur *hyperlecteur*⁴.

L'éditeur *lecteur* apparaît au tout début du processus éditorial, on devrait presque dire avant, alors que la genèse du texte n'est pas complétée : il est « le premier partenaire de l'écrivain », écrit Unseld, celui qui porte « le premier jugement

¹ Siegfried Unseld, *L'Auteur et son éditeur*, Paris, Gallimard, 1983, p. 37-38.

² *Ibid.*

³ A. Goldschläger, « Le contrat de lecture », *Canadian Review of Comparative Literature/Revue canadienne de littérature comparée*, vol. 19, nos 1-2 (mars et juin 1992), p. 259.

⁴ Alberto Cadioli, *loc. cit.*, p. 138.

sur [son] manuscrit⁵ ». Au terme ou au fil de sa lecture, parce qu'il est « capable de saisir les déséquilibres dans le texte littéraire [et] les faiblesses d'écriture », il peut suggérer des corrections, des améliorations, des coupures, etc., dans le but d'« amener le manuscrit à son plus haut niveau de qualité » et d'« incit[er] l'auteur à donner le meilleur de lui-même⁶ ». Même si elle n'a pas de répercussions directes sur le travail de l'auteur et n'entraîne aucune modification, la lecture de l'éditeur ne disparaît pas pour autant du processus éditorial : elle peut agir par la bande et « acquérir une valeur paradigmatique dans la mesure où [l'éditeur] peut la manifester dans des décisions éditoriales⁷ ». À la différence du lecteur ordinaire, l'éditeur a la possibilité d'actualiser sa lecture dans le paratexte éditorial qui encadre le texte; le choix du titre, de la couverture ou de la collection, par exemple, sont autant d'éléments qui traduisent son interprétation et qui inscrivent celle-ci dans l'objet livre. À cette étape du processus, l'éditeur lecteur cède sa place à l'éditeur *hyperlecteur*, tel que le nomme Cadioli, qui explique que le préfixe « hyper » renvoie à « un sens particulier du terme grec *upèr* signifiant "au nom de"⁸ ». Lorsqu'il propose sa lecture du texte par l'entremise du paratexte, l'éditeur agit « au nom » d'un public déterminé, c'est-à-dire au nom des lecteurs d'une *communauté littéraire* de référence : dans le processus de mise en livre, il effectue des choix qui à la fois désignent et appellent cette communauté, il dissémine les codes (linguistiques, esthétiques, etc.) dans lesquels elle se reconnaîtra. Envisagé sous cet angle, le paratexte doit être lu comme « la manifestation de l'éditeur hyperlecteur et de ses rapports avec une communauté littéraire », comme

⁵ Cité indirectement par Alberto Cadioli, *ibid.*, p. 139.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 138.

l'inscription d'une lecture qui « découle d'une conception de la littérature, d'une démarche critique et d'une position idéologique⁹ » propres à cette communauté. Qui veut retracer les stratégies interprétatives qui ont présidé à l'élaboration d'un paratexte et mettre au jour la « proposition de lecture¹⁰ » à laquelle il donne forme doit donc commencer par identifier la communauté de référence de l'éditeur hyperlecteur.

La notion de communauté de lecteurs nous oblige à nous arrêter un moment sur la théorie institutionnelle de la littérature, qui s'attache à décrire et à comprendre l'interaction des divers agents et instances qui assurent sa production, sa circulation, sa légitimation, sa consécration et sa conservation. Le paratexte qui s'adresse à une communauté de lecteurs porte nécessairement les codes de cette communauté – et *ne* porte théoriquement *que* les codes de cette communauté. En d'autres mots, et toujours théoriquement, la communauté ciblée par le paratexte doit comprendre, par la présence d'éléments de reconnaissance, que l'offre de lecture s'adresse à elle, et exclusivement à elle, et les *autres* communautés comprendre, cette fois par l'absence d'éléments de reconnaissance, qu'elle ne leur est pas destinée. De façon schématique, on peut croire que le paratexte répond et correspond à l'une ou l'autre des deux sphères qui composent le champ littéraire, la grande production et la production restreinte, et qu'il livre au lecteur les indices lui permettant d'identifier la place qu'occupe le texte au sein de l'institution littéraire. Selon la théorie de Bourdieu, le champ de production restreinte se définit par son indépendance à l'égard des lois du marché et par son autonomie de fonctionnement; les agents (écrivains, critiques, etc.)

⁹ Alberto Cadioli, *loc. cit.*, p. 140.

¹⁰ Nous empruntons cette expression, que nous utiliserons fréquemment, à Jacques Michon (*loc. cit.*, p. 167).

et instances (maisons d'édition, jurys et académies, etc.) qui en font partie visent la reconnaissance d'un *capital symbolique* et l'obtention d'un succès intemporel. À l'inverse, le champ de grande production, « *symboliquement exclu* [du champ littéraire] et discrédité¹¹ », se caractérise par sa recherche du succès commercial, garante d'un *capital économique*, et par sa soumission à la loi de l'offre et de la demande; ses « productions » sont destinées au grand public, alors que celles de son opposé s'adressent à un groupe limité aux pairs des divers agents qui y sont impliqués, lesquels sont à la fois clients et concurrents. D'après Yves Reuter, la notion de collection est au cœur de ce partage institutionnel : « contrairement à une maison d'édition qui peut avoir, selon ses secteurs, des politiques différentes », la collection serait l'« unité de base » par excellence dans la mesure où « elle est rattachée de manière plus évidente à l'une ou l'autre des deux sphères¹² ».

« Dans notre monde topologique », écrit Goldschläger, « l'appartenance à une collection devient [...] une manière rapide de découvrir le contenu littéraire d'un livre avant que de l'ouvrir¹³ ». Cette identification visuelle spontanée d'une collection est rendue possible par la présence de son titre, qui désigne tous les textes de son catalogue, mais aussi par la présentation matérielle uniforme de tous les livres qui portent ses textes, une présentation qui dissocie souvent d'emblée collections littéraires et collections paralittéraires : « sobriété de la présentation¹⁴ » (couvertures illustrées contre « simplicité monacale »), format du livre, qualité du papier,

¹¹ *Ibid.*, p. 302. Les italiques sont de l'auteur.

¹² Yves Reuter, « Le champ littéraire : Textes et institutions », *Pratiques*, no 32 (décembre 1981), p. 28.

¹³ A. Goldschläger, *loc. cit.*, p. 259.

¹⁴ Daniel Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, p. 33. Philippe Lane développe aussi cette idée dans son livre (*La Périphérie du texte*, p. 99-100).

typographie sont généralement les critères qui les opposent. Ainsi, note Marc Lits, la première caractéristique du roman policier consiste à être

un produit facilement identifiable par l'acheteur potentiel. Il est en général publié dans des collections spécialisées, dont les plus célèbres, « Le Masque » et la « Série noire », sont connues de tous les publics. Couverture toujours identique, classement particulier dans les librairies et autres points de vente, tirages massifs assurent au lecteur un repérage facile¹⁵.

Avec le concours du livre en tant que support formel, le label de collection possède la capacité de s'adresser à une communauté précise de lecteurs, dont il porte les codes qui l'aident à se repérer, et assume un rôle de « représentation » qui fait de lui un rouage important du fonctionnement de l'institution littéraire. En vertu de la théorie bourdieusienne et de l'hypothèse de Reuter, nous pouvons donc croire qu'il existe un *fonctionnement*, des *enjeux* et des *effets* différents de la collection selon qu'elle renvoie à l'une ou l'autre des deux communautés de lecteurs. À l'intérieur du champ de la grande production, le label de collection serait apte à procurer à l'éditeur le capital économique qu'il recherche, alors qu'il serait davantage lié à l'obtention d'un capital symbolique dans le champ de la production restreinte. Plus encore, il peut même se retrouver au cœur du processus d'institutionnalisation en ce qu'il est susceptible, selon Jacques Dubois, de « jouer [un] rôle dans l'imposition de la valeur littéraire¹⁶ ». Nous avons vu, dans la première partie de la thèse, comment les éditeurs français de littérature « populaire » du XIX^e siècle ont joué ce rôle presque malgré eux; à la recherche d'un public lui-même en train de se définir, ils ont travaillé, par

¹⁵ Marc Lits, *Lire le roman policier : Introduction à la théorie et à l'histoire du genre*, Liège, Éditions du C.É.F.A.L., 1993, p. 116.

¹⁶ Jacques Dubois, *L'Institution de la littérature : Introduction à une sociologie*, Paris et Bruxelles, Nathan et Labor, 1978, p. 92.

l'entremise des collections qu'ils ont mises sur le marché, au partage qui prévaut encore aujourd'hui entre les deux types de littérature¹⁷. Ainsi, « la fonction même de l'éditeur fait partie intégrante de la définition du littéraire et son influence peut être déterminante quant aux formes littéraires accessibles au public, c'est-à-dire, en fin de compte, vivantes¹⁸ ».

¹⁷ Sur un tout autre terrain, canadien-anglais cette fois-ci, nous trouvons l'exemple de la collection « The New Canadian Library », lancée en 1957 par les éditeurs McClelland & Stewart et aujourd'hui reconnue pour avoir joué un rôle majeur dans l'institutionnalisation de la littérature canadienne anglaise. Selon Robert Lecker, les titres sélectionnés par son directeur, Malcolm Ross, « influenced a generation of students, and helped to define which texts would become the subject of serious critical inquiry during the 1960s and 1970s »; la NCL « was essential to the development of Canadian literary studies, and served the crucial function of creating the canon on which Canadian literature industry could be built ». (*Making it Real : The Canonization of English-Canadian Literature*, Toronto, Anansi, 1995, p. 155 et 171)

¹⁸ A. Goldschläger, *loc. cit.*, p. 259.

3. Le fonctionnement de la collection

Avant de pouvoir identifier les modalités propres à la collection littéraire, nous devons d'abord comprendre le fonctionnement général de la collection en tant que formule éditoriale, c'est-à-dire expliquer à quoi tient sa capacité de générer du sens : comment le label établit-il un contrat de lecture? Comment est-il porteur d'une conception de la littérature? Comment s'adresse-t-il à sa communauté de référence? etc. Entre ici en scène notre version renouvelée de la théorie genettienne de la paratextualité, qui nous offre les concepts grâce auxquels nous pourrions développer une réflexion précise.

A. Situation de la collection au sein du paratexte

Selon la théorie de Genette, le label de collection appartient au périphrase éditorial du livre, « cette zone qui se trouve sous la responsabilité directe et principale (mais non exclusive) de l'éditeur » (*S*, 20). Davantage intéressé par les composantes paratextuelles auctoriales, rappelons-le, Genette passe très rapidement sur la notion de collection, ne souhaitant faire « ni l'histoire ni la géographie » de cette pratique dont le « développement récent », suivant son interprétation, « répond certainement au besoin, pour les grands éditeurs, de manifester et de maîtriser la diversification de leurs activités » (*S*, 25). Autant la collection est aujourd'hui indispensable à l'éditeur qui veut améliorer son système de gestion, autant elle satisfait une demande provenant des lecteurs : le « besoin » de la collection est « si puissant », écrit Genette,

« que l'absence de collection est ressentie par le public et articulée par les médias comme une sorte de collection implicite ou *a contrario* », un exemple typique de ce phénomène étant l'appellation « collection blanche » utilisée pour « désigner tout ce qui, dans la production de [Gallimard], ne porte pas de label spécifié » (*ibid.*). Parce qu'il « indique immédiatement au lecteur potentiel à quel type, sinon à quel genre d'ouvrage il a affaire : littérature française ou étrangère, avant-garde ou tradition, fiction ou essai, histoire ou philosophie, etc. », le label de collection tel que le conçoit Genette est le « redoublement du label éditorial », redoublement qui n'acquiert son propre potentiel de désignation que s'il est jumelé à une spécificité générique annoncée, par exemple, par une couleur, une forme géométrique ou un symbole¹.

Une fois cette précision apportée, Genette n'a plus rien à dire sur la notion de collection – et rien n'indique qu'il aurait volontairement laissé ouverte l'exploration de cette balise paratextuelle –, un fait qui étonne, puisque les autres éléments appartenant au péri-texte éditorial (les couvertures, les formats, les tirages, etc.) sont traités plus en détail. Par ailleurs, sa conception de la collection est fort limitée, puisque le label ne semble avoir pour seul objectif et pour seul effet que de proposer un classement (selon le « type » ou le « genre ») des ouvrages publiés par un éditeur. Or la notion de collection sert d'autres objectifs, génère d'autres effets et relève d'un fonctionnement plus complexe au sein du protocole paratextuel que Genette ne le laisse entendre.

Rappelons d'abord que la collection, plus exactement son titre, fait partie des éléments paratextuels qui encadrent le texte à l'intérieur du livre; sa présence relève

¹ Quelques exemples : carré = fiction, cercle = poésie, triangle = mystère chez Penguin; un sablier = philosophie, un cristal = science, un trio de cellules = sciences humaines chez Idées-Gallimard (*Seuils*,

du discours péritextuel éditorial, et elle répond plus précisément à la définition de composante métatextuelle². À cet égard, le label de collection partage avec ses semblables que sont le titre et les intertitres du texte des fonctions qui leur sont propres, fonctions que Genette, après avoir fait le tour des critiques qui se sont intéressés à cette question (surtout Leo H. Hoek, Claude Duchet et Charles Grivel), ramène au nombre de quatre : la fonction de *désignation* ou *identification*, « seule obligatoire dans la pratique et l'institution littéraire » (*S*, 88), la fonction de *description*, « elle-même thématique ou rhématique, mixte ou ambiguë » (*ibid.*), la fonction de *connotation*, « inévitable, car tout titre, comme tout énoncé général, a sa manière d'être, ou, si l'on préfère, son style » (*ibid.*), et la fonction de *séduction*, « d'efficacité douteuse » et qui « peut se révéler positive, négative ou nulle selon les récepteurs » (*S*, 89). Parce que la connotation et la séduction sont des « effets » de lecture – Genette émet d'ailleurs des réserves à leur sujet –, seules les deux premières fonctions sont utiles à notre réflexion. Comme le titre et les intertitres du texte, le titre de collection remplit à la fois les fonctions de désignation et de description, puisque, comme nous l'avons expliqué dans le chapitre précédent, il fait partie des éléments paratextuels qui identifient le texte et qui sont en mesure de tenir un discours sur celui-ci, donc de le « décrire » à leur manière. Cependant, le titre de collection agit aussi sur un autre plan, qui le situe dans une classe à part : il désigne et décrit aussi un ensemble de textes qui ne figurent pas dans le livre, soit la collection elle-même. En fait, c'est uniquement parce qu'il désigne ce hors-texte, plus exactement cet intertexte, qu'il peut « décrire » le texte, puisque, contrairement au titre et aux intertitres, il ne

p. 26).

jouit pas du statut de « message ». Suivant notre conception du paratexte, le titre de collection fait donc partie des composantes paratextuelles qui ne bénéficient pas d'une autonomie de fonctionnement : en tant que *signifiant*, il ne peut générer du sens – et passer ainsi de la fonction d'identification à la fonction d'énonciation – que dans et par sa relation avec son *signifié* intertextuel.

Le label de collection acquiert une seconde dimension singulière si l'on compare cette fois son fonctionnement à celui des autres signifiants paratextuels, soit les noms et la mention générique. Nous avons dit que, sans leur association avec leurs intertextes respectifs, ces trois catégories de composantes demeurent silencieuses; elles ne se distinguent donc pas les unes des autres par le fait qu'elles ont besoin d'un réseau intertextuel pour faire sens, mais bien par la nature même de ce réseau, selon qu'il se définit ou non par extension et selon son principe d'inclusion. Seule de son côté, la mention du genre convoque un intertexte infini, impossible à retracer dans sa totalité; sa composition est à la fois aléatoire, c'est-à-dire constamment réévaluée d'un lecteur à l'autre parce qu'irréductible à une liste universelle, et motivée, puisqu'elle repose sur le partage de propriétés formelles prédéterminées. Les intertextes appelés par le nom d'éditeur et le nom d'auteur³ correspondent l'un et l'autre à un catalogue fermé, quoique comparable, dans certains cas (surtout des maisons d'édition), à un puits de titres sans fond; s'il est possible qu'un genre y soit privilégié, c'est davantage la propriété intellectuelle qui unit l'ensemble des titres qui y sont répertoriés, voire la

² Nous tentons ici évidemment de saisir le fonctionnement de la collection indépendamment de toute entreprise de décodage.

³ Nous laissons de côté les intertextes propres aux autres références nominales (traducteur, préfacier, etc.), dont le fonctionnement est plus complexe, parce qu'elles ont la capacité d'appeler simultanément plusieurs catalogues, celui du traducteur ou du préfacier, par exemple, mais aussi celui des auteurs des œuvres traduites ou préfacées.

position institutionnelle occupée par cette propriété (celle de l'auteur, celle de l'éditeur). Semblable aux catalogues de l'auteur et de l'éditeur, le réseau intertextuel appelé par le titre de collection est fermé; ses frontières sont cependant délimitées de façon plus précise, d'une part parce qu'elles sont motivées par un « projet » dit commun à tous les titres qu'il regroupe, et d'autre part parce que ce projet est explicite. Qu'il s'agisse de privilégier un genre, un sujet, un thème ou de viser un public déterminé, toute collection est gouvernée par une intention ou un principe qui cimente les composantes du réseau intertextuel qu'elle représente; ces composantes partagent des propriétés qui marquent leur appartenance « officielle » au réseau, puisque le projet qui les unit est de nature publique : le « manifeste » de collection le donne à lire à qui veut en être informé. Dans le cas de l'intertexte de l'éditeur, la présence des titres au sein du catalogue est certes motivée par le fait qu'ils répondent ou correspondent à une politique éditoriale particulière, mais les paramètres de cette politique sont en principe inaccessibles à qui ne fait pas partie du ou des comités de lecture. Au sein du catalogue d'éditeur, la collection forme donc une plus petite unité de sens, plus circonscrite, un sous-réseau éditorial qui affiche ouvertement les propriétés de ses composantes et dont la clôture est nettement définie⁴. En fait, plutôt que de naître de l'interaction entre un *signifiant* paratextuel et un *signifié* intertextuel, on peut aller plus loin et dire que « son titre » et « ses titres » forment une paire dont

⁴ À cet égard, on peut dire que la crédibilité de la collection est plus fragile que celle de l'éditeur : la collection prête le flanc à la critique, parce que la nature précise et affichée de son projet donne au lectorat les outils pour évaluer la « qualité » des titres publiés.

les deux parties s'appellent et se répondent si fortement que le sens de la collection réside dans sa double nature : elle est à *la fois* label et textes, cadre et contenu.

B. Collection et littérature

Jusqu'à présent, nous avons abordé la notion de collection d'un point de vue général et généralisant : les propriétés et les modalités de fonctionnement que nous lui avons prêtées ont été pensées dans l'absolu, suivant la nécessité de définir l'objet « collection » avant de pouvoir aborder sa subdivision en deux catégories, selon que ses composantes font ou non partie du grand ensemble qu'on nomme Littérature. S'il est une entreprise délicate, c'est bien celle d'établir un partage entre ce qui est littéraire et ce qui ne l'est pas, plus précisément, en ce qui nous concerne, entre ce qui distingue une collection dite « littéraire » d'une collection dite « paralittéraire ». Précisons d'emblée que nous n'arriverons à fournir des éléments de réponse à cette question qu'au moyen d'une comparaison entre les deux entités, qui gagnent à être mises en parallèle et confrontées l'une à l'autre plutôt qu'à faire chacune l'objet d'une étude isolée : « Parler de "paralittérature", explique Daniel Couégnas, c'est se référer implicitement à quelque chose, la " littérature ", désigné comme tel dans notre langue depuis un peu plus de deux siècles¹. » Les comparaisons qui nous permettront de faire progresser notre réflexion sont évidemment le produit d'une schématisation incomplète, inapte à représenter dans sa totalité le phénomène complexe de l'existence institutionnelle de la littérature et à rendre compte des multiples cas

¹ Daniel Couégnas, *op. cit.*, p. 20.

singuliers qui ne manqueront pas de venir en tête à tous et chacun; notre volonté de rendre cette schématisation aussi précise que possible devrait contrebalancer, nous l'espérons, les lacunes et l'imperfection du modèle que nous proposons. Ajoutons que l'objet que nous tentons de comprendre, la collection littéraire, sera appréhendé indépendamment de la dynamique propre au phénomène des collections, c'est-à-dire que nous en faisons un objet non pas empirique mais conceptuel : dans le cadre de notre réflexion théorique, une collection est un ensemble (achevé/inachevé) de textes publiés qui partagent un titre, une présentation matérielle et un projet officiel communs.

a. La rencontre du texte et du label

Parce que son *signifié* intertextuel possède des propriétés qui singularisent son fonctionnement, le label de collection détient un statut particulier au sein du protocole paratextuel. De par cette modalité qui lui est propre, la collection possède la capacité d'instaurer un contrat de lecture de nature officielle et dont les clauses sont ouvertement transmises au lecteur. Au cœur du fonctionnement de toutes les collections, cette modalité prend cependant une couleur particulière selon la nature des composantes qui forment le réseau intertextuel. La relation qui existe entre le TEXTE comme produit auctorial et le LABEL comme produit éditorial se présente différemment selon le type de collections auquel on a affaire; la question qui nous intéresse ici concerne l'étiquette qui permet d'identifier un réseau de textes : qu'est-ce qui justifie l'apposition du qualificatif « littéraire » ou « paralittéraire » au mot

« collection »²? Suivant notre compréhension de la double identité de la collection, à la fois cadre et contenu, on peut reformuler la question de manière à la traiter de façon concrète : la qualité d'être « littéraire » ou « paralittéraire » est-elle attribuée au LABEL en lui-même ou aux TEXTES qu'il représente? Autrement dit, le statut de littéraire est-il un *a priori* que la collection transmet à ses textes, ou acquiert-elle ce statut *a posteriori*, par ses textes qui le lui transmettent? On peut répondre à cette interrogation en distinguant, dans le champ des lettres, les quatre types de collections qui peuvent être mises sur le marché, un partage que l'on obtient en croisant les éléments suivants : d'une part, une collection est dite *littéraire* ou *paralittéraire*, d'autre part, elle fait paraître des *inédits* ou des *textes qui ont déjà été publiés*. Sur le plan temporel, les textes publiés ont évidemment une existence antérieure à la création du label, dont l'objectif est alors de leur donner un nouveau cadre de publication; à l'inverse, le label qui fait connaître des textes inédits précède la publication de ceux-ci, qui y trouvent un premier encadrement. À ce stade-ci, on serait tenté de dire que, dans le premier cas, le label propose une sélection de textes qui sont d'emblée littéraires ou paralittéraires, alors que, dans le second, les textes reçoivent l'une ou l'autre de ces deux qualités par l'entremise du label qui les réunit au sein du même ensemble. Évidemment, le phénomène est plus complexe qu'il n'y paraît, puisque le propre de la littérature – et conséquemment de la paralittérature – est de se redéfinir constamment : rien n'est dit littéraire ou paralittéraire pour l'éternité, puisque toute conception du phénomène nommé Littérature est contemporaine de l'époque qu'elle traverse.

² De nouveau, précisons que nous travaillons à partir d'objets conceptuels, c'est-à-dire à partir de collections qui appartiennent dans l'absolu à l'une ou l'autre des deux sphères de la littérature.

Les textes qui ont été publiés antérieurement à la création du label de collection et qui paraissent dans un nouveau contexte de publication possèdent un statut, littéraire ou paralittéraire, ou un non-statut, c'est-à-dire qu'ils n'ont pas laissé de traces dans l'histoire de la littérature; le maintien de cet acquis ne leur est cependant aucunement garanti : d'une part, s'ils sont reconnus par l'institution, ils sont à la merci d'un label qui peut autant entériner leur position au sein de celle-ci que l'infirmier, selon que la lecture éditoriale qui s'exerce sur eux les retient ou les « oublie » dans la sélection; d'autre part, s'ils ne bénéficient pas d'une existence institutionnelle, ils courent la chance de sortir des limbes et d'acquérir une reconnaissance officielle. Sous l'égide du label qui le légitimise et qui encadre officiellement sa publication, un nouveau corpus prend alors forme, lequel comprend des textes qui seront éventuellement réévalués par l'institution en général. Dans le cas du label qui fait paraître des inédits, le point de départ du processus est le même : les textes sont sélectionnés en vertu d'une certaine conception de la littérature, véhiculée par le projet éditorial, et ils sont soumis à un encadrement formel et paratextuel prédéterminé. Comme pour la collection qui réunit des textes ayant déjà connu au moins une parution, les textes publiés obtiennent leur statut de par le label, qui veille cette fois à leur première publication officielle dans le marché. Idéalement, on assiste ensuite à une situation où l'inédit maintenant publié illustre le projet éditorial tout autant qu'il le confirme; rien n'empêche cependant cette situation de mal tourner : mal reçu pour une quelconque raison, le texte publié peut aussi nuire au label et le desservir. La sélection rend donc le label « innovateur » vulnérable, parce que la légitimation du statut doit se faire dans les deux sens : si tout est à gagner, tout est

aussi à perdre. Dans le cas contraire, c'est la sélection qui est vulnérable sous le poids du label, puisque les textes n'ont pas à le confirmer : le label « classique » est fort de sa lecture *a posteriori*, c'est-à-dire qu'il travaille à réévaluer et à redéfinir les limites d'un corpus déjà constitué, sur lequel il peut jeter une vue d'ensemble. Définir un corpus *a priori* correspond à une entreprise nettement plus périlleuse, à moins d'envisager la possibilité d'un conditionnement prospectif capable de veiller à l'uniformité de la production.

On sait que ce conditionnement est au cœur de la paralittérature, dont le lien avec le phénomène des collections n'est plus à prouver : « la paralittérature, explique Paul Bleton, se définit par la caractéristique nodale [d'être] produite et consommée en série³ ». Pour offrir à sa clientèle un produit conforme à ses attentes, l'éditeur « s'engage à opérer une sélection qui réponde à [des] critères [explicites] et à ne point surprendre l'acheteur », puisque le lecteur adepte d'une collection paralittéraire « se sait [ajoutons : et se veut] à l'abri de surprises⁴ ». Dans la situation extrême, la production est anticipée par l'éditeur, comme en témoigne le cas de la collection « Harlequin », qui s'assure de la fidélité de ses lecteurs en imposant à ses auteurs une « fabrication sur mesure » : « Study Harlequin and be sure you have written a Harlequin before trying to sell it to Harlequin⁵ », précise George A. Glay dans un document intitulé *Harlequin Editorial Guidelines*. Fabriqués pour un public spécifique selon des exigences impossibles à contourner, les titres de cette collection conditionnent directement la production de ceux qui viendront se joindre à eux. Si

³ Paul Bleton, « Production et consommation sérielles », avant-propos de *Armes, larmes, charmes... : Sérialité et paralittérature*, p. 8.

⁴ A. Goldschläger, *loc. cit.*, p. 260.

toutes les collections paralittéraires n'ont pas un protocole de rédaction aussi rigide, toutes fonctionnent implicitement de cette façon, puisque la paralittérature en elle-même est une forme codifiée, qui demande la présence de critères précis pour être identifiée comme telle⁶. Ainsi, même si elle publie des inédits, la collection dite paralittéraire, parce qu'elle impose plus ou moins explicitement que soient respectés un canevas, des normes d'écriture ou les propriétés du genre qu'elle publie, tient très serrés les cordons du corpus auquel elle donne forme : « C'est tout le texte qui se trouve ainsi paratextualisé par l'intention éditoriale⁷ », comme le fait observer très justement Michon. Aucun désaveu de sa communauté de référence ne menace donc le label paralittéraire, parce qu'il peut compter sur des textes qui n'entreront pas en contradiction avec le projet qu'il représente.

Qu'en est-il du label dit littéraire qui publie des inédits? Peut-il conditionner *a priori* l'écriture des textes qui feront éventuellement partie de la collection? D'emblée, il apparaît évident qu'il ne peut agir comme le fait le label paralittéraire, qui réunit des textes dont l'uniformité est garantie par le code d'écriture qu'il veille à faire respecter. De son côté, la Littérature ne peut compter sur pareil code, et on ne verra pas de sitôt la parution d'un *Literature Editorial Guidelines*. Pourtant, comme le fait remarquer Jacques Michon, les collections destinées au grand public cultivé ne sont pas exemptes de « contraintes » : « Le texte qui s'adresse à la communauté littéraire doit [...] être adapté au code et au contexte familial de celle-ci⁸. » Nous avons vu

⁵ Cité dans Julia Bettinotti (dir.), *La Corrida de l'amour : Le Roman Harlequin*, Montréal, XYZ Éditions, 1990, p. 140.

⁶ Voir à ce sujet le livre de Daniel Couégnas.

⁷ Jacques Michon, *loc. cit.*, p. 161.

⁸ *Ibid.*, p. 162.

précédemment que, de par sa qualité d'hyperlecteur, l'éditeur agit à titre de médiateur entre une communauté des lecteurs et les textes qui lui sont offerts : il représente

la fonction qui, au sein de l'entreprise, établit les paramètres, les codes et les protocoles imposant « une conception de la littérature et une manière de lire » et qui affecte [...] toutes les composantes du texte dont la responsabilité est habituellement attribuée à l'auteur⁹.

Évidemment, de telles interventions « sont plus discrètes [...] que dans les séries populaires », mais, toujours selon Michon, « elles n'en sont pas moins efficaces dans leur stratégie d'homogénéisation linguistique et stylistique¹⁰ ». Aussi discrets soient-ils, on peut en effet penser qu'il existe des mécanismes de conditionnement de l'écriture au sein de la collection littéraire, lesquels, d'après les exemples donnés par Cadioli et Michon, concernent presque essentiellement l'utilisation d'un certain niveau de langue. Ces mécanismes ne proviennent cependant pas tant de la collection en elle-même que de la communauté qu'elle cherche à rejoindre et qu'elle représente, plus exactement de la conception de la littérature que se fait cette communauté, une conception qui est immanquablement inscrite dans une époque donnée, mais qui n'est généralement comprise pleinement que rétrospectivement. Cette situation est propre au phénomène littéraire, puisque la paralittérature, elle, appelle la présence d'« éléments constitutifs » précis; si tout « modèle paralittéraire » équivaut à « une construction idéale [et] abstraite » et relève inévitablement « d'un travail d'élaboration conceptuelle [qui] dessin[e] les *limites* d'une esthétique¹¹ », explique Couégnas, il n'en demeure pas moins que la collection paralittéraire n'a pas à justifier la *nature* du

⁹ *Ibid.*, p. 163. Michon renvoie ici à l'article d'Alberto Cadioli, *loc. cit.*, p. 134-145.

¹⁰ *Ibid.*, p. 163-164.

¹¹ Daniel Couégnas, *op. cit.*, p. 22.

corpus qu'elle publie puisqu'il se donne d'emblée pour de la paralittérature. À l'opposé, l'identification des critères définitoires propres à la littérature est une entreprise qui, parce que trop risquée, est toujours ouverte à qui veut relever le défi. C'est donc par la nature de son *projet* qu'une collection peut être « littéraire », un projet qui ne peut faire l'économie de motiver la conception de la littérature qui justifie le statut qu'il affiche et revendique à la fois. S'il peut remplir l'objectif de définir le produit qu'il offre au public, ce même projet peut-il simultanément agir à titre de code d'écriture auprès des auteurs, de manière à anticiper leur production? Répondre oui à cette question serait par trop réducteur, puisqu'il serait dangereux de considérer une conception de la littérature comme un ensemble de principes et de règles à suivre. Un label de collection qui prétend au statut de littéraire court ainsi au-devant de la critique, et ce, doublement : d'une part, rien ne lui garantit que la proposition « littéraire » conceptuelle qu'il offre au public, fruit d'une décision et d'une conception éditoriales, sera entérinée par tous ses lecteurs, et, d'autre part, sa volonté d'être littéraire le condamne à réunir un ensemble de textes plus ou moins hétérogènes, qui n'atteindra jamais l'uniformité à laquelle peut prétendre un réseau textuel paralittéraire.

Ainsi, des quatre types de collections que nous avons préalablement identifiés, c'est la collection littéraire réunissant des inédits qui présente la dynamique la plus complexe : si l'on peut s'attendre à une légitimation réciproque du label paralittéraire et des textes qu'il représente, cette légitimation est soumise à des facteurs qui peuvent nuire au double sens de la relation dans le cas d'une collection littéraire. La disparité de fonctionnement entre le label paralittéraire et le label littéraire s'explique aussi par

le rôle d'« interface » joué par la collection « entre l'autonomie de l'œuvre (l'engendrement spontané et romantique du produit culturel) et sa propre réduction à une réitération (la série)¹² ». À l'intérieur d'une collection, le TEXTE et le LABEL ne se rencontrent qu'au prix d'une contradiction, puisque le propre d'une collection est de réunir des objets qui sont à la fois singuliers et sériels, c'est-à-dire qui se répètent mais qui ne sont pas identiques. Comme l'explique Philippe Sohet, « organiser une collection [littéraire ou autre] n'est pas tant rassembler " du même " que tenter de nouveaux rapprochements entre le même et l'autre¹³ », l'un des deux extrêmes de ce principe d'organisation étant représenté par une collection dont « l'hétérogénéité ne laisse[rait] guère transparaître l'intention organisatrice », l'autre par une collection structurée « comme une " série " de grande ampleur [où] les récurrences et leurs effets sembl[eraient] dominer¹⁴ ». Comme le fait remarquer Couégnas, c'est généralement « par le biais de la répétition [...] que l'on perçoit la production dite "paralittéraire"¹⁵ » et qu'on la distingue de la production proprement « littéraire » :

On sait [...] que l'appréciation des proportions relatives du *nouveau* et du *semblable* fonde l'esthétique littéraire et artistique dominante, et marque les frontières entre la littérature institutionnellement reconnue (l'œuvre marquante parce que *unique*) et la paralittérature unilatéralement honnie (« C'est toujours la même chose! »)¹⁶.

Contrairement à cette idée préconçue, la « contradiction du nouveau et du semblable » est au cœur de la collection paralittéraire, puisque la paralittérature est un

¹² Philippe Sohet, *loc. cit.*, p. 202.

¹³ *Ibid.*, p. 203.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Daniel Couégnas, *op. cit.*, p. 56.

¹⁶ *Ibid.*, p. 67. Les italiques sont de l'auteur.

« produit culturel de masse » qui possède la caractéristique d'être « renouvelé fréquemment (chacun des termes a son importance)¹⁷ » :

En résumé, explique Couégnas, l'acheteur/lecteur de paralittérature veut aussi *du nouveau* tout autant que *du semblable*. Son adhésion *massive* est conditionnée par le retour, la répétition assurés de certains traits des produits, en même temps que par l'espoir d'y trouver une relative nouveauté (la satisfaction est en relation avec l'exercice de la mémoire)¹⁸.

Malgré cette précision, il apparaît évident que les textes publiés dans une collection paralittéraire se situent davantage du côté de la « réitération » que de l'« autonomie », qui n'est visible bien souvent que dans le choix des personnages, des lieux et du temps de l'histoire. De leur côté, de par leur présence au sein d'une collection, les textes littéraires n'échappent pas au « jeu d'équilibre » entre la nouveauté et le semblable :

Le propre de la collection littéraire, selon Sohet, reste ce travail de repérage, de jaugeage, articulation et organisation du matériel littéraire dans une perspective délicate toujours en tension entre la propension à accumuler du « même » et le défi d'un « autre » à la communauté d'appartenance ténue¹⁹.

À l'inverse des textes paralittéraires, on peut cependant penser que les textes littéraires bénéficient d'une plus grande autonomie par rapport à la « série » à laquelle ils appartiennent, voire que leur autonomie dépasse leur réitération, puisque leur nature littéraire les oblige non pas tant à se renouveler qu'à se démarquer les uns des autres, les oblige, en fait, à ne pas se répéter. Si l'on pousse ce raisonnement, on pourrait, on devrait presque parler de la collection littéraire comme d'un non-sens,

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.* Les italiques sont de l'auteur.

puisqu'une collection qui réunit des textes marqués par le refus du *même* représente la contradiction même de la notion de collection, aussi léger et insaisissable que le *même* soit voulu. Plutôt que d'arrêter notre réflexion sur cette impasse, retenons l'idée de ce premier paradoxe au cœur de la collection littéraire, d'autant plus qu'il fera une seconde apparition dans notre tentative de définition de la notion, cette fois dans la relation qui unit le label et le lecteur.

b. La rencontre du label et du lecteur

L'enjeu de la confrontation qui se joue au sein de la collection est de créer l'effet de série grâce auquel le lecteur développera une habitude de lecture qui le fera acheter (et lire) régulièrement les titres réunis sous un même label. La réalisation de cet effet-collection tient à la capacité qu'a le lecteur de repérer, de comprendre et ultimement d'accepter le contrat qui lui est proposé par le label, un contrat qui ne peut agir de façon pragmatique que si le paratexte qui le véhicule trouve un écho dans la mémoire du lecteur. Comme nous l'avons vu précédemment, la collection en tant que formule éditoriale ne peut faire sens que dans la mesure où son *signifiant*, le label, entre en relation avec son *signifié*, le réseau de textes qui la constitue; en tant qu'interface où se rencontrent « l'autonomie de l'œuvre [...] et sa propre réduction à une simple réitération²⁰ », et suivant le même raisonnement, la collection ne peut

¹⁹ Philippe Sohet, *loc. cit.*, p. 203.

²⁰ *Ibid.*, p. 202.

« induire [...] un acte de lecture construit²¹ » que si la *nouveauté* (le texte) entre paradoxalement en relation avec le *même* (la série).

La notion de « bibliothèque », que nous avons évoquée dans le chapitre précédent, nous est de nouveau indispensable, puisque, lorsque nous parlons de la « rencontre » du texte et du lecteur, c'est plus exactement de la rencontre entre le texte et la « bibliothèque » personnelle du lecteur qu'il est question²². Il n'est pas dans notre intention de développer ici une théorie de la lecture, mais il serait difficile de poursuivre notre réflexion sur les contrats de lecture liés au phénomène des collections sans d'abord nous expliquer brièvement sur les postulats qui la sous-tendent. Nous avons retenu le concept de Goulemot parce qu'il a le mérite de tenir compte du rôle joué par le livre en tant qu'objet dans le décodage du texte – « on lit du Gallimard, des Éditions de Minuit, différemment²³ », écrit-il –, ce qui n'est étonnamment pas le cas des autres outils d'analyse qui se sont présentés à nous. Comme le faisait remarquer Roger Chartier en 1985 (et cela nous paraît toujours vrai aujourd'hui), l'esthétique de la réception, « en centrant son attention sur la seule relation auteur/lecteur », « ignore [entre autres] les effets produits par les dispositifs de mise en livre dans la réception des textes, et donc de la construction de leur signification à travers l'acte de lecture²⁴ ». Notons que Chartier, qui se situe dans le sillage de D. F. McKenzie, n'apporte par ailleurs qu'un renouvellement partiel au champ de la réception, puisqu'il n'attire l'attention que sur le livre en tant que support formel et néglige l'apport du paratexte dans le processus d'« actualisation » du texte :

²¹ *Ibid.*, p. 203.

²² Rappelons que c'est à Jean Marie Goulemot que nous empruntons le concept de bibliothèque (« De la lecture comme production de sens », dans Roger Chartier (dir.), *Pratiques de lecture*, p. 89-99).

« les dispositifs typographiques importent donc autant, écrit-il, voire plus que les " signaux " textuels puisque ce sont eux qui donnent des supports mobiles aux possibles actualisations du texte²⁵ ».

L'hypothèse de Goulemot stipule que l'action de lire consiste à « faire émerger la bibliothèque vécue, c'est-à-dire la mémoire des lectures antérieures et des données culturelles²⁶ »; « toute lecture est une lecture comparative, renchérit-il, mise en rapport du livre avec d'autres livres²⁷ ». Goulemot construit sa théorie autour de la personne du lecteur, « un des termes essentiels du procès d'appropriation et d'échange qu'est la lecture²⁸ »; outre sa bibliothèque, deux autres facteurs doivent être pris en considération dans la définition du lecteur : sa physiologie, puisque la lecture est une activité qui implique le corps, et son histoire, à la fois personnelle (ce qui le distingue en tant qu'individu, ses préférences, ses compétences, ses habitudes) et collective (ce qui le rattache à une société, à une culture, à une communauté, à une époque). Ce portrait nous semble complet, mais nous aimerions préciser la nature des « données culturelles » dont Goulemot fait une sorte de fourre-tout : « Il est rare qu'on lise l'inconnu, explique-t-il après sa définition de la bibliothèque. Le genre du livre, le lieu d'édition, les critiques, le savoir scolaire nous placent en position valorisée d'écoute, en état de réception²⁹. » Afin de maximiser le potentiel du concept, nous partagerons en deux catégories les composantes qui forment la bibliothèque de chaque lecteur, à la fois réservoir de toutes les *lectures* qui ont laissé une trace plus ou moins officielle,

²³ *Ibid.*, p. 96.

²⁴ Roger Chartier, « Du livre au lire », dans *Pratiques de la lecture*, p. 81.

²⁵ *Ibid.*, p. 82.

²⁶ Jean Marie Goulemot, *loc. cit.*, p. 96.

²⁷ *Ibid.*, p. 95.

²⁸ *Ibid.*, p. 91.

plus ou moins nette, plus ou moins complète dans sa mémoire et de toutes les *connaissances* qu'il a acquises et retenues au fil du temps, tous sujets confondus – ce que nous pourrions appeler son *savoir encyclopédique*³⁰. Parce qu'« il n'y a pas de saisie autonome de ce qui est donné à lire³¹ », rappelle Goulemot, et cela, même si le lecteur a une conscience plus ou moins active de ses lectures, la bibliothèque agit à la manière d'un filtre mnémonique qui conditionne la lecture de tout texte qui retient son attention, depuis celui sur lequel il ne fait qu'arrêter son regard jusqu'à celui dans lequel il se plongera tout entier³².

L'action de la bibliothèque sur la *nouveauté* n'est cependant pas à sens unique, puisque rien ne protège son contenu de l'éventuel contrecoup que pourrait entraîner la nouvelle entrée : « tout autant que la *bibliothèque* travaille le texte offert, le texte lu travaille en retour la *bibliothèque* en elle-même », c'est-à-dire qu'« à chaque lecture, le déjà lu change de sens, devient autre³³ ». Cette idée d'un « travail » réciproque, que Goulemot ne développe pas davantage, est fort intéressante, mais elle demande qu'on lui apporte aussi quelques précisions. La « bibliothèque vécue » du lecteur est formée d'autant de *rayons* que son expérience de lecture lui a demandé d'en créer pour organiser l'ensemble plus ou moins vaste des textes qui y sont entrés. Selon les préférences et les compétences de qui l'a érigée, elle comprend des rayons où les textes sont classés par sujet, par genre, par auteur, par siècle, par série, etc.; aucun de ces rayons ne peut revendiquer l'exclusivité d'un texte, puisque tous les textes

²⁹ *Ibid.*, p. 96.

³⁰ Il convient de ne pas confondre lectures et connaissances, puisque l'apprentissage de ces dernières ne passe pas uniquement par le canal du livre.

³¹ *Ibid.*, p. 97.

³² Pour rester dans les limites de notre sujet, nous ne nous pencherons maintenant que sur le cas des lectures.

possèdent des propriétés qui croisent plusieurs rayons. À moins que le lecteur ne cesse de lire – ou d'apprendre –, la bibliothèque est en constante évolution, car ses portes sont toujours ouvertes; tout ce qui y pénètre y trouve ou s'y taille une place selon qu'il entraîne ou non, ou à des degrés divers, un travail de réaménagement. À cet égard, on peut établir la comparaison suivante : plus le texte lu « travaille » la bibliothèque, plus il commande alors une réorganisation du système, c'est-à-dire qu'il pourra alors avoir des répercussions sur plusieurs rayons à la fois, déranger le classement existant, demander que soient revus les critères de classification du « déjà lu », etc. Le concept de « bibliothèque » accueille sans problème la notion de collection, qui devient le rayon sur lequel tous les titres qui forment la série personnelle du lecteur, soit tous les *mêmes* qu'il a lus, sont rangés. C'est par l'entremise de ce rayon que le lecteur peut détecter et décoder le contrat qui lui est proposé, c'est donc ce rayon qui « travaille » d'abord la *nouveauté* qu'il s'apprête à acheter et/ou à lire : tout label de collection filtre l'entrée de la *nouveauté* dans la série en désignant le rayon des *mêmes* appelé à conditionner sa lecture. Comme l'implique l'appartenance à une collection, c'est aussi sur ce rayon, qui regroupe les textes avec lesquels elle partage des propriétés communes et qui relèvent du même projet, qu'ira se ranger la *nouveauté* une fois lue, après avoir ou non « travaillé » le contenu de la bibliothèque dont elle fera désormais partie.

« Phénomène essentiellement sériel [tant] dans sa production que dans sa consommation³⁴ », la paralittérature existe peu en dehors de la formule de la collection; il n'est donc pas étonnant que cette « sérialisation » s'illustre de façon

³³ *Ibid.*, p. 99. Les italiques sont de l'auteur.

« spectaculaire » sur la page de couverture : « [ses] livres s'affichent de la façon la plus évidente comme *éléments d'une collection*, à laquelle renvoient diverses marques paratextuelles et, en particulier, dans les pages de garde, toujours très encombrées, des listes de titres de la même série ou de séries connexes, pages de publicité que se fait l'éditeur³⁵ ». La collection paralittéraire utilise un paratexte « particulièrement signifiant » qui appelle ouvertement le *signifié* intertextuel qui donne sens à son label; les composantes de son protocole paratextuel s'unissent pour établir le contrat de lecture qu'elle destine (impose) au lecteur, un contrat qui « affiche sans équivoque un certain nombre de clauses, un cahier de charges dont la lecture du roman dira plus tard l'application scrupuleuse ou le non-respect³⁶ » : « plus que dans tout autre domaine littéraire, explique Couégnas, les " seuils ", les marges du texte paralittéraire se trouvent en étroite relation avec son contenu³⁷ ». S'il est vrai que « chaque type de texte [...] véhicule les marques spécifiques signalant le mode de réception auquel il prétend³⁸ », un rappel dont il est nécessaire de tenir compte, la collection paralittéraire trouve peut-être sa spécificité dans un contrat qui tient davantage du « mode d'emploi » que d'une proposition ou d'une offre de lecture : « on nous explique *comment lire*³⁹ », résume Couégnas. Le filtre qui veille à l'entrée de la *nouveauté* est donc tissé très serré; la bibliothèque travaille celle-ci en fait à un point tel que son décodage est anticipé : l'horizon d'attente du texte paralittéraire implique « la reprise inlassable des mêmes procédés [...] sans aucune mise à distance ironique ou

³⁴ Paul Bleton, *loc. cit.*, p. 17.

³⁵ Daniel Couégnas, *op. cit.*, p. 31.

³⁶ *Ibid.*, p. 51.

³⁷ *Ibid.*, p. 50.

³⁸ *Ibid.*, p. 120.

³⁹ *Ibid.*

parodique susceptible d'amorcer la réflexion critique du lecteur⁴⁰ ». À l'autre extrémité du processus, le texte lu trouvera inévitablement sa place aux côtés de ses semblables (comment pourrait-il en être autrement?), sur le rayon des *mêmes* réservé à la collection paralittéraire à laquelle il appartient. Dans le domaine de la paralittérature, comme l'explique Couégnas, « le terme de contrat, dans sa polysémie, est particulièrement bien venu [...], au sens littéral (commercial) tout autant que métaphorique (l'adéquation entre ce qu'attend le lecteur et ce qu'on lui propose effectivement)⁴¹ », puisque, à moins d'être en présence d'un « chef-d'œuvre paralittéraire⁴² » – qui ne respecterait pas les termes du contrat et qui conséquemment pourrait être envisagé comme une cause de déception pour le lecteur –, le label de collection protège le lecteur contre toute *nouveauté* « innovatrice ». Parce que l'essentiel du contrat paralittéraire repose sur la promesse d'une adéquation entre la *nouveauté* et le *même*, on pourrait penser que la bibliothèque du lecteur, plus exactement le rayon convoqué au départ du processus de lecture, ne subit aucun « travail » de la part du texte lu, mais ce serait négliger la légère mais bien réelle modification qu'est le simple ajout d'un élément à l'ensemble existant. L'exemple de la paralittérature nous amène plutôt à formuler l'hypothèse que le « travail » effectué par le texte sur la bibliothèque est inversement proportionnel au « travail » qu'elle exerce sur lui, et à croire que cette hypothèse a valeur de vérité générale : plus le filtre conditionne et garantit la lecture de la *nouveauté*, moins le *même* se renouvelle; moins le filtre est tissé serré, plus le *même* s'ouvre à la *nouveauté*.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 182.

⁴¹ *Ibid.*, p. 50.

⁴² *Ibid.*, p. 68.

Suivant ce raisonnement, nous pouvons avancer que, à l'inverse du texte paralittéraire, le texte littéraire « travaille » davantage la bibliothèque qu'il n'est travaillé par elle, il la modifie, bouscule son contenu, entraîne possiblement une réorganisation de ses rayons. Lorsque le texte littéraire fait partie d'une collection, le contrat qui s'installe au début du processus de lecture n'en prédétermine cependant pas moins l'entrée et le point d'arrivée de la *nouveauté* dans la bibliothèque. Comme sa contrepartie paralittéraire, le label littéraire désigne le rayon où sont rangés les titres qui forment la série personnelle du lecteur et installe par conséquent un horizon d'attente bien défini. Évidemment, le contrat littéraire n'est pas une clause restrictive au même titre que le contrat paralittéraire, parce qu'il n'encadre pas la lecture de la *nouveauté* à la manière d'un « mode d'emploi » : le label littéraire, dont le manifeste n'est pas de l'ordre du code d'écriture, ne peut garantir l'uniformité de son réseau intertextuel comme le fait le label paralittéraire. L'appartenance à une collection implique néanmoins une forme de prédétermination, de même qu'elle préside au classement de la *nouveauté* dans la bibliothèque : une fois lue, elle ira rejoindre le réseau intertextuel des *mêmes* dont elle deviendra partie intégrante.

En somme, les deux types de contrats, littéraire et paralittéraire, fonctionnent de façon semblable : dans les deux cas, le « comment lire » le texte prend forme dans et par la série qui précède sa parution, plus exactement par le réseau intertextuel qui comprend tous les titres de la collection précédemment lus par le lecteur, c'est-à-dire tous les *mêmes* qui constituent sa série personnelle. Tous deux imposent à la *nouveauté* un filtre d'entrée aux mailles plus ou moins serrées et lui indiquent dès le départ le rayon où une place lui est réservée. Le contrat littéraire se dissocie

cependant radicalement de son pair en ce qu'il poursuit un objectif qui va totalement à l'encontre du but inhérent au contrat paralittéraire : il renferme une clause qui oblige les textes réunis sous un label littéraire à *ne surtout pas faire entrer du même dans la bibliothèque*. De nouveau, la collection littéraire se trouve dans une situation ambiguë : d'une part, la présence de son label entraîne la sélection du rayon par lequel la *nouveauté* peut entrer dans la bibliothèque du lecteur et sur lequel elle ira se ranger une fois lue; d'autre part, elle demande à ses textes de « travailler » le « déjà lu » qui forme cette bibliothèque. La réalisation de cet objectif fait apparaître le second paradoxe de la collection littéraire, puisque le texte qui doit apporter du nouveau à la bibliothèque, c'est-à-dire agir sur plus d'un rayon à la fois, modifier le classement des données pré-existantes, etc., doit également posséder les propriétés des *mêmes* aux côtés desquels il ira se ranger. Autrement dit, il doit être assez innovateur pour que sa lecture ébranle, plus ou moins fortement, les fondements de la bibliothèque où il fait son entrée (il ne s'agit pas de commander sa réorganisation à chaque fois), tout en satisfaisant aux exigences d'un label éditorial qui lui demande d'offrir au lecteur le *même* auquel il est en droit de s'attendre.

Si nous ne pouvons ni ne voulons résoudre ce paradoxe, nous croyons qu'il est possible d'en donner une plus juste configuration en développant plus systématiquement la notion de contrat de lecture. Posons d'abord les deux termes suivants : premièrement, un texte appartient ou non à une collection (ou à un réseau intertextuel), c'est-à-dire que sa lecture est conditionnée ou non par la présence d'un

label⁴³, et, deuxièmement, le texte (la *nouveauté*) qui appartient à une collection (ce terme ne s'applique pas dans le cas contraire) entretient avec le *même* une relation qui va de la réitération à la quasi-autonomie, c'est-à-dire qu'il travaille la bibliothèque du lecteur à des degrés divers. En croisant les quatre propriétés que sont l'existence ou l'absence d'un label de collection ainsi que la réitération et la quasi-autonomie, on obtient quatre types de contrats, soit les quatre contrats « modèles » qui prédéterminent la rencontre du texte, de tout texte (entendre : littéraire ou paralittéraire) et du lecteur. Le premier, le *contrat fermé*, se rattache d'emblée à la collection paralittéraire : il y a existence d'un label, lequel agit à titre de garantie qui protège le lecteur contre toute surprise; ce label désigne l'entrée et le point d'arrivée de la *nouveauté* dans la bibliothèque, qui se rejoignent sur le rayon des *mêmes*. Le *contrat ouvert* est la version en négatif du contrat fermé : aucun label ne conditionne la lecture du texte, qui peut donc partir dans toutes sortes de directions, c'est-à-dire faire entrer la *nouveauté* dans la bibliothèque par autant de portes que celle-ci contient de rayons; si son entrée est libre, le point d'arrivée de la *nouveauté* l'est tout autant en ce que tous les rayons où se ranger lui sont accessibles. Le *contrat croisé* est le contrat que nous associons à la collection littéraire : en partie fermé, de par la présence du label qui impose un filtre à la lecture de la *nouveauté* et qui lui réserve une place toute désignée sur l'un des rayons de la bibliothèque, il est aussi ouvert puisque, dans le cours et au terme du processus, il impose à cette *nouveauté* de travailler et d'apporter du nouveau au « déjà lu », c'est-à-dire d'être accueillie par d'autres rayons que le rayon des *mêmes* aux côtés desquels elle devrait paradoxa-

⁴³ Nous parlons ici d'un label officiel, affiché, mais nous n'écartons pas la possibilité qu'un label officieux, disons celui de la « Collection blanche » de Gallimard, puisse agir de la même façon.

lement se ranger. Enfin, le quatrième et dernier contrat est en quelque sorte un contrat ouvert que l'on pourrait taxer de fausse représentation, un *contrat dévié* : si l'absence de label laisse croire que l'entrée et le point d'arrivée de la *nouveauté* dans la bibliothèque sont libres, les clauses qui promettent le travail du « déjà lu » et l'ouverture sur plusieurs rayons ne sont pas respectées en ce que sous cette *nouveauté* se cache en fait du *même*, qui n'apporte évidemment aucun renouvellement à l'ensemble.

Nous croyons utile de relier à ces quatre contrats les représentations géométriques qui se sont présentées à nous lors de notre réflexion et qui illustrent le processus de lecture propre à chacun d'entre eux. Il est difficile de résister à l'image du cercle pour décrire le type de contrat rattaché à la notion de collection, qui impose à la *nouveauté* un seul et même point de départ et d'arrivée dans la bibliothèque. Si cette circularité colle parfaitement à la collection paralittéraire, elle est par trop réductrice, bien que nécessaire, dans le cas de la collection littéraire, puisque le contrat croisé renferme une clause qui ne figure pas dans le contrat fermé, soit celle qui impose à la *nouveauté* un parcours à la fois déterminé et libre. Selon nous, le cercle à la fois fermé et ouvert qu'est la figure du rond-point, « place circulaire d'où rayonnent plusieurs avenues⁴⁴ », représente assez justement le processus de lecture lié au contrat croisé : un seul et même point d'arrivée mais aussi plusieurs sorties vers d'autres rayons de la bibliothèque. De même que pour les deux contrats reliés à la notion de collection, les représentations du contrat ouvert et du « faux » contrat ouvert doivent partager un principe commun, tout en étant respectivement assez fortes

⁴⁴ *Le Petit Robert I*, Paris, Le Robert, 1991, p. 1728.

pour distinguer les deux processus de lecture. Même si elle ne représente malheureusement pas ces processus dans leur totalité, la figure de l'étoile remplit quand même les deux objectifs puisque, en attribuant une direction à ses rayons, on obtient deux modèles à la fois semblables et différents. Le contrat ouvert, qui permet à la lecture de partir dans toutes sortes de directions, appelle la figure de l'étoile dont les rayons explosent à partir du centre; inversement, l'étoile dont les rayons convergent vers le centre convient au « faux » contrat ouvert, puisque l'ouverture qu'il promet en début de lecture se replie sur elle-même.

CONCLUSION

Il aurait été difficile de nous lancer dans une réflexion sur la notion de collection sans mettre à profit la théorie de la paratextualité développée par Gérard Genette à la fin des années 1980, qui met en relation le texte et le support qui le rend accessible aux lecteurs. Si nous avons remodelé le concept de paratexte, resserré ses frontières et réévalué ses composantes, c'est essentiellement pour en faire un outil de travail plus précis et plus complet, donc plus à même d'aider le chercheur à analyser le rôle du paratexte dans le processus de lecture d'un texte. Suivant notre conception, et nous contredisons Genette à ce sujet, tout contexte *n'est pas* paratexte : seuls les énoncés textuels, de nature publique et officielle et qui sont directement liés à la transformation d'un texte en livre méritent le statut de composantes paratextuelles. Telles que nous les avons définies, ces composantes se distinguent par leur emplacement, qui détermine si elles appartiennent au péritexte ou à l'építecte, par leur destinataire, en l'occurrence l'instance auctoriale ou éditoriale, et par la (les) fonction(s) qu'elles remplissent, que nous avons ramenées à l'information, à l'identification et à l'énonciation. Pour achever notre exercice de révision, nous avons rejeté deux idées reçues sur le paratexte, d'abord celle voulant qu'il soit au service du texte, à laquelle nous avons opposé le principe d'une complémentarité entre les deux, puis celle voulant qu'il assure au texte « un sort conforme au dessein de l'auteur » (S,

374), un postulat qui ne tient pas compte de l'impact du discours paratextuel de source *éditoriale* sur la construction, par le lecteur, d'un des possibles du texte.

Le label de collection est l'une des composantes dont la responsabilité relève de l'instance éditoriale, et certainement l'une des plus signifiantes, parce qu'il figure au nombre des composantes métatextuelles. S'il sert d'emblée à identifier le texte, le titre de collection ne peut remplir seul la fonction énonciatrice, puisqu'il n'est en lui-même qu'un signifiant paratextuel; comme les références nominales (nous n'avons pris en considération que les noms d'auteur et d'éditeur) et la mention générique avec lesquelles il partage cette condition, il ne peut générer du sens – et acquérir le statut de message – que dans et par son interaction avec un signifié intertextuel, c'est-à-dire le catalogue virtuel qui réunit tous les autres textes de la collection. Contrairement à ses semblables, le label de collection se distingue cependant par sa capacité de désigner *précisément* l'ensemble de textes dont il a besoin pour faire sens et, parallèlement, dont le lecteur a besoin pour décoder le contrat de lecture dont il est porteur. Même si, dans le cadre de l'acte de lecture, le signifié intertextuel varie d'un lecteur à l'autre, puisque la série personnelle de chacun ne comprend pas nécessairement tous les titres de la collection, c'est cette propriété originale qui lui permet de conditionner la lecture des textes qu'il représente.

La seule définition de la collection que nous ayons donnée jusqu'à présent porte sur la formule éditoriale : une collection est un ensemble (achevé/inachevé) de textes publiés qui partagent un label, une présentation matérielle et un projet officiel communs. Ces trois propriétés figurent dans la liste des douze paramètres constitutifs de l'objet collection, soit, outre le titre, la présentation et le projet, un lien avec une

maison d'édition, un directeur, un rythme et des dates de publication, un certain nombre de volumes et d'auteurs, un ou des genres privilégiés, un tirage et un prix de vente plus ou moins fixes. La réflexion théorique que nous avons développée sur la capacité du label d'imposer un contrat de lecture nous permet maintenant de donner une définition conceptuelle de la collection : une collection est une *proposition de lecture de source éditoriale qui s'applique à un ensemble de textes dont le paratexte et le support formel portent les codes de la conception de la littérature propre à la communauté de lecteurs qu'elle désigne et appelle à la fois*. Cette définition s'applique autant à la collection littéraire qu'à la collection paralittéraire, lesquelles se distinguent non pas tant par leur fonctionnement, qui ne diffère somme toute que sur la question du conditionnement prospectif qu'exerce la collection sur le processus d'écriture, que par le degré d'ouverture du contrat qu'elles commandent (fermé ou croisé), par le mode d'inscription de la proposition de lecture dans le paratexte et dans le support formel ainsi que par la nature de la conception de la littérature à laquelle elles répondent et donnent forme en même temps.

NOTE TO USERS

Page(s) missing in number only; text follows. Page(s) were scanned as received.

275

This reproduction is the best copy available.

UMI[®]

TROISIÈME PARTIE :
LA COLLECTION « LES CAHIERS VERTS »

INTRODUCTION

« Si la littérature a toujours répondu à un besoin de l'homme, la "chose littéraire", elle-même, n'est que depuis peu objet de curiosité¹ ». Datant des premières décennies du XX^e siècle, cette affirmation montre à quel point l'homme qui l'a couchée sur papier, l'éditeur Bernard Grasset, était de son temps, était même en avance sur son temps, a-t-on souvent dit; elle témoigne d'une très fine lecture d'une époque dont on reconnaît, à l'aube du XXI^e siècle, qu'elle avait à peine vu s'achever le processus d'autonomisation de la littérature. Qu'est-ce que cette « chose »? Répondons par les mots de l'éditeur : « [E]ntendez-bien [...] ce qui a une existence, un corps, ce que l'on peut atteindre, ou manquer, ce qu'on peut posséder, ce qu'on peut perdre, ce qu'on se dispute. Vous pensez à une balle, à un jeu, à la borne du stade? C'est cela². » Cinquante ans avant que Jacques Dubois et Pierre Bourdieu officialisent la conception institutionnelle de la littérature, dont des précurseurs comme Jean-Paul Sartre (1947) et Roland Barthes (1953) avaient posé les assises³, Bernard Grasset comprend rapidement que c'est en misant sur la double nature de la littérature, à la fois création symbolique et produit de consommation, qu'il réussira dans son métier et

¹ Bernard Grasset, *La Chose littéraire*, Paris, Gallimard, 1929, p. 12.

² *Ibid.*, p. IX.

³ Voir Jacques Dubois, *L'Institution de la littérature : Introduction à une sociologie*, Paris et Bruxelles, Nathan et Labor, 1978.

qu'il pourra voir se réaliser ses idées de grandeur. « Jamais les compétitions de l'esprit ne furent si passionnées qu'aujourd'hui », écrit-il, « [j]amais, en tout cas, les éditeurs n'y prirent une telle part⁴ ».

Dans son analyse de la structure et du fonctionnement du champ des lettres au début du XX^e siècle, Anna Boschetti, à son insu peut-être, accole au personnage des qualités qui renforcent ce portrait d'un éditeur doué d'un sens de l'observation hors du commun : Bernard Grasset est « le premier qui saisit *clairement* la possibilité de "développer le goût d'un peuple, [de] gagner un public nouveau à l'amour des Lettres" », il frappe par la « *lucidité* » avec laquelle il fait la « chasse aux écrivains », « parfaitement *conscient* que l'art est un investissement risqué et à long terme », « plus *conscient* que tout autre [également] du pouvoir de l'éditeur et du lancement⁵ ». À la lucidité de l'homme s'ajoute un apport innovateur au métier d'éditeur, aux rouages et aux stratégies de ce qui deviendra la façon de faire « moderne » dans le monde de l'édition. Si l'on insiste tant sur la manière particulière dont Grasset mena ses affaires, c'est qu'elle entraîna dans son sillage un mouvement de rénovation : Jacques Brenner écrit que, durant les années 1910-1920, « Bernard Grasset allait révolutionner le monde de l'édition⁶ », Anna Boschetti que « son entreprise est celle qui contribu[a] le plus à bouleverser le fonctionnement du marché littéraire⁷ », Henry Muller, enfin, qui connaissait bien l'éditeur pour avoir travaillé à ses côtés, que

⁴ Bernard Grasset, *op. cit.*, p. IX.

⁵ Anna Boschetti, « Légitimité littéraire et stratégies éditoriales », dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, Paris, Fayard et Cercle de la librairie, 1991 [1986], vol. IV, p. 520-521. Nous soulignons.

⁶ Jacques Brenner, *Tableau de la vie littéraire en France d'avant-guerre à nos jours*, s.l., Luneau Ascot Éditeurs, 1982, p. 24.

⁷ Anna Boschetti, *loc. cit.*, p. 520.

« Bernard Grasset aura été un *moment* de l'édition française⁸ ». Le recul du temps donnera donc raison à l'homme dont le biographe écrit qu'« il se posait lui-même, sur la tête, la couronne du meilleur éditeur, du dernier survivant de la race des "vrais éditeurs", bref du prince de l'édition⁹ ». Modeste, Grasset ne l'était pas : « J'eus mon rôle, avoue l'auteur de *La Chose littéraire*, dans les événements que j'entreprends de relater, et mes responsabilités dans ce que l'on est convenu d'appeler "les mœurs nouvelles de l'édition"¹⁰. »

Si l'homme passe à l'histoire pour ses méthodes dites « révolutionnaires », sa maison, elle, est reconnue pour avoir attiré plusieurs des jeunes auteurs qui marqueront la littérature française de la première moitié du XX^e siècle. Les éditions Grasset ne sont cependant pas les seules à avoir pressenti et révélé les talents en mal de publication : malgré quelques « exceptions notables », affirme Brenner, « on peut dire que la plupart des "grands écrivains" de l'entre-deux-guerres parurent sous la couverture Grasset ou sous la couverture Gallimard¹¹ ». Autant ces deux maisons ont rivalisé l'une avec l'autre, autant les noms de Grasset et de Gallimard, qu'il s'agisse des deux hommes ou des deux entreprises, forment aujourd'hui un couple indissociable pour qui jette un regard rétrospectif sur l'époque qu'ils dominèrent : « Gaston Gallimard et Bernard Grasset furent les grands éditeurs littéraires¹² » de cette période, lit-on chez Brenner; « Grasset et Gallimard se partag[èrent] le marché des jeunes auteurs, exerçant une influence sur le goût et contribuant à faire les

⁸ Henry Muller, *Trois pas en arrière*, Paris, La Table ronde, 1952, p. 121. Nous soulignons.

⁹ Jean Bothorel, *Bernard Grasset : Vie et passions d'un éditeur*, Paris, Bernard Grasset, 1989, p. 204. Parce que nous citerons plusieurs extraits de cet ouvrage, les références subséquentes seront données entre parenthèses dans le texte, précédées du sigle BG.

¹⁰ Bernard Grasset, *op. cit.*, p. V.

¹¹ Jacques Brenner, *op. cit.*, p. 28.

renommées¹³ », déclarent Germaine Brée et Édouard Morot-Sir; « Gallimard, Grasset et quelques maisons plus petites [...] impos[èrent] très rapidement la littérature du jour, celle qui, toujours en mouvement, est génératrice d'autres créations¹⁴ », note enfin Pascal Fouché. Comme le signale Fouché, Grasset et Gallimard ne monopolisent pas à eux seuls le terrain de la nouveauté littéraire : des « maisons plus petites » comme La Sirène, Au Sans Pareil et les éditions Kra, toutes trois nées dans l'entre-deux-guerres, cherchent en effet elles aussi à « drainer » des auteurs contemporains. Vu leur brève existence et leur prédilection pour la « littérature d'avant-garde » plutôt que pour la « littérature du jour », on n'attribue aujourd'hui à ces maisons qu'une position marginale sur l'échiquier, ce qui laisse toute la place aux deux rivaux qu'ont été Bernard Grasset et Gaston Gallimard. Henry Muller se souvient du « paroxysme » que cette lutte autant individuelle que professionnelle a atteint durant les années 1930, « belle époque de prospérité pour l'édition et règne d'or pour les auteurs » :

On s'arrachait les écrivains à coups de surenchères de droits, à coups de promesses souvent tenues. Le moindre soupçon de talent littéraire naissant valait à son possesseur un « Passez donc me voir » signé : Grasset ou un « Je reçois tous les jeudis, et je serais heureux... » signé : Gallimard. Et la conversation se résumait toujours en « Êtes-vous bien sûr que chez Grasset...? » ou « Allez chez Gallimard, mon vieux, allez-y, nous en reparlerons... »¹⁵

Selon Jean Bothorel, les deux hommes, nés la même année (1881), n'avaient qu'une seule chose en commun, soit le principe que « l'éditeur est supérieur à l'auteur » (BG,

¹² *Ibid.*, p. 24.

¹³ Germaine Brée, Édouard Morot-Sir, *Littérature française : Du surréalisme à l'empire de la critique*, Paris, Arthaud, 1984, p. 38.

¹⁴ Pascal Fouché, « L'édition littéraire, 1914-1950 », dans *Histoire de l'édition française*, vol. IV, p. 227.

41); « dès l'instant où ils commencent à exister professionnellement, tout les sépare », écrit le biographe de Grasset, « tout les sépare et ils vont, un demi-siècle durant, camper sur les mêmes terres, se nourrir des mêmes gloires ou presque » (*ibid.*). S'ils travaillent sur le même terrain, les deux hommes le font différemment, à l'image de deux personnalités qu'on se plaît à opposer, Bothorel le premier :

Bernard Grasset a créé, seul, sa Maison. Gaston Gallimard a été coopté par six écrivains, ambitieux et talentueux, pour les soutenir et bientôt les encadrer. [...] L'un est sans fortune; l'autre joliment nanti. [...] L'un est passionné, braque, violent; l'autre madré, conciliant, courtois. [...] L'un a peur des femmes et elles seront ses esclaves; l'autre les aime... (*ibid.*)

– et la liste se poursuit¹⁶. Selon le biographe, rivalité ne rimait cependant pas, dans leur cas, avec inimitié, mais plutôt avec « amitié » : « Entre les deux guerres, écrit-il, ils prendront l'habitude de déjeuner une fois par mois en dehors de Paris », un « rituel [qui] prend l'après-midi entière » parce que « les deux hommes n'en finissent jamais » (*ibid.*)

Dans son étude du marché littéraire de l'entre-deux-guerres, dont les maisons Grasset et Gallimard « se disputent l'hégémonie », Anna Boschetti assimile la rivalité des deux éditeurs à une lutte professionnelle dont l'objectif est de « concilier la légitimité littéraire et le succès commercial¹⁷ ». Pour elle, la victoire va d'un seul

¹⁵ Henry Muller, *op. cit.*, p. 86.

¹⁶ Le biographe de Gaston Gallimard va dans le même sens que Bothorel : « Grasset et Gallimard s'estiment mutuellement. L'un est un mufler obsédé par son métier, insupportable d'égoïsme, l'autre un gentleman roublard prêt à tout pour parvenir à ses fins. Ils se livrent une guerre totale parce qu'ils sont finalement de la même trempe, de la même génération et surtout que leurs maisons ont grandi dans le même élan à la même période et sur le même marché. » (Pierre Assouline, *Gaston Gallimard : Un demi-siècle d'édition française*, Paris, Balland, 1984, p. 160)

¹⁷ Anna Boschetti, *loc. cit.*, p. 523.

côté : « il est hors de doute que, sur tous les plans, le gagnant, c'est Gallimard¹⁸ ». En ce qui concerne le capital économique, explique-t-elle, la courbe ascendante du chiffre d'affaires de la Librairie Gallimard au sortir de la crise des années 1930 prouve sa « suprématie » sur la maison Grasset, alors aux prises avec de sérieuses difficultés financières¹⁹. Sur le plan de la légitimité littéraire, l'obtention de huit prix Goncourt par Gallimard durant l'entre-deux-guerres, contre deux seulement pour Grasset, et le « prestige » qui attire les écrivains chez Gallimard, plutôt que l'argent et le succès rapide qui les font aller chez Grasset, montrent que la maison Gallimard possède, à la veille de la Seconde Guerre mondiale, un capital symbolique « au-dessus de tout soupçon », qui est « supérieur à celui de tous les autres groupes du circuit légitime » et qui « fait défaut à Grasset »²⁰ : ce dernier, précise Boschetti, ne maîtrise pas suffisamment les règles du jeu, s'oriente mal dans un espace pourtant balisé et multiplie les chances de se tromper²¹. La « défaite » de la maison Grasset, poursuit-elle, est aussi celle d'un éditeur dont le tempérament et les agissements nuisent aux desseins et aux relations sociales qu'il entretient, alors que la Librairie Gallimard peut compter sur un maître d'œuvre qui saura devenir « le point d'intersection et de convergence de tous les mouvements de [l']espace [littéraire]²² » : « autant l'un s'affiche et s'expose, en revendiquant tout haut sa désinvolture publicitaire et ses opinions, autant l'autre [...] est discret et prudent », écrit Boschetti; « alors que Grasset indispose ses auteurs à force de prétendre que c'est lui le véritable créateur de

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*, p. 528. Voir aussi les pages 524-527.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*, p. 530.

leur œuvre et de prendre la plume à leur place, Gaston Gallimard les flatte et s'efface²³ », écrit-elle encore.

Que les éditions Grasset n'aient pas remporté la « victoire » dans la lutte qui les opposait à la Librairie Gallimard n'atténue en rien l'intérêt des « Cahiers verts ». Au contraire, sous cet angle d'observation, la collection devient un objet d'analyse situé au cœur de la problématique institutionnelle. Bernard Grasset voulait créer une collection *littéraire*, il a exprimé ce désir et expliqué la nature de son projet, de manière formelle et informelle, à maintes reprises. Les « Cahiers verts » sont une tentative de définition et de promotion de la littérature, leur création et leur évolution obéissant à une stratégie qui visait l'obtention de capital symbolique et qui contribua indirectement à la légitimation d'un corpus dit « littéraire ». Considérés comme l'une des gloires et des plus belles réussites de la maison, les « Cahiers verts » sont passés à l'histoire – contrairement aux autres collections Grasset – et sont aujourd'hui indissociables du nom de leur fondateur (plus peut-être que de celui de leur directeur, Daniel Halévy). Le retentissement et le succès qu'ils connurent entre les années 1921 et 1930 n'ont *aucun* équivalent chez Gallimard, qui lance pourtant plusieurs collections dans l'entre-deux-guerres.

Compte tenu de cette originalité, en plus d'analyser les « Cahiers verts » à la lumière de notre théorie de la collection littéraire, nous tâcherons de mettre au jour la stratégie éditoriale qu'ils représentent et de situer cette stratégie dans l'époque qui a vu naître la collection. Précisons d'entrée de jeu que notre corpus d'étude ne comprend pas tous les titres de la collection, qui en totalise 110, publiés entre 1921 et 1933 et

²³ *Ibid.*, p. 531.

partagés en cinq « cycles », c'est-à-dire en cinq sous-ensembles parus l'un après l'autre et comptant chacun un nombre limité de cahiers, tous numérotés. Parce qu'il forme un bloc distinct des quatre autres, seul le *premier* des cinq cycles fera l'objet de notre analyse (nous reviendrons évidemment sur ce point) : d'une part, il totalise à lui seul 70 des 110 cahiers, les 40 autres étant répartis également entre les deuxième, troisième, quatrième et cinquième cycles; d'autre part, ces 70 cahiers, dont la publication s'est échelonnée sur une période de six ans, de 1921 à 1927, ont été offerts au public suivant des conditions qui seront modifiées à partir du deuxième cycle; enfin, la présentation matérielle des 70 premiers titres diffère légèrement de celle adoptée pour les 40 derniers.

Avant de nous pencher sur ce corpus et afin de le mettre en contexte, il nous faut au préalable consacrer quelques pages à dresser un bref historique de la Librairie Grasset durant ses trois premières décennies d'existence, à dessiner les grandes lignes de la politique éditoriale de son fondateur ainsi qu'à présenter les principales collections de la maison.

CHAPITRE VI

TRENTE ANS CHEZ GRASSET

Il est coutume de dire que c'est pour répondre au besoin d'un de ses amis, Henri Rigal, que Bernard Grasset fonde sa maison d'édition en juillet 1907, dont la raison sociale d'origine, les Éditions Nouvelles, deviendra la Librairie Bernard Grasset dès la fin de l'année¹. Après *Mounette* (1907), la période d'avant-guerre voit l'essor tranquille mais solide d'une maison qui privilégie alors, comme beaucoup d'autres, la publication à compte d'auteur. Grasset obtient un premier succès de librairie avec *La Chèvre de Pescadoire* de Léon Lafage (1907) et « découvre » Jean Giraudoux (*Provinciales*, 1909) et François Mauriac (*L'Enfant chargé de chaînes*, 1913), qui lui seront fidèles. Une brève alliance avec les toutes récentes éditions Nelson, de mai 1910 à avril 1911, permet à Grasset d'installer son équipe dans de plus grands locaux. Grasset accepte d'être le dépositaire qui assurera en France le lancement de la collection Nelson, composée de petits livres consacrés à des rééditions d'auteurs célèbres; en échange, il emménage gratuitement au 61, rue des Saints-Pères, adresse qui restera sienne après la fin de la collaboration entre les deux sociétés, Grasset ayant réalisé qu'il devait consacrer trop de temps à la gestion de la

¹ Nous proposons ici un condensé élaboré à partir des deux principales références sur Grasset et sur sa maison d'édition, soit la biographie de Bothorel et les trois tomes de l'étude de Gabriel Boillat, *La Librairie Bernard Grasset et les lettres françaises* (Paris, Librairie Honoré Champion, 1974 et 1988), « Les chemins de l'édition (1907-1914) », « Le temps des incertitudes (1914-1919) » et « La foire sur la place (1919-1926) ».

collection pour ce qu'il en retirait. Revenu à ses préoccupations premières, il voit ses efforts couronnés par l'obtention de deux prix Goncourt consécutifs, l'un pour *Monsieur des Lourdines* d'Alphonse de Châteaubriant (1911), l'autre pour *Les Filles de la Pluie* d'André Savignon (1912), et une publication célèbre inscrit son nom dans l'histoire, celle de *Du côté de chez Swann* de Marcel Proust, qu'il édite à compte d'auteur en 1913.

Avant de proposer à Grasset de publier son livre à ses propres frais, Proust a tenté de le faire publier chez Ollendorff et chez Fasquelle, au Mercure de France et aux éditions de la NRF, qui ont tous refusé. Après avoir accumulé ces refus, Proust est pressé; il écrit à René Blum, qui sera son intermédiaire auprès de Grasset :

Je suis très malade et j'ai besoin de certitudes et de repos. Si M. Grasset édite le livre à ses frais, il va le lire, me faire attendre, me proposera des changements, de faire des petits volumes, etc. Et aura raison du point de vue du succès. Mais je recherche plutôt la claire présentation de mon œuvre. Ce que je veux, c'est que dans huit jours vous puissiez me dire : « C'est une *affaire* conclue, votre livre paraîtra à telle date. » Et cela n'est possible qu'en payant l'édition. (BG, 88)

Le manuscrit, alors envisagé par Proust comme la première des deux parties d'un ouvrage intitulé *Les Intermittences du cœur*, arrive chez Grasset le 24 février 1913, avec ces précisions : « Je paierai tous les frais d'édition, ainsi que la publicité. » (BG, 89) Pendant les huit mois qui précèdent la parution du livre en novembre, le texte sera retravaillé et augmenté par Proust au point de devoir être scindé en deux, non sans que l'auteur résiste à cette fragmentation : l'œuvre entière, maintenant intitulée *À la recherche du temps perdu*, comportera donc trois tomes, *Du côté de chez Swann*, *Le Côté de Guermantes* et *Le Temps retrouvé*. Des 2200 exemplaires qui sont d'abord

tirés de *Swann* – 1380 autres sortiront en avril 1914 –, plus de 600 sont adressés par l'auteur et/ou l'éditeur à des personnalités littéraires ou mondaines et à la presse parisienne : « Pour aucun autre roman, écrit Bothorel, Grasset n'avait organisé un "service" de cette ampleur. » (*BG*, 94) Dès mars 1914, Proust est courtoisé par les éditions de la NRF, par Gide surtout, qui s'est ouvertement déclaré coupable devant l'auteur, dans une lettre datée de janvier de la même année, d'avoir laissé passer son manuscrit : « [L]e refus de ce livre restera la plus grave erreur de la NRF, et (car j'ai cette honte d'en être beaucoup responsable) l'un des regrets, des remords les plus cuisants de ma vie » (cité par Bothorel, *BG*, 90). Proust ne reste pas insensible à cette campagne de séduction, d'autant plus qu'il avait déjà formulé le vœu d'être publié par l'équipe de la NRF; il en parle à Grasset, qui lui propose en guise de réponse de publier le deuxième tome de *La Recherche* à ses frais et de lui accorder des droits d'auteur de l'ordre exceptionnel de vingt pour cent. Proust accepte ces nouveaux termes et se lance avec son éditeur dans la fabrication du *Côté de Guermantes*, dont la parution est annoncée pour novembre 1914. Durant la guerre, qui oblige l'éditeur à ralentir le rythme de ses parutions, Proust et Grasset se perdent de vue; toujours sollicité par la NRF, l'auteur, à qui on promet des conditions financières qu'il juge favorables à la publication rapide de l'ensemble de son œuvre, lui qui sait son état de santé de plus en plus précaire, joue la corde de l'amitié et de la nécessité d'accepter, pour le bien de son œuvre, l'argent que lui propose la NRF pour amener Grasset à le laisser reprendre sa liberté. L'éditeur acquiesce à sa demande, non sans formuler le souhait de voir Proust revenir dans ses rangs un jour, ne serait-ce que le temps d'une

publication. Le deuxième tome de *La Recherche, Les Jeunes Filles en fleur*, paraît donc à la NRF en 1919 et gagne le prix Goncourt de l'année.

Après la guerre, la maison Grasset trouve son véritable élan. Bothorel associe d'ailleurs la décennie 1920 aux « années Grasset », un titre que n'usurpe pas l'éditeur qui, « malgré ses excès [et] son outrecuidance » (BG, 186), a marqué cette période « de son sceau », certes par ses méthodes novatrices de promotion du livre, explique le biographe, mais aussi en mensualisant les auteurs qu'il voulait lier à sa maison, ce qui fit école (*ibid.*) La Librairie Grasset obtient d'abord un retentissant succès, en France mais aussi outre-Manche et outre-Atlantique, avec *Les Silences du colonel Bramble* (1918), qui lancent la carrière d'André Maurois; « véritable locomotive », ce livre entraîne rapidement trois autres titres qui installent officiellement l'auteur dans sa carrière d'écrivain : *Ni ange ni bête* (1919), *Les Discours du docteur O'Grady* (1921 ou 1922) et *Ariel ou la Vie de Shelley* (1923), « biographie romancée » publiée dans les « Cahiers verts ». En 1923, le roman *Le Diable au corps* de Raymond Radiguet, jeune phénomène littéraire dont Grasset fait son protégé, passe à l'histoire pour les dures critiques que vaut à son éditeur l'énorme battage publicitaire qui accompagne sa sortie, lequel comprend entre autres un « clip » cinématographique fort mal reçu dans le milieu littéraire. L'année suivante, alors que François Mauriac, Paul Morand et Henry de Montherlant se sont entretemps joints à son « écurie », Grasset a l'idée, à des fins commerciales, de réunir ces trois auteurs ainsi que Maurois sous la bannière « les quatre M »; devant le peu d'intérêt manifesté par les principaux intéressés à l'égard de cette étiquette commune, le projet tourne court et le label disparaît.

De nombreuses collections sont mises sur le marché par l'éditeur durant la décennie 1920, ce qui n'a rien d'original, puisque toutes les grandes maisons font de même². En 1909, pour attirer des auteurs et solliciter leur collaboration, Grasset avait créé une première collection, « Les études contemporaines », dont *Le Culte de l'incompétence* d'Émile Faguet, personnalité influente de l'époque, marqua l'inauguration officielle. En 1921, il confie la direction de la collection « Le roman », vouée à la publication de jeunes auteurs prometteurs, au critique littéraire Edmond Jaloux³. Parce que celle-ci n'atteint pas son but et ne satisfait pas l'ambition de Grasset, l'éditeur a l'idée, l'année suivante, de lui adjoindre un prix littéraire, le Grand Prix Balzac, qui vaudra à son lauréat un capital appréciable de 30 000 francs et une parution assurée dans la collection. Évidemment, le deuxième volet du prix ne manque pas de lui attirer les foudres des éditeurs concurrents, ce qui lance « l'affaire du prix Balzac », alimentée en 1923 par la première attribution du prix, partagé entre Émile Baumann et Jean Giraudoux, qui sont loin d'être inconnus du public et qui font déjà partie de l'écurie Grasset⁴.

Toujours en 1921, Daniel Halévy est nommé directeur de la collection « Les Cahiers verts », qui connaîtra un départ fulgurant avec la publication du roman *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon⁵ et qui ne s'achèvera qu'en 1933, après avoir fait paraître 110 titres partagés en cinq cycles. Afin de donner suite au « coup de foudre » qu'il a ressenti lors de la lecture du roman, Grasset veille à ce que la sortie de *Maria Chapdelaine* soit un véritable événement littéraire, au sens de « phénomène de société

² Nous reviendrons plus loin sur les principales collections publiées par la maison Grasset.

³ La collection prendra fin quelque part entre 1922 et 1926.

qui déborde largement l'œuvre elle-même » (*BG*, 149), explique Bothorel, ce qui donnera à la collection un coup d'envoi exceptionnel. Deux collections de luxe voient ensuite le jour, dont la responsabilité incombe à Louis Brun, le bras droit de Grasset : « Les inédits » en 1926, qui ne vivront que le temps de dix titres, et la « Bibliothèque Grasset » l'année suivante, qui aura beaucoup plus de succès et dont la publication prendra fin avec la Seconde Guerre mondiale.

En 1927, Jean Guéhenno se voit confier la direction des « Écrits », une collection qu'il propose lui-même à la maison Grasset et qui est destinée à la littérature d'idées, un terrain auquel Grasset ne s'intéresse pas personnellement. Avec des auteurs comme Émile Baumann, Gabriel Marcel et François Mauriac, la maison Grasset n'a par ailleurs jamais caché son allégeance catholique, qu'elle affiche encore plus nettement par la création de deux collections, « Les grands ordres monastiques » en 1926 et « La vie chrétienne » en 1928, qui auront une durée de vie étalée sur deux décennies; la première vise à faire connaître « les ordres monastiques et les instituts religieux qui donnèrent au monde et à la catholicité quelques-uns de leurs traits essentiels », la seconde à « présenter au public cultivé, qui s'intéresse de plus en plus aux questions religieuses, les solutions orthodoxes, la vérité catholique, scientifiquement établie » et à « défendre la foi contre les attaques injustifiées de ses détracteurs ». Enfin, en 1929, Grasset prend lui-même la tête d'une collection qui se veut « le reflet de ses goûts » personnels (*BG*, 215), « Pour mon plaisir », dont son

⁴ Le prix Balzac ne survivra qu'une autre année, 1924, et sera attribué cette fois non pas à deux mais à trois auteurs, André Thérive, Pierre Dominique et Mlle Régnier.

⁵ Le premier des cinq cycles des « Cahiers verts » prend fin en 1927.

biographe écrit qu'« il veillera sur elle avec une attention aussi jalouse que soutenue » (*BG*, 213) et qu'il la suivra sans relâche jusqu'à ce que la guerre y mette fin.

À la fin des années 1920, « tous les grands auteurs [de la maison Grasset] ont définitivement assis leur réputation », écrit Bothorel, l'entreprise « a l'assurance d'un navire amiral » (*BG*, 205). Mais l'éditeur, lui, se sent insatisfait intérieurement, ayant depuis trop longtemps fait taire la grande ambition qu'il entretient depuis le début de sa carrière : écrire. « Le besoin de créer fut toujours l'exigence essentielle de ma nature, avouera-t-il en 1936; mais je me pliai longtemps à cette exigence sans la reconnaître. » (cité par Bothorel, *BG*, 199) Ce sont les éditions de la NRF qui accueillent ses premiers écrits : *Remarques sur l'action* en 1928, *Psychologie de l'immortalité* et *La Chose littéraire* en 1929, *Remarques sur le bonheur* en 1931. Bothorel conclut que « ce n'est pas avec ses essais moralistes [que Grasset] inaugure sa "véritable rentrée d'écrivain" » (*BG*, 204), mais avec *La Chose littéraire*, recueil réunissant les articles qu'il avait précédemment donnés au quotidien *Le Temps* et présenté par le biographe comme « l'autojustification de ses méthodes, de son audace » (*ibid.*). Dans cette analyse morcelée du monde des lettres et de l'édition, Grasset ne se fait pas tant la part belle qu'il ne livre ses réflexions sur la nouvelle réalité et les nouvelles nécessités auxquelles doit faire face l'éditeur de son temps. Pour le critique d'aujourd'hui, qui ne peut avoir accès aux archives Grasset, ce livre est d'autant plus précieux qu'il contient les grandes lignes de ce qui pourrait avoir été la politique éditoriale de Bernard Grasset depuis la Première Guerre jusqu'à la fin de la décennie 1920. Parce que l'homme était un personnage – « brutal, vexant, farouche, brillant, c'était une présence » (*BG*, 13), écrit son biographe – et qu'il a joué de son

arrogance et de son intransigeance certainement autant devant ses lecteurs que devant ses auteurs et ses concurrents, il faut cependant garder à l'esprit que ses réflexions sont une construction issue de ce personnage. Néanmoins, le recueil *La Chose littéraire* peut nous aider à donner une idée de la conception qu'avait Bernard Grasset du métier d'éditeur et, surtout, de cette conception telle qu'il a voulu la faire passer à l'histoire.

CHAPITRE VII

LE MÉTIER D'ÉDITEUR SELON BERNARD GRASSET

Avant de dresser le portrait de l'éditeur par lui-même, il nous apparaît essentiel de souligner la présence d'un mythe dans le discours critique sur Bernard Grasset : Grasset aurait mis un terme à la léthargie dans laquelle avait sombré le milieu éditorial français depuis la fin du XIX^e siècle et aurait lancé le renouvellement que ce même milieu devait connaître par la suite. Gabriel Boillat ouvre le bal en 1974, de façon plus qu'assurée, dans l'introduction du premier des trois tomes de sa longue étude : « Nul mieux que Grasset n'a présidé au grand mouvement de rénovation de l'édition qui s'opéra dans les premières années [du vingtième] siècle. Aujourd'hui, tous les écrivains lui doivent quelque chose¹. » Ce que Grasset « rénove », c'est la promotion du livre, mais c'est aussi la conception même de cette promotion, qui continue alors de reposer sur l'idée dépassée (mais toujours très ancrée) selon laquelle le « bon » livre saura trouver son marché de lui-même. À celle de l'éditeur qui fait preuve de bon goût en se faisant discret lors de la sortie d'un livre, Grasset va opposer une tout autre stratégie :

Dans ces années-là, explique son biographe, l'agitation qui précède et suit les prix littéraires est bien modeste. D'entrée, Grasset porte son effort sur ce terrain et c'est lui qui, le premier, avec un culot sans pareil, parviendra à transformer en véritable événement parisien le snobisme réservé qui entoure les prix. C'est lui qui, le

¹ Gabriel Boillat, *op. cit.*, vol. I, p. 9.

premier, saura provoquer l'intérêt et provoquer la curiosité du public. (BG, 66)

C'est aussi Grasset qui est « le premier » à « comprendre clairement l'importance de la publicité indirecte et à l'utiliser systématiquement² », affirme Élisabeth Parinet dans son analyse de l'édition littéraire entre 1890 et 1914, c'est-à-dire à voir la presse comme un « intermédiaire [...] à qui il va fournir les vedettes et événements littéraires qu'elle réclame, quitte à les créer lui-même³ ». L'éditeur mise d'abord et avant tout sur le lancement du livre, dont il cherche à faire un « événement » que d'aucuns qualifient plutôt de « battage publicitaire » et de « boniment de forain » (BG, 160). Il écrira en 1951 :

Le mot *lancer* n'avait pas cours dans le langage de la librairie. Lancer, aujourd'hui, c'est créer l'événement. Et nul n'avait encore eu l'idée, pour un livre, de créer l'événement. Créer l'événement, éveiller la curiosité du nombre, provoquer le besoin du nombre, cela supposait acquis aux choses de la littérature tout un public qui, à cette époque déjà lointaine, n'avait pas encore pris goût à ces sortes de compétitions. Le sport avait là devancé la littérature. (BG, 45)

Premier dans ce « sport », Grasset ne le fut pas vraiment, si l'on se fie à la perspective de Jean-Yves Mollier, qui fait certes de lui « le professionnel le plus lucide⁴ » des années 1910-1915, mais qui nuance son apport innovateur à l'industrie du livre : c'est en faisant une « utilisation rationnelle de tous les procédés [publicitaires] en usage avant lui⁵ », en mettant à profit « la stratégie de ses devanciers⁶ » que Grasset se

² Élisabeth Parinet, « L'édition littéraire, 1890-1914 », dans *Histoire de l'édition française*, vol. IV, p. 185.

³ *Ibid.*, p. 186.

⁴ Jean-Yves Mollier, *L'Argent et les lettres : Histoire du capitalisme d'édition*, Paris, Fayard, 1988, p. 463.

⁵ *Ibid.*

montre d'une lucidité exemplaire. « La publicité existait avant l'arrivée de Bernard Grasset », explique Mollier, et, « s'il n'innova pas, [il] prouva [néanmoins] sa connaissance fine des milieux journalistiques⁷ » en systématisant les méthodes de ses prédécesseurs. Anna Boschetti abonde dans ce sens et relativise elle aussi le statut de pionnier accordé à Grasset :

Ce qui est neuf, ici comme dans la politique menée à l'égard des auteurs [le fait de leur accorder des avances], c'est l'ampleur des efforts investis. Tout se passe comme si Grasset avait tenté cet exploit : être à fois Vallette [éditeur littéraire] et Fayard [éditeur de littérature générale], développer et rassembler toutes les ressources que le champ a produites jusqu'alors, du côté de l'avant-garde comme du côté de la production commerciale⁸.

Bernard Grasset est l'éditeur de la « démesure », c'est ainsi qu'« il frappe ses contemporains et produit sur eux un bouleversement radical », que les uns décrivent comme « un progrès de la culture », les autres comme « une décadence »⁹. Car les méthodes de Grasset n'ont pas l'heur de plaire à tous : « Il est l'éditeur qui fait l'analyse la plus juste de l'avenir de sa profession, mais on ne lui pardonne pas de proclamer aussi ouvertement que tout s'achète : auteur, critique, public¹⁰. » Grasset se retrouve au cœur d'un débat qui traverse son milieu, mais aussi les journaux de son temps, comme en fait foi cet extrait du *Cri du jour* datant de 1935 et cité par Bothorel :

En mettant à la mode la publicité à outrance pour la diffusion d'un livre, la maison Grasset, obligeant ses collègues à lui emboîter le pas et à investir des sommes importantes pour le lancement de chaque ouvrage, engageait l'édition dans une impasse où elle se

⁶ *Ibid.*, p. 462.

⁷ *Ibid.*, p. 463.

⁸ Anna Boschetti, *loc. cit.*, p. 522.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ « Bernard Grasset », encart inséré dans *Histoire de l'édition française*, vol. IV, p. 184.

trouve dangereusement embourbée. Qu'auraient-ils dit, les grands éditeurs de jadis, si on leur avait proposé les placards publicitaires en usage depuis ces dernières années? Ils pensaient que les livres avaient leur destin et qu'il ne servait à rien de vouloir le forcer. Sans doute n'avaient-ils pas tort. Qu'a produit cette outrancière publicité? Un décalage funeste, un déséquilibre total. (BG, 161)

Fidèle à lui-même, conclut son biographe à ce sujet, Grasset « restera sourd à tous les arguments qu'on lui oppose » (BG, 161).

Car Bernard Grasset est un homme qui n'a pas peur de la provocation, qui la recherche même, comme on le voit d'entrée de jeu dans *La Chose littéraire* :

En écrivant les articles que je réunis ici, j'eus avant tout le souci de me faire entendre du large public qui m'était offert. C'est assez dire qu'ils pourraient bien ne pas satisfaire les plus délicats. Je les publie néanmoins tels qu'ils parurent, sans y rien changer, pour la raison qu'ils me semblent précisément tirer tout leur prix des circonstances auxquelles je dus me plier¹¹.

Le recueil que publient les éditions de la NRF en 1929 est riche des observations d'un éditeur sur son temps. Rappelons d'abord que l'idée de l'existence institutionnelle de la littérature est sous-jacente à tout son discours, même si Grasset n'emploie pas le vocabulaire en vogue aujourd'hui pour décrire le phénomène. Attiré vers la profession d'éditeur par son amour des Lettres, c'est la « chose littéraire » qui l'y retint, explique-t-il en introduction, c'est-à-dire ce qui fait de la littérature un « jeu » avec des gagnants et des perdants, des règles à suivre ou à enfreindre, un jeu de risques et de hasard où la victoire va parfois au « meilleur », parfois à celui qui sait le mieux tirer les ficelles. La « lucidité » de Bernard Grasset est d'avoir compris la logique de ce fonctionnement et de l'avoir épousée (pas toujours à son avantage) : « J'ai lu votre

manuscrit avec la plus grande attention et y ai trouvé un réel plaisir, écrit-il à Jules Romains en 1908 dans une lettre où il lui exprime son refus de le publier. Mais voyez-vous, c'est un livre qui ne plaira qu'à des lettrés. » (*BG*, 55) L'éditeur qui veut rentabiliser sa production sait que rares sont les livres qui ont le potentiel de rejoindre l'ensemble du lectorat; au début du XX^e siècle, et dans le sillage des mouvements de l'édition française après 1850, le marché de la littérature est scindé en deux publics, le « populaire » et le « littéraire ». Selon qu'elle s'adresse à l'un ou à l'autre, et à l'intérieur même de l'un et de l'autre, Grasset avance l'idée implicite du capital symbolique qui peut ou non être accumulé par une maison d'édition : « Il est des éditeurs qui *classent* une œuvre et d'autres qui ne la classent pas. Il en est dont la firme est pour un ouvrage une garantie de valeur et d'autres auxquels des complaisances trop nombreuses ont enlevé tout crédit. » (*CL*, 139) C'est, selon Grasset, le « chef » qui détient la responsabilité de la « garantie de valeur » rattachée au nom de sa maison, c'est son « goût personnel » qui est en jeu.

La nouvelle réalité du jeu qu'est devenu le fonctionnement de la littérature et son autonomie récemment acquise ont favorisé l'apparition de nouveaux joueurs, les « faiseurs de livres », que Grasset est loin d'accueillir à bras ouverts : « notre temps a fait de la littérature un métier », écrit-il, « un métier qui paye » et qui « n'exige aucun examen [ni] aucun concours à l'origine » (*CL*, 72). « Étrange conception des Lettres », conclut l'éditeur, car « qui donc jusqu'à maintenant eût prétendu que la littérature pût s'apprendre, que quelque chose de lentement acquis pût remplacer cette flamme intérieure, ce don sans lequel il n'est pas d'écrivain ! » (*CL*, 73) Grasset n'a

¹¹ Bernard Grasset, *op. cit.*, p. I. Les références futures à cet ouvrage seront données dans le texte,

guère une meilleure opinion de l'autre extrémité du processus, la réception : « La publication de certains livres a de nos jours la valeur d'un *fait* qu'on n'a pas le droit d'ignorer. » (CL, 102) « Pour nombre de nos contemporains », poursuit-il, la lecture n'est qu'« une contrainte de la mode » (*ibid.*), elle ne répond bien souvent qu'à un « besoin de paraître » et à un « esprit de lucre » (CL, 206), certes une triste conclusion pour un éditeur qui s'était donné pour objectif de gagner un nouveau public à la cause des Lettres et qui aura donc paradoxalement contribué à l'état de fait qu'il déplore : « La guerre nous avait appris à tous que la demande bien plus que l'offre commande le succès : c'était donc sur la demande qu'il fallait agir; et ce fut à cela que je m'employai. » (CL, 113) Parce que l'habileté des éditeurs « consista surtout à bâtir sur ces curiosités nouvelles du public un snobisme des idées », c'est grâce à « la masse de ceux qui voul[aient] être dans le ton » (CL, 120) que le marché put atteindre le chiffre de ventes symbolique auquel il aspirait : « L'ère des cent mille était ouverte. » (CL, 109) Grasset est vraiment allergique, du moins sur papier, au snobisme, qu'il retrouve malheureusement aussi dans une autre mode de son époque, la bibliophilie : « [Les Français] imaginèrent de monnayer en quelque sorte la postérité, en attribuant à tel ou tel livre, dès sa publication, voire même avant sa publication, une valeur qu'il n'aurait acquise, suivant la logique des choses, que deux ou trois cents ans après. » (CL, 24) Sur ce point encore, Grasset n'est pas à l'abri de la contradiction, puisque, avec le tirage limité des « Cahiers verts » et leur vente par souscription, c'est cet engouement même pour la bibliophilie qu'il place au cœur de sa stratégie. Qu'à cela ne tienne, il le dénonce tout de même :

Il y a dans le monde des bibliophiles une telle émulation, un tel appétit d'acquérir tout ce qui est rare, que, s'il prenait fantaisie à l'un des écrivains cotés de notre époque de publier ses notes de blanchisserie à soixante exemplaires sur madagascar, je suis persuadé que l'édition, fût-elle établie à deux cents francs l'exemplaire, serait plus de vingt fois souscrite. Tout cela n'est pas très reluisant. Que voulez-vous? C'est notre temps. (CL, 171-172)

On n'a guère relevé l'humour, ailleurs l'ironie¹², que Grasset a mis dans ses écrits, lesquels atténuent le caractère dénonciateur de son propos, qu'il ne faut pas trop prendre au sérieux, et révèlent une facette importante de son personnage d'écrivain.

Tableau subjectif d'une époque, les articles réunis dans *La Chose littéraire* sont aussi le portrait d'un éditeur et de son travail. L'objectif poursuivi est clair : « Le métier d'éditeur consiste [...] essentiellement dans la constitution d'un fonds, c'est-à-dire dans l'acquisition par l'éditeur, pour lui et ses successeurs, du plus grand nombre de valeurs durables. » (CL, 149) Sous cette volonté de durer se cache le besoin d'immortalité qui anime, écrit Grasset, « tous ceux qui créent » (CL, 161), ceux qui écrivent mais aussi ceux qui publient, faudrait-il préciser, car il est de notoriété publique que Grasset « se sentait un peu l'auteur des livres qu'il éditait¹³ ». À cet égard, Grasset fait cette comparaison : l'éditeur qui aspire à l'immortalité ne ferait pas montre de l'« inacceptable prétention » de l'auteur qui « affirmerait que son œuvre personnelle lui survivra des siècles », puisque l'éditeur « à qui aurait échu une part importante de la production d'une époque peut, très légitimement, prétendre à ce que son nom soit prononcé dans un avenir très lointain, associé aux œuvres qui auront survécu » (CL, 161-162). Si l'on excepte les fins connaisseurs de ce qui aujourd'hui a

¹² Qu'il suffise de citer cet exemple, portant aussi sur la bibliophilie : « Dieu merci! On n'achète pas seulement des livres pour les revendre : certains en achètent pour les montrer. » (CL, 29)

¹³ Jacques Brenner, *op. cit.*, p. 27.

valeur d'anecdote, qui sait que Proust fut d'abord publié par Grasset avant que la maison Gallimard ne se fasse un devoir de recruter le romancier? Que *Maria Chapdelaine* inaugura les « Cahiers verts »? Que le roman *La Voie royale* d'André Malraux parut dans le quatrième cycle de cette collection? Le recul du temps fait paraître bien naïve cette conception de la marque éditoriale, qui répondait alors peut-être davantage au désir profond de Grasset de laisser sa trace dans l'histoire qu'à une affirmation de portée générale.

N'est pas éditeur qui veut, puisque deux aptitudes sont nécessaires à la pratique du métier : l'amour des Lettres, « il est à peine besoin de le dire », précise Grasset, et le goût de persuader (*CL*, 156-157). Si « tout homme éprouve le besoin de faire partager ses opinions » (*CL*, 157), l'éditeur, lui, a le privilège et le pouvoir de donner forme à celles-ci par l'entremise de son catalogue, dans lequel on peut lire sa marque personnelle. À ce sujet, « loin de vouloir gommer ou corriger cet arbitraire » (*BG*, 66), Grasset a très tôt adopté un mode de fonctionnement gouverné par sa subjectivité, comme se le rappelle Daniel Halévy, directeur des « Cahiers verts » : « Il avait, comme tout éditeur, des lecteurs, mais ceux-ci avaient pour fonction de débayer la matière, non de choisir. Il n'admettait aucun conseil pour le choix, qui lui revenait à lui seul. » (cité par Bothorel, *BG*, 165) Grasset s'est lui-même expliqué sur son processus de sélection, dans lequel le premier rôle lui revenait d'emblée :

Quand un manuscrit parvient à ma maison, on me l'apporte sur mon bureau. Je coupe moi-même les ficelles, j'ouvre à la première page, et, en général, toute affaire cessante, je lis cette première page. [...] Souvent, dès [celle-ci], je suis fixé. [...] Quand, dès ce regard, j'ai acquis la conviction que je me trouve en présence d'une œuvre complètement méprisante, je la fais renvoyer sans délai à son auteur. Quand, au contraire, j'ai eu, dès la première page, la révélation subite de l'œuvre remarquable ou que, sans être fixé dès

cette première page, j'acquies, en lisant plus avant, la certitude que c'est là un ouvrage de réelle valeur, j'en fais porter le manuscrit chez moi, afin d'en poursuivre la lecture en toute tranquillité. Cette œuvre-là reste « mon affaire » à moi, en attendant d'être la partie que je jouerai moi-même. (CL, 40-44)

Évidemment, l'eût-elle voulu, la maison Grasset ne pouvait se limiter à ne publier que ce qu'elle croyait être des chefs-d'œuvre : « Je me suis trouvé dans l'obligation de chercher un compromis entre le caractère absolu de mon jugement et les nécessités de ma profession » (CL, 45), avoue Grasset, compromis qui correspondait au cas « le plus fréquent » (CL, 44) de l'œuvre qui « n'[avait] pas réussi à [l]'intéresser » mais qui pouvait intéresser sa maison, œuvre dont il se « détach[ait] personnellement » (CL, 46) pour la confier aux soins de ses lecteurs. À quels critères l'œuvre dont il ferait « son affaire » devait-elle répondre? Grasset est on ne peut plus éloquent à ce sujet : « Il me semble évident que la première chose que je demande à un livre, c'est la sincérité. Je flaire tout de suite le "fabriqué", l'œuvre qui ne répond en rien à un besoin du cœur, à une nécessité de dire, mais au seul besoin de faire figure d'écrivain » (CL, 49). En cette période où les « faiseurs de livres », comme il les appelle, foisonnent, où l'« habileté » remplace trop souvent le « don », c'est de l'« ouvrage mensonger » que se méfie Grasset, pour qui la littérature est l'émanation d'une « flamme intérieure » (CL, 73). Une fois l'œuvre « sincère » trouvée, celle dont il fait « son affaire », Grasset met en branle une campagne de promotion qui n'a qu'un seul but, susciter la curiosité du public et créer un climat d'attente :

Quant à moi je fis toujours passer ma préoccupation de créer le besoin avant mon souci de le satisfaire. Je le disais tout à l'heure : les livres de guerre étaient attendus, demandés. Obtenir qu'après la guerre, d'autres livres fussent « attendus », « demandés » : tel fut, je puis bien le dire, mon unique objectif. (CL, 112-113)

Bothorel explique que Grasset « était convaincu depuis longtemps que le monde des lettres, comme celui du sport ou de la politique, pouvait exciter l'appétit du vaste public » (BG, 159). Ce n'est pas sans « déclencher les foudres des "gens de lettres" et de la critique académique » (BG, 160) que Grasset va orienter son travail d'éditeur sur la publicité du livre, fort mal vue dans un milieu qui considère que c'est porter ombrage au talent que de le promouvoir par l'artifice. violemment critiqué pour la campagne publicitaire qu'il met sur pied lors de la sortie du *Diable au corps* de Radiguet, Grasset, qui réagit « davantage en guerrier qu'en diplomate » (BG, 176), contre-attaque en mai 1924 dans *Le Figaro* en divulguant l'argument qui justifie selon lui les méthodes qu'il adopte : « Le rôle d'éditeur est de *faire connaître* un livre; le rôle de la critique est de *juger* un livre [...]. L'éditeur devra s'efforcer de trouver pour chaque livre *l'axe de curiosité* et de provoquer ainsi la vente, sans prétendre juger le livre et bien moins encore l'imposer. » (BG, 177; les italiques sont de l'auteur) À ceux qui mettraient en doute la bonne foi de l'éditeur quant à la promotion de sa production, Grasset répond à l'avance :

Au même titre que tout autre vendeur, un éditeur n'a pas le droit [...] de surprendre l'opinion pour l'attirer vers un livre qu'aucun mérite ne désigne à l'attention du public. [...] [U]n éditeur digne de ce nom a un régulateur puissant de sa publicité qui est le *crédit moral de sa maison*. (*ibid.*; les italiques sont de l'auteur)

On ne s'étonne pas de voir apparaître le terme « vendeur » dans les propos de Grasset, qui fait du désir de persuader l'un des principes de base de l'activité éditoriale. S'il est intègre, le bon « vendeur » n'est cependant pas ignorant des conditions du marché et sait qu'il doit en tenir compte, voire s'y adapter, comme Grasset le fait comprendre à Proust en 1913, alors que l'écrivain s'interroge sur les divisions de son œuvre :

[J]e comprends très bien qu'un livre de sept cents pages est de circulation difficile, mais d'autre part il faut qu'un livre soit « un livre », *c'est-à-dire une chose complète, se suffisant à elle-même*. Le problème de la fragmentation ne peut donc être résolu que par vous-même. [...] Établir trois livres de cinq cents pages, c'est évidemment la solution à laquelle nous devons nous arrêter. (BG, 93; les italiques sont de l'auteur)

Le vendeur en Grasset sait qu'un livre dont le nombre de pages excède trois ou quatre cents est encombrant et qu'il se vend par conséquent moins bien; l'éditeur en Grasset, lui, sait qu'on ne peut imposer des divisions à un texte en ne tenant compte que d'un impératif commercial. Si Grasset est passé à l'histoire pour avoir bouleversé les façons de faire d'une industrie qui stagnait, peut-être a-t-on oublié avec le temps la réflexion intellectuelle qui se profilait derrière son désir de provocation.

CHAPITRE VIII

L'ÉVENTAIL DES COLLECTIONS GRASSET

En tant que collection, comme nous l'avons vu précédemment, les Cahiers verts¹ renvoient à un réseau intertextuel aux frontières définies et dont les composantes partagent une ou des propriétés déclarées communes à l'ensemble par le projet « officiel » qui explique leur appartenance au réseau. S'ils portent en eux-mêmes les marques de leur originalité, qui apparaît lorsqu'on retrace et analyse la démarche qui sous-tend leur publication, les Cahiers verts n'en sont pas moins partie intégrante d'un catalogue éditorial à l'intérieur duquel ils côtoient inévitablement d'autres titres, mais aussi d'autres sous-ensembles qui possèdent leur propre fonctionnement et leur propre unité de sens. Nous parlons bien entendu des autres collections qui ont été créées par la maison Grasset, plus précisément, aux fins de notre étude, de celles qui ont vu le jour durant les années 1920. Précisons d'emblée que, si ces collections ont existé conjointement avec les Cahiers verts, aucune ne possède aujourd'hui la notoriété de la collection qui fut dirigée par Daniel Halévy, ce qui situe objectivement cette dernière dans une classe à part. Aussi marginaux que soient les Cahiers verts, leur analyse ne peut cependant faire l'économie d'une

¹ Pour éviter la profusion de guillemets, de mise pour encadrer les titres de collections, nous nous permettons dès maintenant, et pour la suite de cette partie sur les collections Grasset, de les omettre.

comparaison entre le projet qui a motivé leur création et celui des autres collections qui se sont développées parallèlement à eux.

Avant d'établir cette comparaison, nous devons dresser un portrait statistique des éditions Grasset durant la période qui nous intéresse; à défaut de pouvoir lui éviter la lecture de cette matière aride, que le lecteur nous soit gré de l'avoir limitée aux données essentielles. Dans un autre ordre d'idées, il nous faut préciser que le portrait que nous détaillerons repose sur des données malheureusement fragmentaires. Puisqu'il nous a été impossible d'avoir accès aux archives Grasset, les seuls documents que nous avons pu consulter sont ceux, fort précieux, que possède la Bibliothèque nationale de France et qui sont réunis dans le fonds Q¹⁰, réservé aux archives éditoriales². Neuf catalogues des éditions Grasset font partie de ce fonds; ils couvrent trois décennies : le plus vieux date de 1909 (il ne s'agit en fait que d'un « Extrait » de catalogue), les suivants de 1922, 1926, 1927, 1929, 1933, 1935 (en deux exemplaires) et le dernier de 1938³. Même si plusieurs années manquent à l'appel, nous avons pu amalgamer et croiser les données disponibles de manière à faire apparaître, croyons-nous, un tableau réaliste de la maison Grasset alors qu'elle traverse l'une des plus importantes étapes de son histoire.

² Nous ajouterons à notre analyse des informations ponctuelles prises dans la toute récente biographie de Daniel Halévy (2001), dont l'auteur, Sébastien Laurent, a eu accès aux archives Grasset. Un sous-chapitre de la biographie est consacré aux Cahiers verts, qui contient aussi des statistiques générales sur la répartition de l'ensemble des titres du catalogue Grasset pour la période qui nous intéresse.

³ Nous aurions aimé développer un volet comparatif entre les maisons Grasset et Gallimard, mais nous n'avons pu réaliser ce projet parce que le fonds Q¹⁰ ne contient qu'un seul catalogue Gallimard complet, celui de 1936. À partir du Catalogue par ordre alphabétique d'auteurs de l'année 1926 (qui contient des renvois aux collections de Gallimard) que nous avons pu consulter, nous serons malgré tout en mesure d'introduire des éléments de comparaison ponctuels.

Les catalogues conservés sont en bon état et sont tous complets. Entre 1922 et 1926, au plus fort des « années Grasset », le nombre de pages double passant de 63 à 130, pour ensuite suivre une progression régulière de quelques pages supplémentaires annuellement, jusqu'à atteindre un total de 140 pour l'année 1938. Les divisions internes restent sensiblement les mêmes du premier au dernier : les œuvres « littéraires » sont classées dans les sections Romans-Contes-Nouvelles (RCN), Poésie (P) et Théâtre (T), alors que les études et documents sont répertoriés dans les sections Histoire-Sociologie (HS) et Littérature-Critique-Divers (LCD) pour les années 1922, 1926, 1927 et 1929, Essais-Critique-Variétés littéraires (ECV), Textes-Souvenirs-Études historiques (TSE) et Sociologie-Politique-Économie (SPE) pour 1933, 1935 et 1938⁴. À l'intérieur des catalogues, les collections ont chacune leur propre section, bien identifiée, dans laquelle on trouve le descriptif du projet et la liste des titres publiés et à paraître. De 1922 à 1929, les collections sont intégrées à même les autres sections du catalogue, sauf pour la Bibliothèque Grasset qui, en 1929, est classée à part, sur des feuilles de couleur. À partir de 1933, cette pratique est généralisée à l'ensemble des collections, qui forment un bloc « coloré » inséré au milieu du catalogue en 1933, à la fin en 1935 et 1938.

Malgré des chiffres incomplets, on peut établir des statistiques intéressantes quant à la répartition et au rythme de publication des titres dans chacune des sections générales (nous reviendrons sur le cas des collections). Le phénomène à notre avis le plus frappant pour l'ensemble de la période couverte par les catalogues est

⁴ Histoire-Mémoires-Politique (HMP) pour l'année 1938. De nouvelles sections apparaissent et disparaissent au fil des catalogues (Gastronomie, Photographie, Quelques beaux livres et autres), qui

l'augmentation de la proportion des ouvrages documentaires (HS et LCD; ECV, TSE et SPE) par rapport à celle des ouvrages littéraires (RCN, P et T). Dans les catalogues 1922, 1926 et 1927, on trouve presque deux fois plus de livres d'imagination, comme Grasset les nomme lui-même, que d'essais et études variées : 258 contre 145, 348 contre 184 et 377 contre 212; en 1929, une légère hausse de ces derniers fait passer la proportion à cinq contre trois (478 contre 315). Dans la décennie 1930, les deux catégories, qui progressaient jusqu'alors presque côte à côte, se mettent à évoluer selon un rythme différent, plus rapide au fil des ans pour la seconde que pour la première; de 1929 à 1933, le rapport de cinq contre trois diminue à dix contre neuf, puis s'inverse en 1938 pour donner neuf ouvrages littéraires contre dix ouvrages documentaires, parmi lesquels sont comptés les titres des nouvelles sections Ouvrages catholiques, Sports et Voyages.

Les sections Poésie et Théâtre sont celles qui comprennent le moins de titres, ce qui n'a rien d'étonnant, Grasset n'ayant jamais manifesté d'intérêt réel, dans sa politique éditoriale, pour ces deux genres littéraires. Le nombre de pièces de théâtre croît lentement mais sûrement au fil des ans pour passer de 11 en 1922 à 31 en 1938, alors que les titres de poésie, eux, dégringolent de 58 en 1922 à 28 en 1933; ils connaissent ensuite une remontée assez spectaculaire pour atteindre 45 en 1938⁵. Entre 1922 et 1927, la section Romans-Contes-Nouvelles (RCN) connaît une

sont donc plus ou moins réorganisés d'année en année. À partir de 1933, trois sections voient le jour pour rester : Ouvrages catholiques, Voyages et Sports.

⁵ Ajoutons ici que Grasset n'a jamais ouvert ses portes au mouvement surréaliste : « C'est un mot qui semble totalement étranger à l'éditeur, écrit son biographe, et on ne le trouve guère sous sa plume. Une absence très révélatrice de ses goûts, bien sûr, mais aussi de sa stratégie éditoriale. S'il n'y a pas, rue des Saints-Pères, de "chapelle" sur le modèle de la *NRF*, il y a un "style Grasset". Et l'on peut glaner dans ses différents ouvrages d'abondantes remarques sur le style et le cheminement de l'écriture, tels qu'il les concevait. Le surréalisme n'y a pas sa place. » (*BG*, 208)

croissance d'environ 25 nouveaux titres par année, pour un total de 189 en 1922, 290 en 1926 et 315 en 1927; malgré l'absence de données pour 1928, on peut croire que la maison Grasset atteint des records de publication à la fin de la décennie 1920, puisque 101 nouveaux titres RCN figurent au catalogue de 1929, ce qui correspond à une hausse de 30 % en deux ans. Cette augmentation est d'autant plus significative qu'elle se chiffre à 50 % pour les sections HS et LCD combinées, qui voient le nombre total de leurs titres passer de 212 en 1927 à 315 en 1929. La maison Grasset vit ensuite un sérieux ralentissement : entre 1929 et 1935, seulement 69 nouvelles parutions RCN et 127 HS et LCD sont inscrites au catalogue, ce qui correspond, sur une période de cinq ans, à une hausse de 20 % pour la première catégorie et de 25 % pour les secondes. Entre 1935 et 1938, une forte augmentation des titres publiés par rapport à la première moitié des années 1930 rappelle celle de 1927-1929, mais à moins grande échelle : 110 nouvelles publications RCN et 157 ECVL et HM sont enregistrées en 1938, pour une hausse partagée d'environ 20 % sur une période de trois ans.

Qu'ils appartiennent à l'une ou l'autre des sections, les titres sont en général présentés de la même façon : le catalogue indique leur(s) prix de vente – selon le type d'édition – ainsi que les informations relatives à leur format, à leur traduction, aux prix qu'ils ont obtenus, etc., et il en donne une brève description, surtout en ce qui concerne les œuvres de fiction⁶. Les titres d'une collection figurent à la fois dans la

⁶ Le prix de vente moyen d'un titre pris dans la section RCN passe de 6 F. en 1922 à 9 F. en 1926, 12 F. en 1927 et 1929, 15 F. en 1933 et 1935 et 15-18 F. en 1938. En ce qui concerne les descriptions, voici quelques exemples qui illustrent les intentions et les procédés sur lesquels elles reposent : « Une noble idée se dégage de ce livre : l'être humain ne peut acheter son bonheur au prix d'une trahison. Ce roman sera lu avec passion par toutes les femmes au cœur troublé dont les rêves dépassent ce que leur donne la vie. » (Auguste Bailly, *La Foi jurée*, RCN, catalogue 1926); « Trois romans, courts, en un seul livre. Débarrassés de ces personnages secondaires qui ne servent presque toujours qu'à empêcher l'attention de se fixer sur le héros principal, ils ne montrent, tous les trois, que des crises de l'âme avec

section réservée à la collection et dans la section « générique » où ils trouvent aussi leur place; seule cette dernière en propose toutefois une description, qui comporte dans la majorité des cas la mention de leur appartenance à une collection, sauf pour les catalogues 1935 et 1938, où cette pratique est presque totalement absente⁷. Le renvoi d'une entrée à l'autre, qui se fait aussi de la section « collection » à la section générique, n'est cependant pas systématique, ce qui nous oblige à reconnaître que les catalogues d'éditeurs sont des documents précieux mais imparfaits⁸. Dans la section RCN des catalogues 1922, 1926, 1927 et 1929, un astérisque précède la description des titres, peu nombreux, qui « peuvent être mis entre toutes les mains », une pratique dont sont exempts les catalogues 1933, 1935 et 1938. Par ailleurs, les deux derniers catalogues, mises à part des indications sur le genre, le format, la traduction, etc., ont une présentation nettement plus aérée parce que les descriptions ont été complètement éliminées.

La vingtaine d'années couvertes par les catalogues Grasset offrent un éventail de dix-neuf collections⁹, qui, parce que certaines ne font l'objet d'aucune description ou n'ont vécu que le temps de quelques publications, ne présentent pas toutes le même intérêt. Avant de nous pencher sur celles qui permettront d'établir des comparaisons

des dénouements sans fracas. » (Henri Bachelin, *Robes noires, nouvelles*, RCN, catalogue 1927); « *Adams* est le plus grand de tous les acteurs de cinéma : un demi-dieu de l'époque. Si vous n'aimez pas le cinéma; si vous ne vous sentez jamais amoureux, quand un film s'achève, d'une de ces ombres qui hantèrent la toile de l'écran; si vous avez peur de vos rêves... peut-être alors n'aimerez-vous pas *Adams*. » (René Clair, *Adams*, RCN, catalogue 1927)

⁷ Seuls quelques renvois à la Bibliothèque Grasset et aux Cahiers verts demeurent.

⁸ Trois exemples : dans l'ensemble des cas, le total des renvois à une collection ne corrobore pas le nombre de ses titres; dans le catalogue 1922, quelques titres portent un renvoi à la défunte collection *Études contemporaines*, qui n'est décrite nulle part; enfin, dans le catalogue 1926, les renvois ne concernent que les Cahiers verts, alors que quelques autres collections existent.

⁹ Sébastien Laurent arrive, lui, à un total de 22 collections pour la période de l'entre-deux-guerres. Devenues durant la décennie 1920 « une pièce fondamentale du dispositif éditorial de Grasset », les

fécondes avec les Cahiers verts, un rapide portrait d'ensemble élaboré à partir de statistiques générales s'impose tout de même. Notons d'abord que, de 1922 à 1938, et même si elle ne compte plus de nouveaux titres à son actif à partir de 1933, la collection dirigée par Daniel Halévy traverse *tous* les catalogues, ce qui est un exploit d'autant plus qu'elle est la seule à le faire. Elle est talonnée de près par Les Grands Ordres monastiques et par la Bibliothèque Grasset, mais ces deux dernières collections ne voient le jour qu'en 1926 et 1927 respectivement. En ce qui a trait au nombre de collections inscrites au catalogue, c'est l'année 1929 qui ressort très nettement du lot avec un total de 12 collections, tandis que le catalogue 1927 n'en contenait que six. Puisque les catalogues subséquents n'atteindront jamais ce seuil de 12 collections (huit en 1933, sept en 1935 et neuf en 1938), on peut croire que, comme les précédentes statistiques sur le pourcentage d'augmentation des titres inscrits annuellement au catalogue tendaient à le montrer, on peut croire, donc, que les années 1928 et 1929 marquent un point culminant pour la maison Grasset, alors en plein essor, ouverte à de nouveaux projets et prête à les réaliser.

Les collections Grasset se partagent surtout des œuvres romanesques et des ouvrages documentaires; la poésie et le théâtre n'en sont cependant pas totalement absents, puisque deux d'entre elles, les Cahiers verts et les Écrits, les accueillent au sein de leurs projets respectifs. En excluant ces deux dernières pour cause de multidisciplinarité, on obtient un rapport de neuf collections destinées à la fiction contre huit à l'analyse et à l'information; précisons que ces deux catégories générales

collections accueillirent près du quart des 2500 ouvrages publiés par l'éditeur entre 1919 et 1945. (Daniel Halévy : *Du libéralisme au traditionalisme*, Paris, Grasset, 2001, p. 294)

co-existent mais ne se rejoignent pas, puisque très peu d'auteurs se déplacent de l'une à l'autre.

Tableau 1. Nom et répartition des collections

Fiction	Essais/Études/Documents
Le Roman	Les Études contemporaines
Les Romans gais	Politéia
Les Inédits	Les Heures antiques
Bibliothèque Grasset	Les Grands Ordres monastiques
Aventinum	Les Leçons du passé
Auteurs italiens contemporains	La Vie de bohème
Pour mon plaisir	La Vie chrétienne
In-8° tellière	Les Études historiques
Romans étrangers	

Le tableau 2 (page 313) permet de voir l'évolution des collections à l'intérieur de la période analysée en vertu du nombre total de titres recensés dans chacun des catalogues¹⁰. Quelques observations s'imposent d'abord. Le tableau ne comprend pas les informations sur la collection Les Études contemporaines, seule enregistrée dans le catalogue 1909 et qui ne comprend alors qu'un titre, *Le Culte de l'incompétence*¹¹. En ce qui concerne Politéia, Le Roman, Les Heures antiques, Les Inédits, Aventinum, Auteurs italiens contemporains, Les Leçons du passé et la collection In-8° tellière, il

¹⁰ Sont inscrites en gras les quatre collections sur lesquelles nous nous pencherons plus en détail.

¹¹ Selon Laurent, Grasset y met un terme en 1921 (*op. cit.*, p. 294).

est clair que ces collections se sont éteintes rapidement. Selon Sébastien Laurent, Politéia ne fit paraître que huit titres avant sa disparition en 1923, alors que la collection Le Roman compta 31 titres, publiés entre 1921 et 1924, année de la seconde et dernière attribution du Prix Balzac. Même si leur existence s'étale sur plusieurs années, Les Romans gais offrent peu d'intérêt parce qu'ils ne relèvent d'aucun projet explicite et qu'ils n'ont aucun directeur; il s'agit essentiellement d'une collection générique réunissant des œuvres qui, à cette époque, trouvaient facilement leur public. Le prix de vente très élevé des Inédits explique probablement la disparition rapide de cette collection de grand luxe qui n'offrait que des éditions illustrées à tirage limité, vendues au bas mot 150 F.; peut-être a-t-elle toutefois atteint quelque part en 1928 le total de dix numéros qui était annoncé en 1927. Enfin, un mystère demeure autour de la collection La Vie de bohème, dirigée par Francis Carco, recensée dans les catalogues 1929 et 1938, mais absente des catalogues intermédiaires de 1933 et 1935; son inscription au catalogue 1938 ne comprend aucune information, alors que le catalogue 1929 donne la description de son projet et annonce les sept prochains titres qui y paraîtront¹².

¹² Du côté de Gallimard, le Catalogue d'auteurs de l'année 1926 contient des renvois à dix collections, partagées entre la fiction (Répertoire du Vieux-Colombier, Les Jeunes Russes, Cinario et Romans-

Tableau 2. Nombre de titres par collection, selon les catalogues

Titre de la collection	1922	1926	1927	1929	1933	1935	1938
Politéia	2						
Le Roman	14						
Les Cahiers verts	12	62	70	93	110	110	110
Les Romans gais		7	10	13	14		
Les Heures antiques		1	1	3			
Les Grands Ordres monastiques		1	1	7	14	17	26
Les Inédits		1	3				
Bibliothèque Grasset			1	25	46	60	74
Aventinum				3			
Auteurs italiens contemporains				1			
Pour mon plaisir				2	27	50	80
Les Écrits				12	27	38	43
Les Leçons du passé				1			
La Vie de bohème				6			10
La Vie chrétienne				7	18	22	30
In-8° tellière					9		
Les Études historiques						41	70
Romans étrangers							17

feuilletons) et les ouvrages documentaires (Les Documents bleus, La Bibliothèque des idées, Une œuvre / Un portrait, la Collection d'Anas, Vie des hommes illustres et Pensée contemporaine).

Nous avons écarté de notre partage entre fiction et non-fiction Les Écrits dirigés par Jean Guéhenno, parce que la collection regroupe des œuvres de tous genres, comme l'indique son projet : « Les Écrits sont une collection sur la vie et la pensée contemporaines, une "enquête" dans le sens le plus large, où entrent des notes, romans, essais... » La phrase qui précède cette présentation, et qui ne se retrouve dans aucune autre description de collection, va au-devant des inquiétudes de qui craindrait de voir cette collection empiéter sur le terrain de ses voisines : « Ces Écrits prennent place à côté des Cahiers verts et des autres collections éditées par Bernard Grasset, ne faisant double emploi avec aucune et formant avec elles un ensemble harmonieux. » Plusieurs collections précèdent l'entrée des Écrits dans le catalogue Grasset, mais aucune ne partage le champ de connaissances visé par Guéhenno, sauf les Cahiers verts, dont le projet est aussi multidisciplinaire – sauf la collection, donc, dont l'auteur du descriptif des Écrits a jugé bon de donner le titre. En fait, comme nous l'apprend Sébastien Laurent, la collection que dirige Guéhenno a été pensée à son origine comme le pendant des Cahiers verts, en plus d'être issue de leur directeur même : « L'histoire de la collection Les Écrits [...] tient à la fois au désir de Daniel Halévy de réunir de jeunes écrivains autour d'un projet de collection et également au souhait de donner plus de place chez Grasset aux essais¹³. » Nous reviendrons sur ce sujet, mais précisons dès maintenant que la multidisciplinarité des Cahiers verts, sous la pression de Grasset, tendra à se réduire en faveur du genre romanesque, contrairement à la volonté d'Halévy. Avec Les Écrits d'un côté, pour lesquels il « déploya presque autant

¹³ Sébastien Laurent, *op. cit.*, p. 334.

d'activité¹⁴ » que pour sa propre collection, et les Cahiers verts de l'autre, Halévy aurait « largement contrôlé¹⁵ » le dispositif éditorial de Grasset durant la décennie 1920, parce qu'il était en mesure, selon Sébastien Laurent, de proposer à Guéhenno les manuscrits – surtout des essais – qui s'inscrivaient mal dans la ligne éditoriale « littéraire » des Cahiers verts. À cet égard, une rapide comparaison des auteurs et des titres publiés dans les deux collections confirme que Les Écrits ne recoupent pas le projet des Cahiers verts, en plus d'occuper une position nettement marginale au sein de *l'ensemble* des publications de la maison Grasset : mis à part quelques cas, les auteurs des Écrits ne figurent qu'au catalogue de cette collection, alors que des noms comme Jacques Chardonne, Jean Cocteau, François Mauriac, Henry de Montherlant, André Maurois, Jean Giraudoux et bien d'autres se promènent d'une collection ou d'une section à une autre, depuis Le Roman jusqu'à la Bibliothèque Grasset, en passant par Pour mon plaisir et les Cahiers verts. Les Écrits sont ainsi dans la même situation que Les Grands Ordres monastiques et La Vie chrétienne, deux autres collections de longue durée dont les noms des auteurs n'ont jamais franchi les barrières de leurs sections respectives.

Par rapport aux Écrits, les collections Le Roman, la Bibliothèque Grasset et Pour mon plaisir s'inscrivent plus officiellement dans l'histoire et dans la politique éditoriale de la maison Grasset. La logique veut que, si elles partagent les mêmes auteurs, elles partagent aussi une prédilection pour le même genre, en l'occurrence le roman, ce qu'atteste effectivement la liste de leurs publications respectives. Orientées sensiblement vers le même corpus, ces trois collections reposent néanmoins sur des

¹⁴ *Ibid.*, p. 342.

projets distincts et originaux, qui illustrent autant de moments privilégiés de l'existence de la maison. Lancée en 1921, la collection Le Roman a entre autres pour mission, selon Bothorel, de « drainer de jeunes talents » (*BG*, 169), ce que son projet ne cache pas : « M. Edmond Jaloux [son directeur] s'est efforcé de grouper toutes les tendances du roman contemporain, soit en s'adressant à des écrivains déjà connus et classés, soit en recherchant parmi les jeunes quelques-uns de ceux qui ont le plus d'avenir. » Au début de la décennie 1920, la maison Grasset est à l'orée de la période la plus fructueuse de son histoire, mais elle n'y est pas encore entrée; telle qu'elle est pensée, la collection Le Roman, à laquelle viendra bientôt s'ajouter le Prix Balzac, devrait lui permettre d'attirer les auteurs dont elle a besoin pour inscrire toujours plus de titres à son catalogue. Elle mise officiellement sur le capital symbolique que lui apporte le nom de son directeur, critique littéraire bien connu à la fois des écrivains et des lecteurs :

En mettant sa collection de romans sous la direction de M. Edmond Jaloux dont le nom lui garantit que chacun des livres publiés a une qualité littéraire indéniable, l'éditeur a voulu éviter au public les incertitudes d'un choix qui devient chaque jour plus difficile.

Sûre de son coup, et pas modeste pour un sou, la maison Grasset voit déjà sa jeune collection inscrite dans l'histoire littéraire : « Ainsi cette collection jouera historiquement un rôle important dans l'évolution du roman français, dont elle représente les éléments les plus divers, tout en demeurant dans les traditions de notre race. » Le temps en décidera autrement, puisque les titres et les auteurs sélectionnés par Jaloux n'occupent guère de place aujourd'hui dans le panthéon français. Que trouve-t-on dans

¹⁵ *Ibid.*

Le Roman? Essentiellement des romans de mœurs et des peintures de caractères, des récits dits émouvants, poignants, vrais, qui sont loin de faire écho à la « diversité » promise. Étonnamment, dans une collection appelée à contribuer à l'évolution du roman, aucun indice ne laisse voir dans les descriptions de titres quelles pourraient être les marques formelles du renouveau, dont il est difficile de croire qu'il soit issu du contenu, si ce n'est des affirmations aussi vagues que « un livre comme il n'en avait jamais été fait », « un style remarquable qui classe l'auteur parmi les meilleurs écrivains de sa génération » et « une extrême finesse d'analyse ». Soulignons cependant que, si la collection Le Roman n'a pas atteint son idéal de grandeur, elle a néanmoins compté parmi ses auteurs des noms qui occuperont ultérieurement une place importante dans l'écurie Grasset (André Maurois, André Thérive).

À peine quelques années plus tard, en 1927, la Bibliothèque Grasset, officieusement dirigée par Louis Brun (*BG*, 245), fait son apparition au catalogue : elle propose la réédition d'un des titres certainement les plus célèbres de la maison, *Les Silences du colonel Bramble*, qui avait apporté la célébrité immédiate à son auteur, André Maurois, lors de sa parution initiale en 1918. Avec cette publication est donné le coup d'envoi d'une collection dont la mission sera de publier les « œuvres complètes » des auteurs qui ont fait le succès de la maison. Six ans après le lancement de la collection Le Roman, que fait la Bibliothèque Grasset? Rien de moins que d'offrir aux lecteurs les premiers « classiques » de la maison :

À la demande d'un grand nombre de lettrés désireux de conserver dans leur bibliothèque, sous une forme digne de leur valeur littéraire, les principales œuvres de la littérature contemporaine, nous publions désormais une série dans laquelle entreront peu à peu les principaux titres de notre catalogue.

De 1927 à 1938, la collection connaît une progression constante qui laisse croire qu'elle avait visé juste en rééditant les grands succès de la maison, ce dont se targue son éditeur en 1929 dans la version modifiée de sa description : « L'accueil fait par le public à cette série, dès son début, a montré qu'elle répondait au souhait de tous les amis désireux de conserver dans leur bibliothèque, sous une forme digne de leur valeur littéraire, les principales œuvres de la littérature contemporaine. » Les « 4 M », Mauriac, Maurois, Montherlant et Morand, de même que Jean Giraudoux et Jacques Chardonne verront plusieurs de leurs titres reparaître sous la prestigieuse bannière de la Bibliothèque Grasset, qui a de plus réussi l'exploit de faire figurer aux côtés de ces célébrités les noms d'auteurs qui ne faisaient pas partie de l'écurie Grasset, tels Colette et les frères Tharaud. Aux antipodes de la collection Le Roman, tant par son corpus que par le luxe de sa présentation, la Bibliothèque Grasset, dont le prix de vente de 35 F. (pour l'édition régulière) est nettement plus abordable que les 150 F. des Inédits, marque le couronnement de l'expansion que connut la maison Grasset dans les années 1920.

Par rapport à la collection Le Roman, à la Bibliothèque Grasset et aux Écrits, la collection Pour mon plaisir se distingue, non seulement parce que c'est Bernard Grasset lui-même qui en assume la direction, mais parce que, comme en témoigne cette description rédigée au JE, elle propose une sélection éminemment subjective :

Le choix que j'inaugure sous ce titre « Pour mon plaisir » ne prétend nullement refléter sous ses différents aspects tout le talent de notre équipe. Il s'agit là, simplement, d'ouvrages que j'aime de façon particulière et dont je tends à être personnellement le répondant. Pour tout dire d'un mot : il s'agit de mon propre goût.

Lancée la même année que *La Chose littéraire*, en 1929, la collection s'inscrit directement dans le sillage de l'ouvrage de Grasset, auquel elle fait en partie écho. « Un éditeur ne peut, explique Grasset dans le catalogue 1929, se restreindre à ne publier que des œuvres qu'il aime personnellement, ne serait-ce que pour la raison qu'un même homme n'est pas sensible à toutes les formes d'art. » Autant Grasset respecte ce principe, autant l'amoureux des Lettres en lui ne peut résister au désir de l'outrepasser, malgré la crainte de représailles : « Certains trouveront peut-être téméraire, voire imprudent, pour un éditeur, de paraître ainsi choisir dans sa production. » À la fin des années 1920, Grasset donne donc droit de cité à la subjectivité que l'homme d'affaires qu'est aussi l'éditeur doit apprendre à contrôler, sinon à taire; ses prochains coups de cœur, puisque la collection publiera des inédits, obtiendront publiquement le parrainage officieux qu'il leur aurait réservé dans les couloirs de sa maison. La première série, composée de dix cahiers vendus au prix de 25 F. pour l'édition de base, remportera le succès qui assurera une longue existence à la nouvelle collection : jusqu'en 1938, date du dernier catalogue, sept autres séries complètes de dix titres seront offertes au public, qui, visiblement, les apprécie. Plusieurs œuvres de Jacques Chardonne, Jean Cocteau (dont *Les Enfants terribles* et *La Machine infernale*), Jean Giono, François Mauriac, Henry de Montherlant, Paul Morand, Édouard Peisson et André Thérive paraîtront ainsi sous l'égide du maître de la maison Grasset.

CHAPITRE IX

LES « CAHIERS VERTS »

« Alors une troisième voix plus grande que les autres s'éleva dans le silence : la voix du pays de Québec, qui était à moitié un chant de femme et à moitié un sermon de prêtre¹. » Par l'entremise de la maison d'édition Grasset, cette « voix du pays de Québec » voyagea outremer et résonna haut et fort en France au début de la décennie 1920. En 1921, Bernard Grasset réussit un coup d'éclat en accordant au roman *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon l'honneur d'inaugurer ses nouveaux Cahiers verts; du jour au lendemain, grâce à une campagne publicitaire dans laquelle l'éditeur joue lui-même un rôle de premier plan, le roman de Hémon obtient un succès qui s'étalera sur plus de vingt-quatre mois consécutifs, et qui entraînera ultérieurement sa traduction en plusieurs langues et sa distribution dans une vingtaine de pays à travers le monde.

1. Le lancement des « Cahiers verts »

De par les péripéties qui entourent la première édition Grasset de *Maria Chapdelaine*, l'histoire du lancement des Cahiers verts est intimement liée à celle du

¹ Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*, Montréal, Fides, 1982, p. 195.

roman. Louis Hémon, mort en 1913, n'a évidemment pas porté lui-même au 61, rue des Saints-Pères le manuscrit de son œuvre, qui se retrouve plutôt sur le bureau de Grasset sous sa forme initiale de feuilleton, publié sept ans auparavant par le quotidien parisien *Le Temps* et dont la mère de Daniel Halévy avait gardé toutes les livraisons. En ce mois de janvier 1921, Grasset, qui rêve en vain de lancer ses Cahiers par une œuvre de Proust, n'a toujours pas trouvé le roman susceptible de provoquer l'« événement littéraire » (BG, 144) qu'il souhaite voir se produire lors du lancement de sa nouvelle collection. Les premières pages du roman que lui a remis Halévy, nommé directeur depuis juin 1920, l'impressionnent à un point tel qu'il est d'emblée convaincu d'avoir mis la main sur l'œuvre qu'il attendait; à peine en a-t-il terminé la lecture, affirme son biographe, qu'il est « sur le pied de guerre » (BG, 146). La sœur de Louis Hémon lui apprend qu'elle a cédé les droits du roman à la maison Payot en 1919, en vertu d'une entente qui ne lui garantit cependant aucune redevance. Fort de ces informations, Grasset cache son enthousiasme à Payot et obtient, pour la somme de 2000 F., les droits pour une première édition de 5500 exemplaires au maximum. Dès la sortie du roman dans les Cahiers verts, par l'entremise d'une lettre glissée dans l'exemplaire qu'il lui adresse, Grasset convainc Payot de lui céder les droits entiers de l'œuvre pour un second montant de 2000 F. Inutile de préciser que les 4000 F. qui lui sont offerts à titre de dédommagement représentent certainement l'une des meilleures affaires réalisées par Grasset pendant toute sa carrière d'éditeur.

Le 29 avril 1921, Grasset fait paraître dans la section « Annonces » de la *Bibliographie de la France* les premières pages publicitaires consacrées aux Cahiers verts, qui annoncent la sortie de *Maria Chapdelaine* pour le 1^{er} mai. Revenu d'une

cure de repos qui l'avait éloigné de Paris et des Cahiers verts pendant un mois, Grasset prend personnellement en main le lancement de la collection et de son premier titre, ne comptant ni son temps ni ses efforts pour transformer celui-ci en un événement médiatique dont nul critique ne pourrait manquer de parler : « Grasset fait, évidemment, un service gratuit, qui frôle la démesure, aux critiques et à des centaines de personnalités, en y joignant souvent une lettre dans laquelle il vante sans complexes les mérites du roman. » (BG, 150) Au-delà du fait que la campagne de promotion autour du premier titre des Cahiers verts fut ouvertement critiquée et que les méthodes de Grasset ne suscitèrent pas l'unanimité – même si l'éditeur obtint les résultats qu'il recherchait –, cet épisode marque, selon Boillat, « la consécration de [sa] technique publicitaire² » et demeure l'« un des exemples les plus représentatifs de l'habileté dont Grasset faisait montre pour imposer ses choix, de tout ce qu'il pouvait mettre en œuvre d'ingéniosité, de dévouement pour mener un livre au succès³ ». Rappelons-le, Grasset n'est pas le premier à utiliser la publicité pour promouvoir – avilir, selon ses détracteurs – la littérature; s'il choque autant ses confrères, ce n'est donc pas tant par l'offensive publicitaire qu'il met sur pied que par l'ampleur de cette offensive, qui s'étendra jusque dans les campagnes, les églises et les écoles. Non seulement Grasset exploitera de façon systématique tous les intermédiaires et les canaux de transmission possibles, mais il travaillera à en développer de nouveaux, en sollicitant « les critiques, les curés, les évêques, les cardinaux, les instituteurs, les professeurs, les inspecteurs et les directeurs d'établissement, les Ministres et les

² Gabriel Boillat, *op. cit.*, vol. III, p. 275.

³ *Ibid.*, p. 235.

Académiciens⁴ ». C'est parce qu'il a su trouver les « moyens appropriés » pour transporter *Maria Chapdelaine* là où le roman trouverait un nouveau public que Grasset s'est montré « ingénieux », un public, écrit Boillat, « qu'on estimait, trop paresseusement, insensible à l'écrit et difficile à intéresser ».

Évidemment, le succès de *Maria Chapdelaine* dépasse celui des Cahiers verts, et c'est dans son édition courante que le roman de Louis Hémon atteindra des chiffres de vente sans précédent. À cet égard, écrit Bothorel, « le destin exceptionnel qui allait être celui de *Maria Chapdelaine* reste le plus bel et le plus indiscutable hommage à [l']intuition [de Grasset] » (BG, 146). Dans les semaines qui suivent la sortie du livre, la critique reprend les louanges de Grasset et parle du roman de Louis Hémon comme d'un « chef-d'œuvre »; les articles contribuent directement aux ventes du livre, dont les 5683 exemplaires de l'édition des Cahiers verts s'écoulaient rapidement. Mise sur le marché en juillet, l'édition courante du roman donnera lieu à un total de huit tirages pour l'année 1921 (un de 6000, six de 10 000 et un de 18 000) et de trois autres pour 1922 (respectivement 17 000 et deux fois 30 000)⁵. En mars de cette dernière année, Grasset se fait fort d'annoncer que 200 000 exemplaires du roman ont déjà été vendus, un chiffre qui atteindrait 600 000 en 1923, mais ces statistiques sont réévaluées par son biographe :

À cette date [1923], soit dix-huit mois après sa parution, *Maria Chapdelaine* avait été tiré à cent soixante-six mille cinq cents exemplaires. Si on est loin des « six cent mille vendus », ce chiffre n'en est pas moins considérable et constituait en 1923 une performance unique dans l'édition française. [...] En 1956, au lendemain de la mort [de Grasset], l'édition courante atteignait

⁴ *Ibid.*, p. 276.

⁵ 20 000 exemplaires seront de nouveau tirés en 1923, 30 000 en 1924, 10 000 en 1925 et 6000 en 1926.

exactement six cent dix-sept mille huit cent quarante-cinq
exemplaires. (BG, 153)

Dans le sillage de ce succès, et pour l'alimenter, Grasset lance, en janvier 1922, une vaste enquête autour de *Maria Chapdelaine* intitulée « À quoi tient le succès d'un livre? » et subdivisée en trois questions⁶; pour lui donner la plus large diffusion possible, il en fait paraître le texte dans les journaux en plus de l'insérer sous forme de feuillet dans toutes ses publications. Si le bilan public de cette enquête ne voit jamais le jour, l'objectif implicite d'attirer de nouveau l'attention sur le roman afin d'en relancer les ventes est on ne peut plus facilement atteint.

Ce succès mirobolant du roman de Louis Hémon nous éloigne des Cahiers verts, dont le directeur n'a pas attendu que l'attention portée au premier numéro ne s'essouffle avant de faire paraître les suivants, qu'il gardait en réserve depuis déjà plusieurs mois. Ainsi, l'édition du 27 mai des « Annonces » de la *Bibliographie de la France* fait savoir que le deuxième cahier, la pièce de théâtre *Le Cœur des autres* de Gabriel Marcel, « vient de paraître »; dans les éditions du 17 juin et du 22 juillet sont annoncés les troisième et quatrième cahiers, *Il y a une volupté dans la douleur* de Joachim Gasquet et *Visites aux paysans du centre* de Daniel Halévy; puis, après le ralentissement estival habituel dans le milieu de l'édition, les mois d'octobre, novembre et décembre verront la parution des trois autres numéros de l'année 1921.

⁶ Première question : Estimez-vous que le succès de *Maria Chapdelaine* est justifié? Deuxième question : À quelle raison profonde attribuez-vous ce succès? Troisième question : Est-ce après avoir lu un article sur *Maria Chapdelaine* (et quel article) ou en avoir entendu parler que vous avez acheté le livre?

2. Le projet officiel des « Cahiers verts »

Avec son tirage limité et ses exemplaires numérotés, la collection des Cahiers verts est de son temps : l'idée en soi « n'a rien d'original », écrit Bothorel (*BG*, 141), puisqu'elle participe d'un phénomène qui se fait de plus en plus présent depuis la fin de la Première Guerre mondiale, l'engouement pour la bibliophilie – cet engouement même que Grasset se fera fort de dénoncer à l'orée des années 1930. Cette apparente contradiction dans le parcours de l'éditeur s'estompe si on isole les deux personnages qui co-existent en Grasset, l'acteur et le témoin. En tant qu'éditeur, le Grasset du début des années 1920 voit un marché qui ne demande qu'à être alimenté; de concert avec Halévy, il lance une collection qu'il présente comme une série destinée à un « club de privilégiés » : « le "snobisme" sera d'avoir tous [les numéros] », précise Bothorel (*BG*, 142). Le Grasset de la fin de la décennie 1920 qui fait le bilan d'une époque traversée par maintes transformations et innovations relate ce qu'il a observé, en avouant candidement avoir participé à l'état de fait qu'il déplore, mais en se défendant de n'avoir pu faire autrement : « L'éloge du snobisme n'est plus à faire : il reste le grand moyen, sinon le seul, d'imposer le talent; et je n'eus garde de le négliger. » (*CL*, VI) Tel que pensé à son origine par leur éditeur et par leur directeur, le projet officiel des Cahiers verts consistait à donner par leur entremise un véhicule de luxe à la « haute littérature »; selon Boillat et Bothorel, qui s'accordent sur ce sujet, ce projet, surtout dans l'esprit de Grasset, en cachait cependant un autre, plus commercial que symbolique, soit faire de la collection une « rampe de lancement pour les œuvres qui y paraissaient⁷ » : « [Grasset] compte sur les souscripteurs privilégiés, sur ces

⁷ Gabriel Boillat, *op. cit.*, vol. II, p. 249.

"nouveaux snobs des lettres", pour séduire, pour accrocher ce qu'il nomme le "bloc des cent mille", auquel il ne vendra pas l'édition des Cahiers verts, mais une édition courante. » (BG, 142) Halévy ne partage pas ce désir de succès commercial, qui rendait évidemment Grasset « méfiant vis-à-vis des essais et des genres littéraires mineurs que Halévy souhaitait valoriser⁸ ». En fait, « tout au long de l'histoire des Cahiers verts », explique Laurent, le « projet éditorial » de la collection sera « l'enjeu d'une lutte sourde entre les deux hommes⁹ », qui ne s'entendront jamais sur les genres à privilégier. À peine quelques mois après le lancement du premier titre, la diversité générique dont il avait fait de concert avec Halévy la caractéristique fondamentale de la collection est mise en cause par Grasset, qui « recommand[e] à son directeur [...] de s'orienter vers des publications strictement littéraires », c'est-à-dire de « dorénavant exclure les essais des Cahiers verts¹⁰ ». En 1922, dans une lettre à Louis Brun, Grasset reconnaît l'existence du conflit qui l'oppose à son directeur : « Vous saviez que depuis l'origine des Cahiers verts je cherche à maintenir aux Cahiers et *contre Halévy* (qui est tenté de tout prendre) leur caractère *exclusivement littéraire* » (BG, 183; Grasset souligne). Selon Laurent, l'exclusion de l'essai des Cahiers verts ne tiendrait pas tant à un désaccord entre les deux hommes au sujet d'un genre qui serait ou ne serait pas « littéraire », qu'à un différend opposant un intellectuel et un homme d'affaires. D'après son biographe, Halévy « avançait des idées élitistes en matière littéraire, analogues à celles de Sainte-Beuve dénonçant en 1839 la "littérature industrielle"¹¹ » :

⁸ Sébastien Laurent, *op. cit.*, p. 305.

⁹ *Ibid.*, p. 301.

¹⁰ *Ibid.*, p. 302.

¹¹ *Ibid.*

La masse, le public-foule, incline l'homme de lettres à ne produire que des romans. Un public groupé, un public-élite, analogue à ces anciens publics [...] du XVIII^e siècle, ne pourrait-il pas affranchir l'homme de lettres? [...] Les œuvres ne demandent qu'à mûrir. Mais il faut les arracher à la domination du roman et du journal¹².

À l'opposé, Grasset savait pertinemment que, pour atteindre l'objectif qu'il s'était fixé, c'est-à-dire repousser les frontières d'un public somme toute assez restreint et éveiller l'intérêt d'un lectorat composé de profanes – en misant paradoxalement sur une collection littéraire à tirage limité¹³ –, il se devait de privilégier le roman, qui « bénéficiait [alors] d'une demande forte¹⁴ ». Comme nous le verrons plus loin, la répartition des titres entre les diverses catégories officielles des catalogues Grasset montre que, malgré la position de leur éditeur, les Cahiers verts sont bel et bien marqués par la variété générique.

¹² *Ibid.*, p. 303.

¹³ À ce sujet, le roman *Maria Chapdelaine* occupe une position paradoxale dans l'histoire de la Librairie Grasset, puisqu'il a rempli le double emploi d'inaugurer la collection littéraire par excellence de la maison et d'amener à la littérature un public nouveau et surtout fort différent de celui visé par les Cahiers verts.

¹⁴ *Ibid.*, p. 305.

3. Les « Cahiers verts » en douze points

Nous abordons maintenant la collection en elle-même, plus exactement les 70 titres qui forment le premier cycle des Cahiers verts, que nous voulons d'abord présenter par le biais des douze paramètres qui caractérisent la formule de la collection et dont nous avons dressé la liste dans la deuxième partie de la thèse (p. 237). Deux choses restent à préciser. D'abord, notre étude porte sur les Cahiers verts envisagés comme un ensemble achevé (qui n'est plus appelé à se redéfinir), cohérent (dont les éléments sont réunis par un projet commun) et indépendant de la dynamique qui a marqué sa genèse (ainsi, l'ordre de publication des titres ne nous intéressera guère). Ajoutons ensuite que nous avons dû de nouveau travailler à partir de données partielles, puisque, si nous avons pu consulter un exemplaire de chacun des 70 titres, seulement quinze d'entre eux étaient intacts, les autres étant soit reproduits sur microfiches, soit reliés à plusieurs sans leur couverture originale. Par chance cependant, les quinze cahiers originaux couvrent toutes les années du premier cycle¹, ce qui nous permet de croire qu'ils sont malgré tout représentatifs de l'ensemble, d'autant plus que les derniers sont à l'image des premiers.

Avant cette analyse des paramètres, que nous commenterons individuellement de façon plus ou moins détaillée, quelques mots d'introduction. Les 70 Cahiers verts

¹ Ces quinze cahiers sont : *Trivia* de Logan Pearsall Smith (no 6), *Flaubert à Paris ou Le Mort vivant* de Louis Bertrand (no 7), *Mesure de la France* de Pierre Drieu La Rochelle (no 15), *Vauban* de Daniel Halévy (no 21), *Ariel ou La Vie de Shelley* d'André Maurois (no 22), *L'infirme aux mains de lumière* d'Édouard Estaunié (no 24), *Encarnacion* d'Aurore Sand (no 26), *La Fleur d'or* du comte de Gobineau (no 27), *Première Olympique* d'Henry de Montherlant (no 31), *Dialogues sur le commandement* d'André Maurois (no 46), *Un homme de Dieu* de Gabriel Marcel (no 51), *Jeanne d'Arc* de Joseph Delteil (no 53), *Bella* de Jean Giraudoux (no 61), *Lettres à quelques amis* d'Henry Franck (no 62), *Écrits* d'André Chamson, André Malraux, Jean Grenier et Henri Petit (no 70).

qui constituent notre corpus d'étude portent tous un numéro officiel, qui préside à leur classement dans les catalogues. Dès 1922, la mention « Première série » qui figure dans le catalogue annuel annonce le partage de la collection en cycles. Le catalogue 1926, lui, signale la fin du premier cycle, « dans le courant de l'été », et annonce la reprise de la collection « sous une forme nouvelle » en octobre de l'année courante, une information qui est reprise et corrigée dans le catalogue 1927, qui situe plutôt la fin des Cahiers verts en janvier et qui annonce aussi leur retour. Les 70 titres ont tous bénéficié d'un tirage limité partagé en plusieurs papiers et offert en premier lieu aux souscripteurs de la collection (plus ou moins nombreux au fil des ans), généralement abonnés pour une série de dix cahiers consécutifs, et tous leurs exemplaires sont numérotés. Les titres des quatre autres cycles de la collection paraîtront dans des conditions différentes, puisqu'ils seront *entièrement* souscrits avant leur publication². Après leur premier cycle, les Cahiers verts sont en fait mis sur le marché suivant un mode de diffusion plus typique du périodique que de la collection. En outre, aux abonnés des deuxième, troisième, quatrième et cinquième séries seront offertes gracieusement des plaquettes inédites imprimées à tirage limité; au nombre de six, ces plaquettes hors-commerce forment une mini-collection qui s'intitule « Les Amis des Cahiers verts », dont l'éditeur fait valoir « la grande valeur bibliographique » avant même la parution de son premier numéro, en décembre 1927³.

² Sauf les éditions de luxe et les grands papiers exceptionnels.

³ Les Cahiers verts paraîtront de nouveau après la guerre, en 1949, sous la direction de Grasset.

Titre, maison d'édition

Tous les cahiers portent fièrement la couleur du titre, qui habille complètement la première et la quatrième de couverture. C'est Daniel Halévy qui a l'idée de la formulation « Cahiers verts », laquelle, selon Laurent, fait écho à plusieurs références : « L'emploi du terme "cahiers" était une allusion aux *Cahiers de la Quinzaine* [édités par Charles Péguy et auxquels il a collaboré⁴], la couleur une évocation de l'Académie française et un rappel de la *Revue verte*, revue éphémère fondée avec Proust, Robert Dreyfus et Jacques Bizet à Condorcet en 1888⁵. » Grasset se montre d'accord avec ce choix, d'autant plus qu'il veut expressément que cette nouvelle collection s'inscrive dans la tradition du travail de Péguy, dont il est un fervent admirateur. Au sein du catalogue de la maison Grasset, la collection des Cahiers verts, nous l'avons dit, jouit d'un prestige qui lui est propre; on a vu que Grasset en faisait une affaire personnelle, on verra plus loin comment le projet qui la sous-tend la distingue des autres collections de la maison, surtout des quatre collections dont nous avons traité précédemment.

Nombre de titres, dates et rythme de parution, genres, nombre d'auteurs

Les 70 titres qui forment le premier cycle des Cahiers verts ont été publiés entre le 1^{er} mai 1921 et le 10 avril 1927, date de sortie du dernier. Tel qu'envisagé au départ, le rythme de parution promettait aux lecteurs et aux souscripteurs une

⁴ Les *Cahiers de la Quinzaine*, qui comprenaient des articles et dossiers sur des sujets contemporains ainsi que des œuvres littéraires, connurent 238 livraisons publiées de la fin de 1899 jusqu'à la Première Guerre.

moyenne annuelle de dix cahiers, mais ceux-ci ont en réalité totalisé un nombre différent d'une année à l'autre⁶. La répartition générique des titres, établie selon la catégorie où leur description figure dans les catalogues, montre l'hétérogénéité de la collection : 35 titres appartiennent à la section Romans-Contes-Nouvelles, 26 à Littérature-Critique-Divers, 6 à Histoire-Sociologie, 2 à Théâtre et 1 à Poésie. Ce partage à peu près équitable entre la fiction et l'essai apparaît aussi dans le classement des 58 auteurs dont le nom est associé à la collection : mis à part Gabriel Marcel (deux titres dans Théâtre) et la comtesse de Noailles (un titre dans Poésie), 29 auteurs ont leur(s) titre(s) classé(s) dans la section RCN, 27 dans les sections LCD et HS. Sept des 58 auteurs comptent deux publications dans la collection⁷, un en compte trois, soit François Mauriac, et un seul remporte la victoire du plus grand nombre de titres, soit Louis Hémon, dont le roman *Maria Chapdelaine* fut le premier des quatre cahiers qui portèrent son nom⁸.

Tirage et prix de vente

Tous les cahiers ont été imprimés à tirage limité; la justification, qui paraît toujours au verso de la page de titre, livre essentiellement les mêmes informations d'un cahier à l'autre, soit son numéro d'ordre et son numéro de publication durant l'année, le nombre total d'exemplaires qui en ont été tirés ainsi que les indications

⁵ Sébastien Laurent, *op. cit.*, p. 299.

⁶ 7 cahiers sont parus en 1921, 8 en 1922, 14 en 1923, 18 en 1924, 13 en 1925, 8 en 1926 et 2 en 1927.

⁷ Le comte de Gobineau, Daniel Halévy, Pierre Lasserre, Gabriel Marcel, André Maurois, Henry de Montherlant et Albert Thibaudet.

quant au partage de ces exemplaires en sous-tirages (selon les papiers)⁹. Tous les Cahiers verts n'ont cependant pas eu le même tirage, qui se situe, dans les débuts de la collection, entre 3430 et 6730 exemplaires et qui varie à ce moment non pas tant au fil des ans qu'au fil des publications, pour se fixer à 6740 pour 35 des 45 derniers titres¹⁰. Pour l'ensemble de la période couverte par la première série, le prix des cahiers vendus individuellement, et dans leur édition la moins dispendieuse, correspond au prix moyen des titres qui appartiennent à la catégorie Romans-Contes-Nouvelles, soit 5 ou 6 F. en 1922, de 9 à 12 F. en 1926 et de 12 à 18 F. en 1927. Le prix des abonnements suit cette progression normale, mais reste toujours plus avantageux que l'achat individuel, du moins pour les quatre premières années de la collection : il passe de 45 F. pour la série de dix cahiers sur papier bouffant ordinaire à 60 F. la série à partir du 1^{er} février 1924¹¹.

Directeur

Quand Daniel Halévy prend la direction des Cahiers verts, il est bien connu du milieu littéraire, qui voit en lui un homme dont la vive intelligence est tempérée par un caractère austère, « naturellement porté à la gravité » (BG, 143). S'il a hérité de

⁸ Loin d'obtenir le succès du premier, les trois autres titres que Grasset jugea bon de faire paraître au sein des Cahiers verts, *La Belle que voilà* (no 19), *Colin-Maillard* (no 34) et *Battling Malone* (no 60), furent des « échecs », selon le terme qu'il a lui-même employé pour qualifier les résultats de leur vente.

⁹ Exceptionnellement, à cause de sa longueur, le détail du tirage du cahier no 65 (*Rien que la terre* de Paul Morand) figure à la toute fin du livre, après la table des matières.

¹⁰ Le nombre total d'exemplaires se stabilisera à 3882 pour les quatre autres séries des Cahiers verts. L'épuisement des titres n'est mentionné que dans les catalogues 1922, 1926 et 1927; à cette dernière date, le tirage d'au moins 12 des 70 titres n'était pas encore épuisé.

¹¹ Nous ne possédons pas de données pour les autres années, mais il est probable que les conditions d'abonnement aient de nouveau été modifiées avant la parution du dernier titre du premier cycle,

son père, l'écrivain Ludovic Halévy (1870-1937) – surtout connu comme librettiste des principaux opéras bouffes d'Offenbach –, son attrait pour les lettres, ce sont la critique et l'histoire qui l'intéressent d'abord; il les pratique avec un regard de socialiste et de moraliste, le second héritage paternel significatif : « Both Halévys shared the same curiosity for what they called the "inner life" of the laboring poor, and the father's concern for the social problem in his own days foreshadowed the son's more earnest devotion to the cause of socialism at the turn of the century¹². » Les œuvres qu'il publie dans les Cahiers verts et ailleurs font de lui l'un des critiques parisiens les plus influents de son époque, « and his authorship of a steady stream of books and articles earned him the reputation for being a gifted and versatile essayist¹³ ». Grâce à son titre de directeur de collection, « his name was associated with all the prominent writers of his time¹⁴ » : « Placed in charge of the "Cahiers verts" by Bernard Grasset in the twenties, Halévy cast his net with such discrimination that scarcely any of the outstanding postwar crop of writers escaped his attention¹⁵. »

Au dire de Silvera, qui affirme d'emblée qu'Halévy ne fut ni un homme d'action ni l'un des penseurs originaux de son temps¹⁶, l'intérêt du personnage réside dans le rôle de guide et d'intermédiaire qu'il était appelé à jouer¹⁷, et qu'il joua entre autres très sérieusement pendant les douze années qu'il dirigea les Cahiers verts.

d'autant plus que celles qui concernent le deuxième cycle proposent la série de dix cahiers, sur un papier de meilleure qualité cependant, à 200 F.

¹² Alain Silvera, *Daniel Halévy and His Times: A Gentleman-Commoner in the Third Republic*, New York, Cornell University Press, 1966, p. 20.

¹³ *Ibid.*, p. 199.

¹⁴ *Ibid.*, p. 203.

¹⁵ *Ibid.*, p. 49.

¹⁶ *Ibid.*, p. IX.

Nommé officiellement directeur de la collection au printemps 1921, Halévy se met rapidement en quête d'auteurs prêts à collaborer avec lui; en mai 1921, « 40 écrivains avaient répondu favorablement à [sa] sollicitation¹⁸ », écrit Laurent (tous ne seront cependant pas publiés dans les Cahiers verts). Tout au long de l'existence de la collection, Halévy remplit sa fonction de directeur de façon sérieuse et rigoureuse : « il a su encourager, appuyer, voire corriger les auteurs qu'il publiait¹⁹ », explique son plus récent biographe, et, « indépendamment du succès de la collection et du prestige qu'[il] en tirait dans le monde des lettres, les Cahiers verts contribuèrent à accroître le fonds de littérature de la maison Grasset²⁰ ». Nous ne reviendrons sur la divergence d'opinion qui l'opposait à Grasset quant au contenu de la collection que pour rappeler que, en tant que directeur, Halévy ne jouissait pas de toute la latitude qu'il aurait aimé avoir, même si, dans *La Chose littéraire*, l'éditeur reconnaît que « le rayonnement présent de [sa] maison vient en partie du goût, de la haute indépendance qu'apporte un Daniel Halévy à la direction des "Cahiers verts" » (CL, 176). Rappelons à ce sujet certaines paroles d'Halévy quant au fonctionnement général de la maison : « [Bernard Grasset] n'admettait aucun conseil pour le choix, qui lui revenait à lui seul. » (BG, 165) S'ils apprendront à se respecter l'un l'autre, écrit le biographe de Grasset, l'éditeur et son directeur, qui « n'[avaient] rien en commun » (BG, 143), ne chasseront jamais les mêmes auteurs.

¹⁷ *Ibid.*, p. VII.

¹⁸ Sébastien Laurent, *op. cit.*, p. 299.

Présentation matérielle

Autant Grasset – de concert avec Halévy –, avant d'inaugurer officiellement les Cahiers verts, a attendu d'avoir en main le titre qui lui permettrait de faire de leur lancement un véritable « événement littéraire », autant il a veillé de près à leur présentation matérielle, souhaitant, « dans le choix des auteurs comme dans la forme, "personnaliser" sa collection au point que, dans la vitrine et sur les rayons des libraires, elle "se détache au seul coup d'œil" » (*BG*, 148). Les « petits rectangles de typographie pure » que sont les Cahiers verts, comme les appelle leur créateur, sont l'œuvre de Maximilien Vox, typographe alors bien connu du milieu de l'édition pour le caractère novateur de son travail. La conception graphique des Cahiers verts est de facture classique et discrète; les lignes et les angles droits y sont privilégiés, l'ensemble est soutenu par un seul et même caractère qui uniformise toutes les inscriptions textuelles (voir l'annexe III). Le format rectangulaire des cahiers est celui de l'in-16 double-couronne, légèrement plus haut et plus large que le livre de poche actuel. De par sa couleur vert clair, nous l'avons dit, le cartonnage qui habille le livre fait écho au « vert » du titre de la collection; un cadrage brun foncé, double au recto et simple au verso, entoure les inscriptions qui figurent sur la première et sur la quatrième de couverture, lesquelles se partagent en deux couleurs, le brun pour les indications fixes (le titre de la collection, le nom de son directeur et le nom de la maison d'édition) et le noir pour les indications variables (le titre du livre, le nom de

¹⁹ *Ibid.*, p. 308.

²⁰ *Ibid.*, p. 312.

son auteur, le numéro du cahier)²¹. La page de titre reprend le modèle de la couverture, mais sans le cadrage; dans tous les cas, elle comporte l'adresse de l'éditeur et l'année de publication et, pour 20 des 70 titres, elle comporte aussi soit un sous-titre, soit le nom du traducteur ou du préfacier²². Trois papiers servent de support au texte : le vergé bouffant, réservé à la majorité des exemplaires, le pur fil Lafuma et le vert lumière, pour les éditions de luxe. Le titre courant apparaît au haut de chaque page, enfermé dans un cadrage qui comprend généralement aussi le numéro de page (celui-ci figure parfois au bas de la page); le nombre de pages et la grosseur des caractères utilisés varient cependant d'un cahier à l'autre – entre un total de 109 et de 536 pour les pages –, d'où une présentation du texte plus ou moins aérée.

Principe unificateur

Dans le cas des Cahiers verts, le paramètre qui concerne le principe unificateur de la collection est matière à interprétation, car le projet officiel de la collection n'en fera jamais état de façon explicite. C'est en ces termes que les Cahiers verts sont présentés pour la première fois dans la *Bibliographie de la France*, édition du 29 avril 1921 :

« Les Cahiers verts » paraîtront le 1^{er} de chaque mois à partir du 1^{er} mai, sous la direction de Daniel Halévy.

²¹ Malgré des données incomplètes, il semble fondé d'affirmer que la première de couverture de tous les Cahiers verts est construite sur le même modèle et qu'elle ne subit aucune modification depuis le premier jusqu'au dernier. Il n'en est cependant pas de même pour la quatrième de couverture, qui comporte la liste des derniers titres parus, avec ou sans les conditions d'abonnement, dans treize des quinze exemplaires consultés, mais qui est totalement vide pour les deux autres.

²² Dix cahiers comportent aussi, entre la page de « faux titre » et le début du texte, une illustration, une reproduction ou un dessin en noir et blanc.

Annoncée depuis plusieurs mois dans la presse sous différents titres, cette collection, tant attendue, fera son apparition le 1^{er} mai. Les Cahiers verts, ce ne sont pas les *Cahiers de la Quinzaine* qui ressuscitent. Les *Cahiers* de Péguy étaient trop son « œuvre » pour qu'ils puissent être repris, fût-ce sous la direction de son plus vieil ami. Les Cahiers verts sont bien un effort nouveau, répondant à une idée nouvelle – mais ils se rattachent néanmoins aux *Cahiers de la Quinzaine* en ceci qu'ils sont l'œuvre collective d'une génération, présentée sous forme de cahiers périodiques, appartenant à tous les ordres de la littérature, chaque cahier étant l'œuvre d'un seul.

Les Cahiers verts seront d'importance et de prix variables. Tous les exemplaires seront numérotés.

Difficile de voir dans cette présentation ce qui reliera les cahiers les uns aux autres, outre le fait qu'ils offriront tous quelque chose de « nouveau » et que, malgré le mélange des genres et la multiplicité des auteurs, ils formeront éventuellement un tout représentatif d'une collectivité. Étrangement, doit-on comprendre, ils seront et ne seront pas les *Cahiers de la Quinzaine*, dont ils reprendront la forme mais sans poursuivre le projet de leur directeur. Cette inscription dans la tradition de Péguy ne sera pas reprise dans les annonces subséquentes qui paraîtront dans la *Bibliographie de la France* en 1921, et elle ne figure pas non plus dans le descriptif des Cahiers verts du catalogue 1922, qui traite d'une collection qui a alors déjà douze numéros à son actif. Cette deuxième présentation étonne par sa construction syllogistique :

La collection « Les Cahiers verts », publiée sous la direction de Daniel Halévy, paraît à raison d'un volume par mois. Elle n'est ni spécialement une collection de romans, ni spécialement une collection d'essais. Pourtant elle a publié des romans les plus remarquables de ces deux dernières années et qui, du coup, ont classé leurs auteurs : la *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon, le *Baiser au lèpreux* de François Mauriac. Et, d'autre part, elle a publié des études et des essais dès aujourd'hui classés dans les bonnes bibliothèques : les *Visites aux paysans du centre* de Daniel Halévy, le *Passage de l'Aisne* d'Émile Clermont, la *Philosophie du goût musical* de Pierre Lasserre, le *Robert Browning* de Mary Duclaux. C'est donc une collection de très complète et de très riche culture qui couvre tout le champ de la haute littérature.

Le raisonnement qui sous-tend la démonstration est assez rapide (parce qu'elle a publié des romans et des essais qui ont obtenu du capital symbolique, la collection vole dans les hautes sphères de la culture) et, de ce fait, il ne livre pas les critères restrictifs qui nous permettraient d'établir clairement la nature du principe unificateur des Cahiers verts. Le seul élément distinctif qui se dessine jusqu'à présent est l'hétérogénéité des œuvres qui composent son corpus, partie prenante de cette description et de la précédente ainsi que de la troisième en titre, celle du catalogue 1926. À ce moment, la collection compte soixante-deux titres et est sur le point de prendre fin, du moins pour le premier cycle :

La collection va être achevée avec le numéro 70. À la page 49 du présent catalogue, nos lecteurs verront la liste des œuvres qui ont été publiées aux « Cahiers verts », depuis *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon, qui en fut le premier numéro et en restera le plus illustre. De très complète et de très libre culture, cette série couvre tout le champ de la haute littérature. Elle est l'édition originale de la plupart des œuvres intéressantes de la production contemporaine; publiés à tirage limité, et numérotés, les « Cahiers verts » sont recherchés des amateurs : la collection complète en est une rareté bibliographique.

Depuis 1922, la collection a pris de l'ampleur, elle est bien connue du public et des libraires; il n'est donc plus nécessaire d'attirer l'attention sur les titres qui l'ont rendue célèbre, sauf la *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon, qui sera toujours dans une position unique par rapport aux autres. La nouvelle donnée de cette description, qui reprend par ailleurs le concept de « haute littérature », est la mise en valeur des cahiers en tant qu'objets de collection; numérotés et imprimés à tirage limité, ils constituent un investissement pour leurs détenteurs, qui auront le loisir, une fois leur parution complétée, de les conserver ou de les échanger. Tels qu'ils sont définis en 1926 (et c'est la même description qui figure dans le catalogue 1927), c'est semble-t-il

davantage leur « rareté bibliographique » que la libre culture et la haute littérature auxquelles ils appartiennent qui fait des Cahiers verts une « œuvre collective ». Mais encore? Pouvons-nous ici parler d'un principe unificateur? Plutôt que de répondre par la négative à cette question, gardons à l'esprit que, contrairement à ce que nous avons vu dans les autres collections Grasset, le manifeste des Cahiers verts, *les manifestes*, en fait, n'expriment un projet d'ensemble que dans la mesure où ils signalent l'ouverture de ce projet tant sur le plan des idées que de la forme.

4. Les « Cahiers verts » comme proposition de lecture

Notre analyse des Cahiers verts, rappelons-le, a partie liée avec l'objectif plus général de définir la notion de *collection littéraire* que nous avons précédemment explorée d'un point de vue théorique. Tel que nous l'avons formulée, l'hypothèse qui guide notre travail stipule que le fonctionnement, les enjeux et les effets propres à une collection varient selon que celle-ci appartient à l'une ou l'autre des deux sphères qui structurent le champ littéraire. Qu'elle soit littéraire ou non, toute collection tient un discours sur le texte qu'elle offre au lecteur, toute collection entoure ce texte, à l'intérieur comme à l'extérieur du livre, de dispositifs discursifs et formels qui agissent sur sa lecture à des degrés divers. La responsabilité de ce mode d'emploi du texte est portée par l'éditeur, plus précisément par l'éditeur en tant qu'*hyperlecteur*, c'est-à-dire parlant au nom d'une communauté de lecteurs et s'adressant à cette communauté. En tant que label éditorial, la collection affiche donc les codes de son public cible, qui sont inscrits dans le paratexte qui la supporte et qui encadre tous les titres de son catalogue. C'est par l'étude de leur paratexte et de leur support formel que nous pourrions comprendre le *fonctionnement* et les *enjeux* des Cahiers verts, au fil d'une démarche analytique visant à mettre au jour la proposition de lecture à laquelle leur projet « littéraire » donne forme et à voir comment cette proposition désigne et rejoint sa communauté littéraire de référence. À l'autre extrémité du processus, nous nous interrogerons sur les *effets* des Cahiers verts en nous demandant comment ils ont été reçus par le public, c'est-à-dire comment leurs lecteurs ont perçu la proposition qui leur est offerte et comment ils s'y sont sentis liés ou non. À cet égard, la seule trace qui reste de leur réception est évidemment celle qu'a laissée la presse écrite.

Heureusement pour notre recherche, les Cahiers verts ont fait couler beaucoup d'encre au moment de leur lancement, et l'intérêt qu'ils suscitèrent alors auprès de la critique – et qui atteignit, certes, un sommet jamais égalé par la suite – fut assez fort pour ne jamais disparaître avec les années.

A. La présentation matérielle

Comme nous l'avons dit précédemment, Grasset n'a pas laissé au hasard la conception graphique des Cahiers verts, qu'il a plutôt confiée à un typographe reconnu pour son travail innovateur, Maximilien Vox. Pour l'éditeur, l'effort de personnalisation de la nouvelle collection littéraire de la maison devait porter autant sur son support matériel et sur l'utilisation des ressources typographiques que sur la sélection des titres et des auteurs. En tant que composante paratextuelle, le label de collection travaille en corrélation avec l'objet qui supporte les textes, suivant l'objectif de proposer au lecteur un livre dont l'appartenance à un ensemble sera facilement déchiffrée. À cet égard, on ne pourrait trouver meilleure collaboration que celle du titre et de la couverture des Cahiers verts, portés par la même couleur, ni plus bel exemple d'efficacité que ce rappel on ne peut plus simple de l'une et de l'autre composante du livre. La grande sobriété du design des Cahiers verts répond à l'aversion qu'éprouvait Grasset pour les collections à bon marché, qui offraient alors au public des livres de mauvaise qualité présentant des couvertures polychromes souvent criardes. Dans une lettre adressée à Brun (en 1933 ou 1934) et portant sur la brève collection Les Grandes Heures, l'éditeur émet un jugement qui ne laisse aucun

doute sur sa position : il reproche à la collection, « au point de vue de sa présentation, de constituer une sorte de publication à bon marché du plus mauvais goût et indigne vraiment de la Maison où n'ont jamais paru que des livres de présentation impeccable » (BG, 280). Selon Bothorel, « les Cahiers verts avaient été imaginés à rebours, précisément, du "bon marché", l'utilisation de la vogue de la bibliophilie étant l'un de leurs moteurs » (BG, 294). Outre leur support matériel, c'est le projet et le prix modique de ces collections à bon marché que Grasset dénonçait :

Étant donné ma conception de l'édition qui tient dans une large publicité d'origine pour les écrivains dont les ouvrages ont des chances de rester, écrit-il aux membres de son conseil d'administration en 1935, nous avons d'autant plus besoin de maintenir le prix élevé que nous avons plus dépensé pour créer la valeur. Établir des éditions à bon marché pour des ouvrages dont le lancement ne remonte, pour certains, qu'à quelques années, c'est, selon moi, proprement dévaluer le fonds. (BG, 293-294)

Rappelons que, selon la philosophie de Grasset, c'est l'« idée de durée » (CL, 162) qui commande le travail de l'éditeur et qui assure la longévité de sa maison.

On trouvera reproduites dans l'annexe III les premières de couverture de quatre titres des Cahiers verts et de deux titres appartenant respectivement à deux importantes collections bon marché du début du XX^e siècle, soit *Péché mortel* d'André Theuriet (1906), publié dans la « Modern-Bibliothèque » de Fayard, et *Port-Tarascon* d'Alphonse Daudet¹, publié dans la « Collection illustrée à 95 centimes » de la Librairie Flammarion. Il n'est pas besoin de regarder ces trois couvertures longuement pour voir apparaître les principales différences qui séparent leur conception graphique : il s'agit essentiellement du format (l'in-octavo pour *Péché*

mortel et Port-Tarascon, plus haut que l'in-16 double-couronne), du ou des caractères d'imprimerie utilisés (très droit pour *Bella*) et de la présence d'une illustration. Sur le plan matériel, les Cahiers verts ne se distinguent par ailleurs pas foncièrement de l'ensemble des publications de la maison Grasset. Lancée la même année que la collection dirigée par Halévy, la collection Le Roman présente un design semblable à celui des Cahiers verts (voir l'annexe III, *Le Voyage de M^r Renan* d'André Thérive), mais certainement moins achevé que celui conçu par Maximilien Vox. Pour différencier la page couverture de sa collection personnelle, Pour mon plaisir (voir *Souffrances et bonheur du chrétien* de François Mauriac), Grasset a décidé d'y ajouter un petit dessin, mais le format, la présence d'un cadrage solide et le caractère d'imprimerie s'inscrivent dans la tradition de la maison.

B. Le périphrase

Avant de poursuivre l'analyse, rappelons notre définition renouvelée du paratexte : *discours d'ordre textuel qui encadre publiquement un texte qui paraît en livre et dont la responsabilité est officiellement assumée par l'auteur et/ou par l'instance éditoriale*. Les éléments paratextuels appartiennent au périphrase ou à l'épithète, selon qu'ils encadrent le texte à l'intérieur ou à l'extérieur du livre, et se subdivisent en trois catégories, les mentions légales, les mentions éditoriales et les mentions et énoncés métatextuels. Précisons que, contrairement à Gérard Genette et à la majorité de ses successeurs, nous concentrerons notre attention sur le paratexte

¹ Aucune date ne figure dans l'ouvrage, qui est probablement paru quelque part dans la décennie 1910,

éditorial des Cahiers verts, qui est porteur de la proposition de lecture adressée par l'éditeur hyperlecteur à sa communauté littéraire de référence.

Il faut d'abord dire que les 70 cahiers de la collection sont tous différents les uns des autres : aucun modèle pérertextuel prédéterminé n'est imposé aux auteurs, qui sont donc libres de présenter leur texte comme ils le veulent, avec ou sans texte liminaire, notes, table des matières, épigraphe, etc. Les mentions pérertextuelles légales ne soulèvent aucun commentaire particulier, de même que les mentions éditoriales, sauf deux d'entre elles. Dans le premier énoncé épitextuel qui porte sur la collection, l'annonce insérée dans la *Bibliographie de la France* du 29 avril 1921, il est dit que « les Cahiers verts seront d'importance et de prix variables », ce que confirment, du moins en ce qui concerne le prix, les catalogues annuels de la maison Grasset. Le prix de vente du cahier individuel grimpe évidemment au fil des années, mais il varie aussi légèrement d'un titre à l'autre selon le nombre de pages, et *uniquement* selon le nombre de pages, puisqu'aucun titre ne semble avoir commandé un prix plus élevé que la moyenne en vertu de son « importance » plus grande qu'un autre. Comme nous l'avons dit plus haut, la justification du tirage paraît dans tous les cahiers, indice à elle seule de la valeur bibliographique de chaque cahier en tant qu'*objet*, valeur sur laquelle l'éditeur insiste dans sa présentation de la collection, qui est aussi, précise-t-il, une collection selon le premier sens du terme. La mention du tirage est assez significative en elle-même pour faire une seconde apparition dans l'édition courante des titres des Cahiers verts, comme nous avons pu le constater pour trois cahiers en particulier, alors que le tirage des nouveaux exemplaires n'y figure pas

puisque près de 60 titres le séparent du lancement de la collection en 1910.

lui-même. On lit ainsi dans l'édition hors collection de la *Suite variée* d'Alexandre Arnoux (1925) : « Cet ouvrage a paru précédemment dans les Cahiers verts publiés à la Librairie Grasset, sous la direction de Daniel Halévy; le tirage a été de six mille sept cent quarante exemplaires [...]. »

Le discours péritextuel métatextuel des Cahiers verts est somme toute plutôt limité : à titre d'exemple, on ne trouve dans *Maria Chapdelaine*, pourtant le premier titre de la collection, ni préface ni manifeste². Comme on pourrait s'y attendre, le titre de la collection et le nom de son directeur apparaissent d'emblée sur la première de couverture, ce dernier étant un gage de la « qualité » des titres publiés et du capital symbolique qui leur est rattaché. Le titre de collection reparaît dans le livre, sur la page de titre, évidemment, mais aussi, quand il y a lieu, dans la section « Du même auteur », que l'on retrouve dans 50 des 70 cahiers. Le nom d'éditeur figure aussi à plusieurs reprises dans cette section, parmi les autres maisons d'édition qui ont publié un ou plusieurs titres « du même auteur » antérieurement à Grasset³. L'utilisation de la quatrième de couverture pour annoncer les « Derniers titres parus » n'est pas systématique, et cette liste ne figure par ailleurs dans aucun des cahiers.

Les préfaces comprennent de nombreux éléments de réponse à notre interrogation sur la communauté littéraire à laquelle s'adressent d'abord les Cahiers verts, même si une seule d'entre elles parle officiellement de la collection. Quelques chiffres et données avant tout. La moitié des titres, 36 plus exactement, s'ouvrent sur

² Dans le cas du roman de Louis Hémon, on peut croire que le discours épitextuel qui a précédé la sortie du livre, de concert avec la couleur de sa première de couverture qui établit un lien direct avec la publicité autour de la collection, a agi à titre de préface et a « parlé » pour lui et de lui.

³ Le nom Grasset n'est pas présent dans 16 des 50 sections « Du même auteur ». Les autres éditeurs dont le nom revient fréquemment sont Émile Paul, Stock, Plon-Nourrit et les éditions de la *N.R.F.*

un texte liminaire (quelquefois sur deux), et cinq de ces 36 titres se ferment sur une forme ou une autre de postface. Les préfaces qui nous intéressent particulièrement sont les douze qui sont de la main de Daniel Halévy et les quelques-unes qui renferment un renvoi explicite à la collection. Rappelons que nous ne cherchons pas à identifier la fonction (informative, de recommandation, etc.) remplie par chacune de ces préfaces à l'égard du texte qu'elles présentent, mais bien à voir ce qu'elles disent de la collection dans son ensemble, de son catalogue de titres, de son public cible, de son projet, etc.

La première chose qui doit être signalée, et que nous avons déjà soulignée, est l'inscription des Cahiers verts dans la tradition de Charles Péguy, dont l'héritage est explicitement revendiqué à plusieurs reprises. Dans la préface qui explique le projet au cœur de ses *Princes lorrains*, Albert Thibaudet précise la nature de cet héritage :

Les *Cahiers verts* ont repris avec quelque indépendance la suite des *Cahiers de la Quinzaine*. L'après-guerre ne saurait ressembler à l'avant-guerre, et tous les genres évoluent. On y retrouve cependant la tradition qui naquit dans cette échoppe de la rue de la Sorbonne (dont on aurait bien dû faire autre chose qu'une crèmerie). Mais ce n'est pas seulement par traditionalisme péguyen qu'ils comportent aujourd'hui un cahier de la mort de Maurice Barrès, ce parrain littéraire de Péguy.

Ce paradoxe de l'indépendance et de la tradition à l'égard d'un maître à penser aurait pu n'être qu'une position théorique, mais il semble au contraire avoir marqué très intimement le travail du directeur des Cahiers verts. Dans sa préface à *Françoise au Calvaire* de Pierre Champion, Daniel Halévy conclut par ces quelques lignes :

Pendant que je lisais son manuscrit, un souvenir m'occupait : le souvenir de Charles Péguy. Je ne me demandais plus, comme il m'arrive souvent : que penserait-il? que dirait-il? Je pensais avec certitude : Ceci il l'eût aimé, ceci il l'eût publié... Et je ne doutais

pas que je le publierais. En marge de ces pages, que de pages
Péguy eût écrites! Je n'essaierai d'en écrire aucune, je laisserai la
marge blanche; chacun y portera son commentaire silencieux.

Halévy a exercé son rôle de directeur en compagnie d'un parrain dont il aurait souhaité avoir l'approbation et auquel il aurait surtout voulu ne pas déplaire. « Comme il lui arrivait souvent », c'est avec le fantôme de Péguy penché sur son épaule qu'il a pensé sa collection et sélectionné les titres qui la composeraient.

À l'égard de cette sélection, l'analyse des préfaces de la main d'Halévy confirme l'hétérogénéité annoncée par le descriptif de la collection, et ce, non seulement quant au genre des titres publiés, mais aussi quant aux auteurs et aux types de textes offerts aux lecteurs. Prenons comme point de départ le deuxième cahier de la collection, la pièce de théâtre *Le Cœur des autres*, dont Halévy écrit de l'auteur, Gabriel Marcel, qu'« il est au premier rang de ceux qui cultivent et défendent aujourd'hui l'art si difficile, si menacé, du théâtre ». D'après la préface, le jeune dramaturge, qui est aussi philosophe (« il a publié de savantes études »), n'est à ce moment que très peu connu du public, puisque la pièce retenue pour fins de publication, la première de l'auteur à être mise en scène, vient tout juste d'être jouée. « Quiconque le connaît, poursuit Halévy, est sûr qu'il est de ceux qui ne s'accommodent pas et qui sont destinés à vivre dans la difficulté des entreprises. » Retournons brièvement dans le temps pour retrouver le contexte de publication du *Cœur des autres*. La *Bibliographie de la France* du 27 mai annonce qu'il « vient de paraître »; à cette date, au moins dix critiques du premier cahier, *Maria Chapdelaine*, sont parues dans la presse périodique. Quelle autre conclusion tirer que le deuxième Cahier vert n'a rien en commun avec le premier, qui avait permis à la collection de

connaître un départ fulgurant? Si son auteur est lui aussi quasi inconnu du public au moment de sa sortie, il ne s'agit pas d'un roman, et l'histoire qu'il raconte a ses racines dans le « tragique de la pensée » cher à Polyeucte et à Antigone. Que le deuxième titre des Cahiers verts ait ou non volontairement été choisi pour sa non-ressemblance avec le premier importe peu, puisqu'il illustre le disparate annoncé et promis aux lecteurs. Et que dire des titres suivants, même uniquement de ceux publiés au cours de l'année 1921? Retour au roman avec *Il y a une volupté dans la douleur*, suivi d'une chronique de voyage avec *Visites aux paysans du centre* et d'un récit ramenant à la mémoire une bataille de la Première Guerre mondiale, *Le Passage de l'Aisne*, puis une sélection de poèmes en prose avec *Trivia* et un hommage à Flaubert livré sous forme de dialogue, *Flaubert à Paris ou Le Mort vivant*.

Le cas de Gabriel Marcel, dont les Cahiers verts font connaître le nom à leur lectorat, n'est pas unique. George Moore et Léon Chestov, respectivement auteurs du treizième (1922) et du vingt-troisième cahier (1923), sont présentés par Halévy comme des auteurs dont il se fait un devoir personnel de révéler le talent au grand jour. En ce qui concerne Chestov, Halévy explique n'avoir découvert le critique que récemment, par l'entremise de son étude sur Dostoïevski et Tolstoï. C'est parce que sa pensée sort des sentiers battus qu'il juge essentiel de l'intégrer à sa collection et de publier l'un de ses textes, en l'occurrence un ouvrage portant sur Pascal, *Gethsémani* : « Donnons audience à l'interprète russe; nous pouvons nous fier à lui pour que nos inquiétudes soient accrues et nos perspectives rompues. » Dans le cas de George Moore, dont le nom n'est pas totalement inconnu à Paris, c'est parce que l'œuvre de l'auteur anglais ne reçoit pas, selon lui, toute l'attention qu'elle mérite qu'Halévy lui

réserve une place dans sa collection : « Notre ignorance va-t-elle enfin cesser, et connaissons-nous en George Moore, en même temps que l'un des maîtres de la littérature anglaise, l'un des nôtres, l'un des excellents mémorialistes de notre ville? » Jadis disponibles en français, les principaux textes de George Moore sont maintenant totalement épuisés en France :

En trente-cinq ans, elles [les *Confessions d'un jeune homme*] ont trouvé leur deux ou trois mille lecteurs. Où sont-ils, ces lecteurs d'antan? Et le livre n'existe plus. Toute cette œuvre est à reprendre : mais elle en vaut la peine, et nous la reprendrons; Edmond Jaloux, Charles du Bos sont d'accord.

Tel qu'Halévy entrevoit l'avenir de l'œuvre de Moore au moment où il rédige cette préface, les *Mémoires de ma vie morte* ne seraient que le premier des deux titres dont les Cahiers verts contribueraient à accroître le bassin de lecteurs; suivrait *Avowals*, mais Halévy prévient ses lecteurs que la traduction de ce texte est conditionnelle à la réception qu'ils feront aux *Mémoires* : « Ces *Avowals*, on voudrait les traduire. Que nos lecteurs nous prouvent en nous aidant qu'eux aussi ils aiment les lettres, et nous essaierons l'entreprise. » Cette traduction ne paraîtra dans aucun des cinq cycles des Cahiers verts, peut-être parce que, en 1924, les 5630 exemplaires des *Mémoires* ne sont pas encore épuisés.

Dans un autre ordre d'idées, les Cahiers verts sont aussi un lieu de publication ouvert à des textes inédits mais cette fois d'auteurs connus, comme c'est le cas pour le comte de Gobineau et Louis Hémon, qui ont tous deux plus d'un titre dans la collection. À la longue liste des œuvres publiées de Gobineau, très majoritairement ailleurs que chez Grasset, Halévy choisit d'ajouter un roman quasi inédit, *Le*

Prisonnier chanceux (1924), non pas à titre de « curiosité littéraire », s'empresse-t-il de préciser, ce qu'on pourrait penser parce qu'il s'agit d'une œuvre de jeunesse, mais bien parce que son auteur « était [à ses trente ans] dans la pleine maturité de son talent ». L'année précédente, les Cahiers verts avaient offert à leur public un premier titre de Gobineau, le recueil *La Fleur d'or*, inédit pour la simple raison qu'il s'agissait d'une construction purement éditoriale : « La première intention du comte de Gobineau avait été d'éclairer par un commentaire historique chacune des cinq parties de son drame, *La Renaissance*. Puis, changeant d'idée, il classa dans ses papiers les introductions qu'il avait rédigées. » Parce que les hypothèses des exégètes sur cet abandon sont « hasardeuses » et « vaines de pensées », Halévy ne voit aucune objection à donner ces introductions « pour la première fois au public français ».

Contrairement au premier titre de Louis Hémon publié dans les Cahiers verts, *Maria Chapdelaine*, les trois autres sont dotés d'une préface signée du directeur de la collection lui-même. Comme pour *La Fleur d'or*, le recueil *La Belle que voilà* (1923) contient des récits écrits par Hémon mais réunis de façon posthume par l'équipe éditoriale des Cahiers verts, comme l'explique Halévy : « Nous avons mis en tête *La Belle que voilà* qui se distingue par son atmosphère toute française, et aussi par un caractère de jeunesse où nous reconnaissons peut-être un des tout premiers écrits de Louis Hémon. » Le troisième cahier consacré à Hémon fait connaître un roman inachevé de l'auteur, *Colin-Maillard* (1924), dont les « négligences » et les « répétitions » qui s'y rencontrent n'ont pas fait obstacle à sa publication : « C'est sans doute un premier jet, écrit au crayon, concède Halévy dans sa très brève préface, mais exécuté de la première à la dernière ligne avec une remarquable sûreté. » Enfin, le

quatrième et dernier cahier réservé à Hémon, le roman *Battling Malone* (1925), est précédé d'une longue préface dont on s'étonne qu'elle ait paru si tard, puisqu'elle contient essentiellement des informations de nature biographique qui auraient certainement été aussi bien accueillies des lecteurs si elles leur avaient été livrées plus tôt. Les dernières lignes du texte nous font cependant voir ce qui a motivé le geste d'Halévy : « Rien n'est moins fondé que l'opinion qui fait de Louis Hémon l'homme d'un seul livre; il était comme Dickens ou George Sand, l'homme d'un poème innombrable, et de ce poème nous avons plusieurs chants. » Les Cahiers verts n'ont pas découvert en Louis Hémon l'auteur d'un seul succès, tient à préciser Halévy, mais bien l'auteur d'une *œuvre*, qui, lorsqu'il avait à peine vingt ans, était déjà en voie de se constituer : « Nous aurons à faire connaître ces pages qu'il écrivit alors : un enfant merveilleusement doué y commence, sans effort, sans recherche consciente, ce que nous appelons aujourd'hui, d'une expression un peu pénible, la "littérature sportive". » Pour illustrer sa position, Halévy inclut dans sa préface un conte intitulé *Jérôme*, publié initialement en octobre 1904, dans lequel Hémon « traduit tout entière son exaltation physique et son âme vagabonde »; *Battling Malone*, rédigé quelques années plus tard mais avant 1911, trouverait sa place « à la tête de toute [cette] littérature [sportive] qu'il a devancée de quinze ans ». Cette volonté manifeste de créer une œuvre, qui voit le jour alors que les deux précédents titres n'ont pas connu le succès de *Maria Chapdelaine*, était latente dans la préface de *La Belle que voilà*, dont Halévy souligne la filiation qui la lie aux autres écrits de l'auteur : « La plupart des récits qui suivent, écrit Halévy, peuvent être considérés comme les essais, les esquisses tracées par Louis Hémon en même temps qu'il composait ces deux œuvres

[*Battling Malone* et *M. Ripois et la Némésis*]. » En 1925, Halévy annonce à ses lecteurs que le dernier titre pour lequel la maison Grasset possède les droits, *M. Ripois et la Némésis*, sera publié bientôt et « terminera [l']œuvre romanesque » de Louis Hémon. Laissons la conclusion de cette histoire à Bernard Grasset lui-même, qui tient des propos à ce sujet dans *L'Évangile de l'édition selon Péguy* :

Je crus pouvoir tirer sans risque *Colin-Maillard* à quarante mille exemplaires. Or, après trente ans, ce tirage n'est pas épuisé. *La Belle que voilà* (1923), *Battling Malone* (1925) furent aussi des échecs. Je gardai en réserve un autre écrit de Louis Hémon, de la même époque que *Colin-Maillard* : *M. Ripois et la Némésis*. En ayant revu le texte en 1952, sur la prière de Mlle Lydia Hémon, je publiai l'ouvrage dans les Cahiers verts [la nouvelle série]. J'attendais là un triomphe, ce fut un autre échec et il fallut que l'œuvre fût mise à l'écran pour que le vulgaire s'en saisît et en fit un succès. (cité dans *BG*, 154)

Du texte inédit, voire inachevé, au roman tiré de l'oubli, en passant par la pièce de théâtre contemporaine, la critique étrangère, l'œuvre en traduction, la biographie, la chronique de voyage, le poème en prose et bien d'autres types de textes, Daniel Halévy ouvre ses Cahiers verts à la variété sous toutes ses formes, à l'œuvre inscrite dans l'actualité autant qu'à celle qui a déjà plusieurs siècles d'existence. Mais à qui destine-t-il cette sélection? À qui s'adresse-t-il dans ses préfaces? Nous nous attaquons à cette question en commençant par la fin, c'est-à-dire par la préface du soixante-dizième et dernier cahier du premier cycle, rédigée par un Daniel Halévy qui fait le bilan d'une série dont il affirme d'emblée qu'elle « a convenablement rempli son dessein ». Tel qu'il le résume, ce dessein recouvrait deux volets : « Nous voulions connaître, imprimer les jeunes écrivains, les associer à nos aînés, à nos amis », explique-t-il dans un premier temps, puis dans un second :

nous voulions préserver à côté du roman (non contre lui, assurément) ces genres intellectuels qui semblaient pérécliter, l'essai, la lettre, la considération politique, le dialogue, la méditation, la biographie, le voyage, enfin ces diverses manières d'exprimer la pensée qui donnent à notre littérature, depuis tant d'années qu'on ne les compte plus, l'allure, le charme et la portée d'une grande conversation incessamment nourrie et renaissante.

Si Halévy affirme avoir rempli le deuxième objectif – malgré son différend avec Grasset –, il avoue les manques qui ont empêché la réalisation complète du premier : « Au moment de terminer notre travail, de mettre ce point final qui rendra ses lacunes définitives, elles nous apparaissent avec plus de netteté, et nous laissent des regrets. » Les Cahiers verts n'auraient pas fait leur part belle aux jeunes écrivains philosophes, cette « persévérante élite » à laquelle toute la place est cédée dans le dernier cahier, et aux jeunes poètes, qui ont été « ignorés » et pour lesquels la collection n'a « rien fait ». À l'égard des jeunes philosophes, Halévy se garde bien de les présenter à ses lecteurs en tant que « représentants d'une génération » : « Il est bien assez difficile, devant tant de problèmes, de se représenter ou présenter soi-même, et c'est une ambition qui suffit aux meilleurs », ajoute-t-il. À cet égard, il cite un passage tiré d'un article qu'il dit avoir lu récemment, écrit de la main de Georges Canguilhem : « Je pense que si ce qu'on appelle "génération qui vient" a quelque chose à faire, c'est bien de tuer l'idée de génération », affirme ce dernier, une opinion qu'Halévy reprend à son compte : « Car il existe enfin une expérience humaine où s'alimente l'esprit, et qui domine de haut la courte houle des générations. »

Halévy ne serait pas d'accord avec nous, lui qui « n'avait pas souhaité donner une cohérence d'âge à la collection⁴ », selon son biographe, mais le concept de

⁴ Sébastien Laurent, *op. cit.*, p. 307.

génération est intimement lié au projet des Cahiers verts. Dans la préface qu'il rédige pour l'essai de Pierre Drieu La Rochelle, *Mesure de la France* (1922), qui s'ouvre sur la citation qui suit, ses propres mots le contredisent : « Ces jeunes gens qui viennent après nous, saurons-nous les comprendre? La différence des destinées, d'eux à nous, est immense. » Aucune équivoque ici quant au référent du pronom « nous » :

Nous avons respiré entre deux guerres. Nous avons été exercés, non écrasés; éprouvés, non décimés. Mais eux? [...] Il n'est pas du tout certain que les « enfants de la victoire », de notre victoire si difficile et toujours combattue, aient un destin plus commode que ne l'ont eu leurs pères.

Halévy accepte de laisser parler l'un de ces « enfants » dans sa collection, dote son texte d'une préface personnelle, mais fait preuve d'une condescendance évidente à son égard quoique bien enveloppée :

Dès la première page nous nous intéressâmes à ces pages un peu jeunes [une plaquette intitulée *Interrogation*, reçue en 1918], un peu naïvement claudeliennes où il nous sembla lire, cynique parfois mais jamais lâche, le secret des tranchées. Qui était ce M. Drieu La Rochelle? Il montrait un don pour l'expression lyrique, une âme impétueuse, hardie et saine, subtile d'ailleurs et spirituelle, sensible aux inquiétudes de ses amis, intelligente de leurs rébellions quoiqu'elle-même sans révolte; il avait l'éclat et l'humour... Nous espérâmes qu'un jour ce nouveau venu aurait quelque chose à dire, et nous pensâmes à sa carrière.

Ce « quelque chose à dire », Halévy choisit de le publier, mais non sans se garder de se prononcer à son sujet : « Parmi tant de voix qu'il écoute, M. Drieu La Rochelle saura-t-il choisir, trouver et imposer la sienne? Voici qu'il m'apporte ces notes. Je lui donne l'espace qu'il faut à son essai. »

Plutôt que par l'âge, nous définirons la communauté de référence des Cahiers verts par la génération littéraire à laquelle appartient son directeur, qui remplit une

partie de ses fonctions en compagnie de ses pairs. Rappelons ce qu'écrit Halévy dans la préface des *Mémoires de ma vie morte* de George Moore, dont l'œuvre, croit-il, doit connaître une seconde publication en France : Edmond Jaloux et Charles du Bos, précise-t-il, « sont d'accord⁵ ». Jaloux confirme d'ailleurs noir sur blanc notre intuition, dans sa préface au roman *Il y a une volupté dans la douleur* (1921) : « Il y a six mois, quand Daniel Halévy songeait aux Cahiers verts, il pensa tout de suite à [Joachim] Gasquet et je lui signalai ce petit roman. » Cette confrérie a aussi joué un rôle actif dans la publication des poèmes en prose de Logan Pearsall Smith traduits et réunis dans le recueil *Trivia* (1921), préfacé par Valéry Larbaud. Revenu en France après avoir découvert le livre à Londres, Larbaud explique qu'il s'était mis en tête de le faire traduire et publier : « Il devait y avoir d'autres personnes encore, écrit-il, dans la portion la plus lettrée du public lettré français, qui auraient été heureuses de le connaître. » Une fois la traduction complétée (par Philippe Neel), la publication semble s'être enchaînée d'elle-même :

À différents titres, MM. Charles du Bos, Edmond Jaloux et Robert de Traz contribuèrent à attirer des lettrés l'attention sur Logan Pearsall Smith, et Philippe Neel lui-même put en parler aux lecteurs de *La Revue de France*. Enfin Daniel Halévy accueillit l'œuvre, la traduction intégrale de *Trivia*, dans les Cahiers verts.

La suite logique des événements veut que, après que le livre a été pris en charge par des critiques qu'il connaît personnellement, Daniel Halévy l'accepte d'emblée dans sa collection, au terme d'un parcours qui le prédestinait à y être publié.

⁵ Edmond Jaloux est critique littéraire pour les *Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, Charles du Bos pour la *Nouvelle Revue française*, de même qu'Albert Thibaudet, que nous avons cité précédemment, et qui écrit aussi pour *Europe nouvelle*. Nous reviendrons sur ces critiques.

Pour un roman auquel il ne voulait pas ouvrir les portes de sa collection – malgré un Bernard Grasset très enthousiaste et très insistant –, le *Baiser au lépreux* (1922) du « jeune » François Mauriac, Halévy rédige une préface, sous forme d'une lettre à l'auteur, dans laquelle apparaît de nouveau l'idée de génération. Soulignons d'abord la pirouette par laquelle le directeur réussit à écrire une préface qui ne porte pas sur le texte qu'elle précède : « Je vous demande donc, mon cher Mauriac, que vous me laissiez écrire en tête de ce Cahier le nom d'Henri Genet [qui vient de mourir], lettré parfait, lecteur parfait, ami parfait. Je ne saurais, en vérité, vous mieux témoigner le cas que je fais de votre jeune talent. » À Mauriac, donc, Halévy présente brièvement Genet, « votre aîné », lui dit-il, que « vous ne connaissiez pas ». À ses yeux, Genet était essentiellement une chose, « un lecteur » : « Un lecteur : il faut sans doute être du métier pour savoir ce que signifie pour l'homme qui écrit le comparse invisible qui va le lire et l'écouter; un lecteur : *c'est un peu notre affaire de chercher, de rassembler ici tous ceux de cette race...* » (nous soulignons). En rappelant au jeune auteur qu'il ne possède pas encore *la* qualité qui définit les gens « du métier », Halévy nous explique indirectement que les membres de la communauté de référence des Cahiers verts ne se distinguent pas tant – ou pas uniquement – des non-membres sur le plan des années qui les séparent des « jeunes talents », que parce que leur statut d'aînés découle de leur qualité de « lettrés » d'expérience : leur communauté réunit, selon l'expression que nous empruntons à Larbaud, « les plus lettrés des lettrés », c'est-à-dire ceux qui ont compris la nature profonde de l'acte de lire tel que le conçoit Halévy. Le « vrai » lecteur a appris à développer la relation à *deux* que commande la lecture et à accepter la responsabilité qu'elle impose à qui la pratique de (re)créer ce

dialogue silencieux. Nous sommes ici devant une communauté de professionnels de la lecture, pourrions-nous dire, empruntant au portrait d'Henri Genet par Halévy les caractéristiques d'être « sévères » mais « bienveillants ».

C. L'épître

Suivant notre théorie du paratexte, qui ne tient pas compte des énoncés oraux, privés et de nature officieuse, l'épître correspond essentiellement au discours promotionnel qui accompagne la sortie d'un livre – il a alors une durée éphémère – ou qui inscrit le livre dans les catalogues de l'éditeur. Comme le périphrase, il s'adresse au public en général (qui deviendra ou non lecteur du texte), mais à la différence de celui-ci, il vise aussi une clientèle bien particulière, celle des libraires et autres détaillants de livres. Rappelons que l'analyse de l'épître des Cahiers verts répond à notre objectif de définir la nature du discours éditorial sur la collection et sa communauté de référence, de manière à décoder la proposition de lecture à laquelle elle donne forme.

Parce que nous n'avons pas eu accès aux archives Grasset, le corpus épître analysé ne comprend que deux types de documents : les publicités insérées dans la *Bibliographie de la France* (section Annonces) et les descriptions – de la collection et de ses titres – qui figurent dans les catalogues que nous avons consultés⁶. Puisque

⁶ C'est à la Bibliothèque nationale de France que notre dépouillement de la *Bibliographie de la France* a eu lieu, au printemps 1999. Parce que nous envisagions alors différemment notre étude de cas, seules les années 1921 et 1927 ont été recensées. Nous n'avons malheureusement pu compléter ce travail de retour au Québec, faute d'avoir accès aux volumes manquants. En 1921, la maison Grasset a placé des insertions publicitaires (allant d'une demi-page à plusieurs pages) dans 36 des 52 numéros de la *BF*; sur

nous avons déjà parlé, pour l'un et l'autre type, des textes qui présentent la collection, nous ne reviendrons que sur les points qui apparaissent aussi dans les descriptions individuelles des titres et qui, conséquemment, nous semblent caractéristiques de l'ensemble du discours épitextuel. S'il fait en partie écho au périphrase des Cahiers verts, surtout en ce qui concerne la diversité des textes publiés, ce discours épitextuel apporte aussi de nouveaux éléments d'information sur le contrat de lecture qui relie la collection à sa communauté de lecteurs, plus particulièrement sur la conception de la littérature qu'elles partagent et sur l'inscription des cahiers dans l'institution littéraire.

Nous avons établi précédemment que, malgré le différend qui opposa Grasset et Halévy, la variété générique est partie intégrante de la collection⁷. Comme l'a fait voir l'analyse des préfaces, en plus d'être de nature différente, les Cahiers verts réunissent des textes marqués par des écarts temporels significatifs et/ou produits par des auteurs dont la renommée est plus ou moins étendue, voire totalement inexistante. Les descriptions que l'on trouve dans les catalogues, généralement précises et détaillées, nous permettent de compléter le tableau de la diversité des cahiers⁸. Toutes catégories confondues, les titres parus dans la collection ressortissent à ce qui pourrait représenter deux préoccupations majeures, probablement parmi d'autres, du directeur qui les a sélectionnés : d'une part, inscrire les Cahiers verts dans l'actualité, et d'autre

ces 36 insertions, près de la moitié (16) contiennent au moins un renvoi à une collection, et huit de ces 16 concernent les Cahiers verts (tous les titres parus en 1921 sont annoncés). En 1927, on compte 41 insertions de Grasset, dont 22 font référence à une collection; seulement sept insertions sont consacrées aux Cahiers verts.

⁷ Cette phrase prise dans la description de la collection qui paraît dans le catalogue 1922 est peut-être révélatrice de l'hésitation qui plane alors sur la nature des textes à privilégier : « Elle [la collection des Cahiers verts] n'est ni spécialement une collection de romans, ni spécialement une collection d'essais. »

⁸ La presque totalité des titres font l'objet d'une description, qui est parfois légèrement modifiée d'une année à l'autre et qui contient dans quelques cas seulement un renvoi à la collection. Nous reviendrons sur ces deux points.

part, réserver une place au passé. Ainsi, du quarante-huitième cahier, *Explication de notre temps* de Lucien Romier (1925), il est donné la description suivante :

Un titre ambitieux, et qui tient sa promesse. Il n'est pas de sujet actuel sur lequel le directeur du *Figaro* ne projette en passant la plus vive lumière, et la plus inattendue parfois. Dans une époque où se posent tant de graves problèmes, un pareil livre est une mine de sujets de réflexion.

De même, les *Dépaysements* de Robert de Traz (1923) sont présentés comme des « pages aiguës, directes, [qui] répondent à l'inquiétude qu'inspire notre avenir immédiat, à tous ceux qui ont le courage de le regarder en face », alors que Albert Thibaudet est l'auteur d'une « pénétrante étude » portant sur l'« un des maîtres les plus incontestés de la jeune génération intellectuelle », Paul Valéry (1923), jeune génération « issue de la guerre [qui] trouvera exprimé l'ensemble de ses aspirations les plus hautes » dans *Mesure de la France* de Pierre Drieu La Rochelle (1922). Par ailleurs, si la collection accueille aussi des figures du passé, comme Vauban, Pascal et Renan, et des œuvres anciennes, comme *La Brise au clair de lune* (1925), « le plus ancien roman d'intrigue et de mœurs que la Chine ait connu », ou des maximes espagnoles vieilles de plusieurs siècles (*L'Homme de cour*, en traduction, 1924), l'éclairage qu'elles apportent au paysage contemporain n'est probablement pas étranger à leur sélection. De fait, il est écrit que, dans son essai intitulé *Renan et nous* (1923), Pierre Lasserre « donne la preuve » que, loin d'appartenir au passé, « la pensée de Renan agit encore de nos jours sur de puissants esprits », alors qu'on dit du livre de maximes qu'il « convient tellement à notre époque qu'il semble écrit pour elle ».

Bien que remplies des inévitables qualificatifs aussi élogieux que tendancieux propres à ce genre d'exercice, les descriptions de titres sont fortement significatives : parce que des constantes y apparaissent, elles nous permettent de retracer, du moins en partie, la conception de la littérature – surtout en ce qui concerne le roman – promue et encouragée par les Cahiers verts (voire par la Librairie Grasset, puisque les définitions des cahiers partagent nombre de traits communs avec celles des autres titres de la maison). D'emblée, elles confirment que la diversité de la collection et son ouverture à des genres en voie d'être oubliés sont partie intégrante du projet éditorial – la première étant la conséquence de la seconde. À quelques occasions, elles inscrivent cette diversité dans le cadre d'un travail formel, comme ces exemples en font foi : Louis Bertrand, avec *Flaubert à Paris* (1921), aurait donné aux Cahiers verts « un essai de critique sous une forme neuve et originale », alors qu'André Maurois serait « le créateur d'un genre inconnu » avec sa biographie romancée intitulée *Ariel ou La vie de Shelley* (1923) et, avec ses *Dialogues sur le commandement* (1924), aurait contribué à « renouv[eler] un genre trop usité depuis le XIX^e siècle ». Mise à part une occurrence⁹, les descriptions de romans – un corpus qui totalise la moitié des 70 titres du premier cycle –, sont exemptes de telles indications et mettent en valeur des points qui concernent plutôt l'histoire, les personnages ou les thèmes développés dans le récit. Cette constatation nous pousse à aller dans le sens de Bothorel, le biographe de Grasset, qui écrit à ce sujet :

Grasset sera l'éditeur des romanciers de l'introspection, de la subjectivité, qui sauront se livrer aux subtiles analyses des « profondeurs » [...] Pendant les trente années où il régnera avec

⁹ Dans la description de *Suite variée* d'Alexandre Arnoux (1925) : « De tous les jeunes auteurs contemporains, Alexandre Arnoux est peut-être le seul qui ait voulu, ou su, s'affranchir de la formule "roman". »

Gallimard sur les lettres françaises, on est frappé par sa fidélité à une certaine idée du roman. Il sera toujours du côté de Mauriac, Giono, Giraudoux, Maurois, Chardonne, Morand, contre Sartre, Aragon, Breton, Crevel... (BG, 73)

Inutile de parcourir toutes les anthologies de littérature française du XX^e siècle pour vérifier ce phénomène : les romanciers de l'écurie Grasset, y compris ceux publiés par Halévy, ne comptent pas parmi les auteurs qui ont contribué le plus ouvertement au renouvellement du genre. Le contraire eût été étonnant, puisque Grasset ne reconnaissait pas à la littérature le mandat de subvertir, mais bien de divertir, afin de « détacher l'homme de ses préoccupations et de ses poursuites » (cité dans BG, 73). De même, Halévy, qui était « hostile aux formes modernes de l'art¹⁰ », « se trouvait aux côtés du groupe des critiques qui défendaient le classicisme en littérature¹¹ ».

Il est difficile de trancher pour Halévy, mais en ce qui concerne Grasset, nous savons, pour avoir déjà cité ce passage, quel était son principal critère de sélection : « Il me semble évident que la première chose que je demande à un livre, c'est la sincérité. Je flaire tout de suite le "fabriqué", l'œuvre qui ne répond en rien à un besoin du cœur, à une nécessité de dire, mais au seul besoin de faire figure d'écrivain » (CL, 49). Tels que les présentent les descriptions, traversées par le leitmotiv de la sincérité, nombreux sont les Cahiers verts qui trahissent ce « besoin du cœur » – et pas uniquement lorsqu'il s'agit de romans. Ainsi, *Mesure de la France* de Drieu La Rochelle (1922) est un « livre sincère », comme le sont aussi les poèmes réunis dans le recueil *Trivia* de Logan P. Smith (1921), « sincères [et] chargés de vie profonde », tandis que le « récit d'une paysanne russe » intitulé *Ma vie* de Tolstoï

¹⁰ Sébastien Laurent, *op. cit.*, p. 325.

(1923) est d'une « poignante sincérité » et *Méditation sur un amour défunt* d'Emmanuel Berl (1925), lui, d'une « extrême sincérité ». À cette appréciation de l'œuvre « vraie » répond souvent la mise en valeur de sa capacité d'émouvoir le lecteur, comme en témoignent les descriptions de *Maria Chapdelaine*, dont l'« émouvante beauté » et l'« émotion concentrée » qu'on y trouve participent à sa qualité de « pur chef-d'œuvre », du roman *L'Infirmes aux mains de lumière* d'Édouard Estaunié (1923), « empreint d'une intense et poignante émotion », et du récit *Le Perroquet vert de la Princesse* (Marthe) Bibesco (1924), qui fait naître « la plus rare qualité d'émotion ».

La littérature au cœur des Cahiers verts, surtout la littérature romanesque, est un discours de vérité et de profondeur, où s'exprime un pathos qui touche le lecteur¹². Révélatrices de cette conception, les descriptions recensées dans les catalogues nous permettent de mettre au jour un autre aspect tout aussi important de la proposition de lecture à laquelle le paratexte des Cahiers verts donne forme, soit l'inscription de la collection dans l'institution littéraire. Comme nous l'avons déjà dit, même s'ils ne comptent plus de nouveaux titres depuis cinq ans, les Cahiers verts ont leur place dans le catalogue 1938 – et une place de choix, en tête de la section réservée aux collections; quoique brève, la présentation de la collection en dit long sur l'intention sous-jacente au discours épitextuel des Cahiers verts depuis leur lancement : « Les cent vingt [?] Cahiers verts constituent la plus belle collection littéraire qui ait jamais été entreprise, depuis *Maria Chapdelaine* qui fut le premier cahier et restera le plus

¹¹ *Ibid.*, p. 323.

¹² Nous avons déjà rencontré cette définition du roman dans la collection dirigée par Edmond Jaloux (voir p. 316-317).

illustre. » Quel meilleur moyen de se tailler une place enviable dans le milieu littéraire que d'auréoler soi-même son « produit » de prestige symbolique? Ce phénomène s'observe dès la première insertion publicitaire dans la *Bibliographie de la France*, en date du 29 avril 1921 : « Annoncée depuis plusieurs mois dans la presse sous différents titres inexacts, cette publication, *tant attendue*, fera son apparition le 1^{er} mai. » (nous soulignons) La campagne de promotion organisée par Grasset autour du lancement de la collection et de la sortie de *Maria Chapdelaine* poursuit le mouvement amorcé : « Il a jeté le mot "chef-d'œuvre" sur la place, écrit Bothorel; la critique, unanime, allait le reprendre. » (BG, 150) Habilement sollicitée par l'éditeur – qui s'en défend –, cette collaboration de la presse est mise à profit lors de la sortie du troisième cahier, *Il y a une volupté dans la douleur*; sous l'intitulé « Un chef-d'œuvre : *Maria Chapdelaine* », on lit dans l'édition du 17 juin de la *Bibliographie de la France* : « Le mot "chef-d'œuvre" n'est pas une formule commode trouvée par l'éditeur. C'est la qualification même donnée par toute la presse à ce livre enthousiasmant qui est peut-être le plus beau roman paru depuis la début de ce siècle. » Suivent deux extraits « des deux premiers articles critiques parus sur *Maria Chapdelaine* », l'un signé Léon Daudet, l'autre Charles Le Goffic, dont le premier fait valoir le mérite de la collection qui vient de « faire connaître au public français un étonnant chef-d'œuvre, dû à la plume d'un jeune écrivain ». Cette récupération du discours critique apparaît aussi par moments dans les catalogues, alors que des citations complètent la description d'un titre, voire la remplacent, comme cet extrait, signé de la main d'Albert Thibaudet, qui porte sur le roman *Colin-Maillard* et qui ne

pourrait mieux répondre à la volonté de Daniel Halévy de faire de Louis Hémon l'auteur d'une œuvre :

Maria Chapdelaine aurait pu être le résultat d'une heureuse inspiration sans lendemain, un *Paul et Virginie* ou un *Manon Lescaut*, fruit d'un moment unique de plénitude. Mais après *Colin-Maillard*, je ne puis douter que le transcanadien ne nous ait écrasé notre grand romancier du dehors et de l'espace, notre Kipling ou notre Conrad, celui que nous attendions, et que nous attendons encore.

Si une collection est « littéraire » par son projet, la légitimation de ce projet est l'une des principales causes de son succès, c'est-à-dire de sa capacité à la fois d'obtenir et de produire du capital symbolique. À cet égard, le discours épitextuel est évidemment le lieu par excellence où faire état du capital obtenu par ses pairs, c'est-à-dire utiliser à son profit la recension critique, et où participer, de façon plus ou moins implicite, à sa production. Les descriptions des Cahiers verts regorgent d'énoncés qui témoignent de cette prise en charge¹³, laquelle prend divers visages. Dans l'exemple qui suit, qui porte sur le récit *Roux le Bandit* d'André Chamson (1925), l'épitexte statue sans équivoque sur la renommée de la collection : « Est-ce bien un roman que ce *Roux le Bandit*? C'est plutôt une histoire, une très simple et très belle histoire que nous conte ce jeune auteur, hier inconnu, et dont la publication dans les Cahiers verts a fait avec justice une de nos vedettes littéraires. » (nous soulignons) Une telle manifestation est cependant rare, et c'est plus fréquemment sous trois autres formes que les descriptions alimentent la renommée des cahiers, la première étant visible dans cet extrait (emprunté à la préface rédigée par Halévy), à propos de *Battling Malone* : « Rien n'est moins fondé que l'opinion qui fait de Louis Hémon l'homme

¹³ Que celle-ci ait été ou non organisée par l'équipe éditoriale des Cahiers verts importe peu.

d'un livre; il était comme Dickens et George Sand, l'homme d'un poème innombrable, et de ce poème nous avons plusieurs chants. » Cette inscription de l'auteur dans la tradition littéraire apparaît ailleurs, comme dans cet autre extrait, qui réserve cette fois une place de choix dans le panthéon français à André Maurois, auteur des *Dialogues sur le commandement* : « Ces dialogues feront date comme les *Essais*, de Montaigne, et les *Maximes*, de La Rochefoucault. » Si ce n'est pas parce qu'il fait déjà partie des « classiques » qu'un cahier génère du capital symbolique, c'est à titre d'« événement » – concept cher à Grasset – qu'il sert la cause, telle la *Jeanne d'Arc* de Joseph Delteil, dont il est écrit qu'elle « fit sensation », l'obtention du prix Femina 1925 n'étant sûrement pas étrangère à cette affirmation. De même, selon ce que révèle leur description, *La Vie véritable du comte Henri de Saint-Simon* de Maxime Leroy (1925) « restera "le" livre [du] centenaire » de la mort du philosophe et le roman *Bella* de Jean Giraudoux « "le livre" de la saison littéraire 1926 ». Enfin, la dernière forme d'« autolégitimation » de la collection est d'en faire ni plus ni moins qu'un lieu de consécration, véhicule en *Bella*, par exemple, de « l'œuvre maîtresse dans la production déjà fameuse de Jean Giraudoux ». Plus encore, avec *Le Plus Grand Pêché* d'André Thérive (1924), les Cahiers verts comptent le roman « qui a consacré la notoriété littéraire de son auteur » et, avec *Le Baiser au lépreux* (1921), celui « qui "sortit" le nom de Mauriac ».

Si, une fois acquis, le capital économique ne se perd plus, les choses ne sont pas aussi simples pour le capital symbolique, sensible au passage du temps et à la merci de toutes sortes d'impondérables qui peuvent l'affermir tout autant que l'affaiblir. Dans la majorité des cas, et avant de disparaître complètement (en 1934 ou

1935), les descriptions de titres sont reproduites telles quelles d'un catalogue annuel à l'autre, sauf pour quelques-unes d'entre elles, qui subissent des modifications parfois hautement révélatrices de la courbe flottante du capital symbolique. À la hausse, cette courbe fait passer *Le Baiser au lépreux* du statut d'« œuvre remarquable » (1922) à celui de « livre qui "sortit" le nom de Mauriac » (1926), comme nous venons de le voir. À la baisse, elle réévalue une consécration que le fil des années a atténuée, bien souvent parce que d'autres titres de l'auteur ont vu le jour : dans les catalogues 1929 et 1933, *Bella* n'est plus l'« œuvre maîtresse » qu'elle était, mais bien un roman qui met en scène « des personnages que ce Cahier vert a rendus immortels », alors que le roman *Génitrix*, parce que cette phrase a sauté, ne « montre [plus] François Mauriac à l'apogée de son talent ».

Dans cet ordre d'idées, le roman *Maria Chapdelaine*, auquel la collection doit beaucoup, représente un cas unique : les changements apportés à son discours épitextuel témoignent de son parcours vers une consécration « durable », que la maison Grasset n'a jamais mise en cause après avoir placé l'œuvre au sommet de sa production. Durant la seule année 1921, la succession des insertions publicitaires placées dans la *Bibliographie de la France* illustre cette consécration, qui sera reprise dans les catalogues. Dans la première publicité pour les Cahiers verts, que nous avons déjà citée, c'est la description de la collection qui prend toute la place, le titre du premier cahier n'occupant qu'une seule ligne au bas de la page, précédé de la mention « Pour paraître le 1^{er} mai » et suivi de son prix de vente. Quatre semaines plus tard, dans la deuxième insertion publicitaire concernant la collection, qui annonce la parution du *Cœur des autres* de Gabriel Marcel, le titre du roman de Louis Hémon fait une

deuxième apparition en tant que cahier « déjà paru ». La situation se renverse complètement dans l'insertion suivante, datée du 17 juin, dont une double page – qui comprend les deux extraits critiques dont nous avons parlé précédemment – est consacrée entièrement au « chef-d'œuvre » qu'est *Maria Chapdelaine*. Si cette publicité établit un lien entre le roman et la collection qu'il a lancée, celle que place Grasset dans l'édition du 29 juillet marque l'étape où l'histoire éditoriale du roman, à cause de l'énorme succès qu'il remporte toujours près de trois mois après sa sortie, se dissocie de celle des Cahiers verts : l'édition courante du roman fait l'objet d'une promotion spéciale adressée aux libraires, qui recevront 108 exemplaires de *Maria Chapdelaine* pour 100 commandés. Deux semaines plus tard, Grasset fait savoir qu'il repousse l'échéance de la promotion, dont les conditions « ont été accueillies avec enthousiasme », du 15 août au 30 septembre. Enfin, la dernière étape de ce bref parcours vers la consécration a lieu à la fin de l'année 1921, le 9 décembre, alors que Grasset réserve un espace publicitaire pour diffuser cette nouvelle :

Dans sa séance solennelle du 1^{er} décembre, l'Académie française a immortalisé le roman de Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*. C'est la première fois, depuis sa fondation, que, rompant avec toutes ses traditions, l'Académie française rend un semblable hommage à l'œuvre d'un écrivain disparu.

Étonnamment, le catalogue 1922 ne fait pas état du capital symbolique gagné à la collection par son premier titre comme on s'y attendrait, mais partage ce capital avec d'autres cahiers, dans une description qui affirme qu'elle « a publié des romans les plus remarquables de ces deux dernières années et qui, du coup, ont classé leurs auteurs : la *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon et le *Baiser au lépreux* de François Mauriac ». La description du roman est elle aussi relativement modeste dans sa

présentation de l'œuvre, qui met l'accent sur le roman lui-même plutôt que sur ses retombées critiques. Dans le catalogue 1926, dont le descriptif des Cahiers verts ne contient plus que le titre du premier cahier, les années ont confirmé le succès autant symbolique que commercial du roman, et les mots manquent maintenant pour parfaire sa consécration : « Comment parler encore de *Maria Chapdelaine*? Tout a été dit sur cette œuvre remarquable, modestement appelée par son auteur *Récit du Canada français*, mais qu'une critique unanime a déclaré l'un des plus purs chefs-d'œuvre de la littérature française. » La description du roman restera intacte jusqu'à sa disparition, et son titre ne sera jamais retiré des quelques phrases qui présentent la collection dans tous les catalogues subséquents.

5. La réception critique des « Cahiers verts »

Il aurait été difficile de conclure notre travail sur les Cahiers verts sans nous interroger sur le pendant de la proposition de lecture au cœur de la collection, en l'occurrence la réception de cette proposition par le public lecteur. Nous l'avons dit plus haut, nous devons les seules traces qui demeurent aux critiques littéraires, qui ont livré leurs impressions sur les Cahiers verts dans l'une ou l'autre des nombreuses publications périodiques de l'époque. Nous ne proposons ici qu'une amorce de réflexion, puisque la recension et l'analyse de tous les articles traitant de la collection auraient représenté une charge de travail à la fois trop lourde et portant sur un corpus trop substantiel pour être utilisé pleinement dans le cadre de notre thèse. Les conclusions que nous avons tirées de notre sondage aléatoire sont cependant assez éclairantes pour s'arrimer à notre réflexion – et pour nous encourager à les développer davantage ultérieurement.

Notre échantillon d'articles critiques a été constitué à partir de trois publications, soit deux revues, la *Nouvelle Revue française* (publiée mensuellement et consacrée entièrement à la littérature) et *Europe nouvelle* (publiée hebdomadairement et consacrée d'abord à la politique), et un hebdomadaire sous forme de journal, les *Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*. Nous avons retenu ces trois périodiques parce que les Cahiers verts y ont fait l'objet de plusieurs recensions¹; dans les trois cas, nous avons passé en revue tous les numéros des années 1921 à 1927 inclusivement – sauf pour les *Nouvelles littéraires*, qui ne commencent à paraître

qu'en octobre 1922 –, mais en limitant notre examen aux sections réservées officiellement à la critique de livres. Aux prises avec un total de plus de 90 articles, nous avons décidé de faire un partage et de ne prendre en considération que les titres ayant fait l'objet d'une recension dans les trois périodiques, ce qui a réduit le corpus à 33 articles portant sur 11 Cahiers verts, qui – coïncidence? – sont tous de l'ordre de la fiction, sauf deux².

Dans notre réflexion théorique, nous avons établi que, malgré des propriétés communes, le discours critique et le discours épitextuel, tous deux extérieurs au livre, se distinguent fondamentalement l'un de l'autre suivant cet *a priori* : en tant que composante paratextuelle, l'épitéxte *offre* le texte, dont il précède la lecture, alors que la critique *reçoit* le texte et ne devient discours qu'après sa lecture. Pour limiter les frontières du paratexte, nous avons de plus placé sa responsabilité dans les mains de l'auteur et/ou de l'instance éditoriale, ce qui n'est pas le cas de la recension critique, qui fonctionne (en principe) indépendamment de la contrainte auctoriale ou éditoriale. Autant pour le professionnel que pour l'amateur, un texte (présenté sous forme de livre) ne peut être lu sans que son support formel et son paratexte conditionnent plus ou moins ouvertement sa lecture et son entrée dans ce que nous avons appelé la *bibliothèque vécue* du lecteur. Dépositaire de ses lectures antérieures et du savoir encyclopédique accumulé au fil du temps, cette bibliothèque, dont l'un des rayons

¹ Dans le cadre d'une réflexion développée plus en profondeur, il est évident que cette « attention » portée à la collection dirigée par Daniel Halévy devrait être mise en contexte et évaluée par rapport au quasi-silence de certaines autres publications, dont le *Mercur de France*.

² Ces 11 cahiers sont : *L'Infirm aux mains de lumière* (no 24), *Dépaysements* (no 29), *Génitrix* (no 30), *Le Paradis à l'ombre des épées* (no 31), *Colin-Maillard* (no 34), *Le Plus Grand Péché* (no 36), *Le Cœur gros* (no 45), *Le Désert de l'amour* (no 50), *Jeanne d'Arc* (no 53), *Bella* (no 61) et *L'Honneur de souffrir* (no 69). Les références des recensions critiques sont présentées dans l'annexe IV, regroupées par périodique.

accueillera le nouveau texte, agit aussi à titre de filtre, puisque « toute lecture est une lecture comparative, [une] mise en rapport du livre avec d'autres livres³ ». Lorsqu'il appartient à une collection, le texte est assujetti à une prédétermination qui lui impose d'offrir au lecteur le *même* auquel la présence d'un label éditorial et d'un support formel qu'il reconnaît lui donne le droit de s'attendre; c'est en vertu du réseau intertextuel formé de tous les *mêmes* qu'il a lus que ce lecteur peut détecter et décoder le contrat qui s'applique à la *nouveauté* qu'il s'apprête à lire. Selon qu'il s'agit d'un contrat fermé, propre aux collections paralittéraires, ou d'un contrat croisé, que nous avons réservé aux collections littéraires, le mode d'emploi du texte sera plus ou moins prescriptif, c'est-à-dire que sa lecture sera travaillée par la bibliothèque du lecteur à des degrés divers, voire qu'elle travaillera elle-même davantage la bibliothèque qu'elle ne sera travaillée par elle.

Si nous pouvons croire que tous les critiques auxquels nous avons affaire ont une connaissance des Cahiers verts lorsqu'ils font la recension de l'un des titres de la collection, l'impossibilité de reconstituer la bibliothèque propre à chacun d'eux, qui apporte inévitablement un éclairage déterminant dans leur lecture des textes, nous serait fatale s'il n'y avait moyen de tenir cet impondérable à l'écart de notre analyse. Puisque nous avons pu définir la communauté littéraire de référence des Cahiers verts, « les plus lettrés des lettrés », c'est aux critiques en tant que membres (ou non-membres) de cette communauté que nous nous adressons, c'est-à-dire en tant que représentants d'une collectivité qui s'exprime (ou non) à travers leurs écrits. Ainsi, nous ne nous intéressons pas à l'originalité de leur travail, mais plutôt aux points

³ Jean Marie Goulemot, « De la lecture comme production de sens », dans Roger Chartier (dir.),

qu'ils partagent (ou non) avec leurs confrères des autres périodiques. Tout en cherchant à reconstruire le discours des critiques suivant ce postulat, c'est aussi leur rapport à la proposition de lecture qui leur est adressée que nous voulons interroger : sont-ils sensibles aux paramètres en vertu desquels ils devraient théoriquement évaluer les Cahiers verts ?

Éclairantes, les conclusions de cette partie de notre analyse sont aussi fort étonnantes, tant elles apportent des réponses précises, et certaines inattendues, aux questions qui ont retenu notre attention. D'abord, l'idée voulant qu'une collection soit le produit d'un éditeur hyperlecteur, c'est-à-dire qui agit au nom de la communauté littéraire à laquelle il destine sa collection, ne saurait trouver meilleure illustration que dans la reconstitution, même partielle, de la réception critique des Cahiers verts. Par le biais de cette reconstitution, ce sont en fait les « agents » du champ littéraire de la production restreinte de la décennie 1920 que nous voyons réapparaître, et ce, presque en pleine action, puisqu'on devine les interactions qui traversent le milieu. D'emblée, on observe que, relativement peu nombreux, les membres « visibles » de la communauté sont partout : les critiques se croisent dans les périodiques, qui les accueillent tour à tour, voire simultanément, et ils se croisent dans les textes, qui sont parsemés des noms des uns et des autres. Quelques exemples suffiront à illustrer ce phénomène⁴. Nous avons déjà rencontré Edmond Jaloux, directeur de la collection Le Roman chez Grasset et collaborateur d'Halévy, qui est le critique littéraire en chef des *Nouvelles littéraires*. Albert Thibaudet, auteur de deux Cahiers verts, travaille un

Pratiques de la lecture, Paris, Rivages, 1985, p. 95.

certain temps à la *N.R.F.*, puis passe à *Europe nouvelle*, où il a pour collaborateurs Gabriel Marcel, lui aussi auteur de deux Cahiers verts, et Benjamin Crémieux, l'un des romanciers que Jaloux a publiés dans sa collection. Gabriel Marcel écrit aussi pour la *N.R.F.*, aux côtés de Valéry Larbaud, responsable de la publication du recueil *Trivia* dans les Cahiers verts et de Charles du Bos, auquel Halévy fait référence dans l'une de ses préfaces. Du Bos, dans la critique du roman *Le Désert de l'amour* de François Mauriac (no 50) qu'il rédige pour la *N.R.F.*, fait l'éloge de feu Jacques Rivière, directeur de la revue de 1919 à 1925, qui a « le premier » reconnu la valeur de Mauriac, et rappelle que Jacques Sindral, dont le roman *La Ville éphémère* a été publié dans la collection dirigée par Edmond Jaloux, a le mérite d'avoir senti rapidement l'impact qu'aurait le dernier roman de Mauriac dans le milieu littéraire. Enfin, dans sa critique de *Génitrix* (no 30), du même romancier et toujours pour la *N.R.F.*, Ramon Fernandez cite Albert Thibaudet, alors que Jean Schlumberger, qui fait la critique du *Paradis à l'ombre des épées* (no 31) d'Henry de Montherlant, rappelle qu'est paru « un des plus beaux fragments de ce volume » dans la revue dont il est l'un des fondateurs.

L'entrecroisement des noms et la mouvance des critiques nous poussent à croire que nous sommes devant un réseau qui fonctionne en circuit fermé, et à nous demander si les messages qui s'y promènent réussissent à franchir les limites du champ pour gagner d'autres publics. Il faudrait évidemment agrandir le terrain d'investigation pour répondre à cette interrogation, mais il est difficile de ne pas voir à

⁴ Nombre de ces critiques comptent parmi les plus importants de leur époque (voir à ce sujet le chapitre « Les derniers grands critiques » dans le livre de Jacques Brenner, *Tableau de la vie littéraire en France d'avant-guerre à nos jours*, p. 155-169).

l'œuvre une communauté restreinte, dont les membres, qui ne sont pas nécessairement du même avis et qui appartiennent à des clans qu'on se plaît généralement à placer en position de rivalité, se parlent tacitement les uns aux autres : « Songez à la mort de la jeune femme au début de *Génitrix* », écrit Du Bos dans son article sur *Le Désert de l'amour*, comme si le souvenir de cette scène, tirée du précédent roman de Mauriac publié dans les Cahiers verts, était encore frais à la mémoire de ses lecteurs. « Vous vous rappelez, écrit Jean Schlumberger (*N.R.F.*) en parlant du *Paradis à l'ombre des épées* de Montherlant, l'émouvant dialogue des deux garçons qui se reposent dans un fossé. » En fait, on assiste presque à un dialogue entre les membres de la communauté, qui se sollicitent, se lisent entre eux, se critiquent parfois les uns les autres. Rappelons que, dans sa préface aux *Mémoires de ma vie morte* de George Moore, Halévy demande un assentiment auprès des destinataires des Cahiers verts : « Que nos lecteurs nous prouvent en nous aidant qu'eux aussi ils aiment les lettres, et nous essaierons l'entreprise. » Dans sa recension de *Trivia* (*N.R.F.*), Valéry Larbaud avoue à Halévy sa reconnaissance « d'avoir admis ce petit recueil de poèmes en prose dans sa collection », alors que Dominique Braga (*Europe nouvelle*) trouve que le directeur des Cahiers verts « se montre redoutablement sévère » en appelant « conte » le récit *Le Baiser au lépreux*, qui « mérite mieux que ce nom entaché de trop de médiocrité journalistique ».

Ces échanges indirects signalent l'existence d'une complicité entre les membres de la communauté, qui ont en commun, rappelons-le, d'être des lecteurs avertis et d'expérience. René Lalou se targue d'ailleurs de cette complicité dans sa recension du roman *Bella* : si « *Bella* arrache des cris d'admiration aux partisans qui

découvrent la puissance de Giraudoux » – ceux qui ont fait l'« événement » auquel fait allusion la description du livre par la maison Grasset –, l'œuvre « n'a point surpris les lecteurs qui, avant de l'aborder ici ou en volume, reconnaissaient dans [le romancier] l'un des maîtres de son époque » – « lecteurs » au nom desquels Lalou rédige sa critique. On ne s'étonne pas de voir apparaître dans les écrits de ces lettrés « professionnels » des références qui témoignent d'un savoir littéraire commun, où trouvent leur place des noms comme Molière, Racine, Pascal, Baudelaire, et qui inscrivent les auteurs analysés dans la tradition. René Lalou (*N.R.F.*) et Edmond Jaloux (*Nouvelles littéraires*) sont d'accord pour accoler le qualificatif « moliéresque » à *Bella*, alors qu'Albert Thibaudet (*Europe nouvelle*) constate que Mauriac poursuit le « courant racinien de *Phèdre* » dans son roman *Le Désert de l'amour* et se prononce ainsi sur l'auteur de *Jeanne d'Arc* : « J'ai noté naguère la parenté de M. Joseph Delteil avec Rabelais; ici, il faut noter l'influence de Michelet et surtout de Hugo. » Balzac, de son côté, sert de référence dans deux critiques portant elles aussi sur Mauriac; dans la première, sur *Génitrix*, Ramon Fernandez (*N.R.F.*) conseille à l'auteur d'aller « étudier attentivement » Balzac pour améliorer sa peinture de « caractères absolus », alors que, dans la seconde, Edmond Jaloux situe Mauriac dans la lignée balzacienne pour avoir su « échapper » aux défauts qui empêchent selon lui les romanciers d'après 1850 de mener à bien la représentation de leurs héros lorsqu'ils sont placés dans un contexte familial.

La décision de ne retenir que quelques-unes des recensions que nous avons retracées ne nous permet pas d'analyser la réponse des critiques à la diversité de la collection et à sa promotion de genres peu fréquentés par les auteurs. On pourrait

extrapoler et voir un début de réponse dans le fait que, suivant le nombre de recensions communes, les Cahiers verts qui ont le plus retenu l'attention des critiques sont essentiellement des romans, mais on laissera à d'autres le soin de vérifier cette intuition. Envisagé sous un autre angle, ce corpus surtout romanesque devient matière à réflexion sur le genre qui y est privilégié et sur les critères selon lesquels il est apprécié. Nous avons vu précédemment que la maison Grasset, y compris la collection dirigée par Halévy, n'a pas vu passer dans son écurie (sauf Proust, mais brièvement) les auteurs que l'histoire littéraire « officielle » inscrit dans le mouvement de rénovation qui a marqué le roman français jusqu'au milieu du vingtième siècle. Les noms de Mauriac, Giraudoux, Thérive, Montherlant ne sont certes pas absents de cette histoire, mais ils y occupent souvent une place marginale, à l'image, peut-être, du moindre intérêt que leur accorde l'institution depuis l'entrée en scène du nouveau roman. Ce que notre rapide analyse de la réception critique des Cahiers verts nous ramène à l'esprit, c'est non seulement la visibilité de ces auteurs dans les périodiques littéraires de la décennie 1920, mais aussi l'indéniable succès d'estime qu'ils obtiennent auprès des lecteurs professionnels – auprès des grands « lettrés » de l'époque.

Revenons brièvement à l'analyse d'Anna Boschetti, que nous avons citée dans l'introduction de cette partie de la thèse, qui observe la présence de « nouvelles positions » dans le champ littéraire français au début du vingtième siècle. « Les écrivains s'orientent différemment, en fonction de leurs atouts⁵ », explique-t-elle. En ce qui concerne le roman, on assiste à une « mise en question qui tient à l'histoire du

champ et à son fonctionnement [et qui] recouvre chez ceux qui l'expriment un sens très différent⁶ » :

Pour les romanciers, il s'agit de la difficulté qu'ils éprouvent, après le naturalisme, après le roman « psychologique » et le roman « symboliste », à *inventer de nouveaux modèles, comme le veut le champ, qui a fait de la nouveauté un critère de valeur fondamentale*⁷.

C'est noir sur blanc que les critiques de notre corpus font valoir un point de vue on ne peut plus contraire à cette idée, comme les citations qui suivent le disent de façon explicite. « Je loue M. Bernard Barbey de n'avoir point donné dans le préjugé si courant aujourd'hui, qui voudrait que l'intrigue importât peu, et que seule comptât la *manière de l'auteur*», écrit Marcel Arland dans la *N.R.F.* à propos du roman *Le Cœur gros* (Arland souligne). Dans sa critique de *Génitrix*, Edmond Jaloux (pour les *Nouvelles littéraires*) ne dit pas autre chose :

On ne dira jamais assez le tort que les naturalistes et les symbolistes ont fait au roman en niant l'importance du sujet. L'idée qu'ils ont propagée que tout consistait dans la manière de le traiter, est une des plus néfastes que je connaisse. De là vient l'extraordinaire insignifiance de tant de livres, parus depuis cinquante ans, et dont beaucoup cependant ont été écrits par des hommes de talent.

Une année plus tard (1925), sur *Le Désert de l'amour*, Jaloux reprend son idée :

Au moment où l'on entend dire souvent [...] que le roman est en décadence, et où, en effet, on en reçoit tant qui sont mauvais et tant d'autres qui ne sont plus des romans, c'est une grande consolation que de lire un livre comme le roman de M. François Mauriac, où il n'y a rien que de vrai, de nouveau, de profond, et où l'on voit qu'un

⁵ Anna Boschetti, « Légitimité littéraire et stratégies éditoriales », dans *Histoire de l'édition française*, vol. IV, p. 519.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.* Nous soulignons.

genre comme celui-ci peut se renouveler éternellement, à condition que les hommes eux-mêmes sachent se renouveler.

S'il y a ici mise en valeur d'une « nouveauté », le critère n'est aucunement celui d'une innovation formelle, mais plutôt, paradoxalement, d'un retour aux sentiments vrais, à une peinture « poignante » parce que réaliste de l'homme.

On ne ferait pas grand cas de ces extraits isolés si on ne rencontrait cette appréciation de la sincérité et de l'émotion, mises en valeur dans l'épître des Cahiers verts, dans plusieurs autres recensions. Gabriel Marcel parle de « la plus émouvante délicatesse » d'Édouard Estaunié devant ses personnages dans *L'Infirmier aux mains de lumière*, Marcel Arland de la « sensibilité » de Bernard Barbey et de la « lutte bien touchante qui se livre [dans *Le Cœur gros*] entre [sa] pudeur d'écrivain et les images [de son adolescence] qui se pressent à son cœur », Charles du Bos de la « nouvelle catégorie de la profondeur » qui est instaurée par Mauriac dans *Le Désert de l'amour*. Loin de nous l'idée de rejeter l'existence d'un roman en transformation, qui existe et qui n'est pas absent des périodiques⁸, ainsi que d'une avant-garde en train de prendre forme. Dans sa critique du *Plus Grand Pêché* d'André Thérive, Edmond Jaloux (*Nouvelles littéraires*) témoigne d'ailleurs explicitement de la « crise » du roman qui traverse bel et bien l'époque :

M. André Thérive, M. Pierre Dominique, M. Louis Martin-Chauffier, comme M. François Mauriac et quelques autres, portent le témoignage que le roman « à l'ancienne mode », comme on commence à dire dans certains milieux, a encore ses fervents dans la jeunesse. Ce que l'on appelle, d'ailleurs, le roman « à l'ancienne mode » est le roman narratif, celui qui fait porter ses recherches sur

⁸ Dans l'édition du 13 février 1926 des *Nouvelles Littéraires*, par exemple, Edmond Jaloux fait la critique du « premier » roman d'André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*.

l'humanité qu'il entend dépeindre, sur la psychologie et sur les idées générales plutôt que sur sa présentation métaphorique, comme le roman « à la mode nouvelle », dont l'intérêt immédiat consiste surtout dans ses inventions verbales et sa transfiguration poétique de l'univers.

On aura deviné que Jaloux prend parti dans cette situation qui place en position, sinon de rivalité, du moins d'opposition le roman « ancien » – que Jaloux appelle ailleurs romans de mœurs – et le roman « nouveau ». Nous n'avons pas fait les recherches qui nous permettraient de mesurer la légitimité littéraire allouée ou non par l'institution au roman nouveau, mais nous pouvons affirmer, parce que les recensions qui forment notre corpus critique le montrent très clairement, que le roman « à l'ancienne mode » – qui était privilégié par Jaloux dans sa collection *Le Roman* – n'est pas en perte de capital symbolique et que les romanciers Grasset bénéficient des retombées de cette conjoncture.

Montherlant, par exemple, a droit à un bel éloge de la part de Jean Schlumberger (*N.R.F.*), qui fait la critique des quatre récits réunis dans *Le Paradis à l'ombre des épées*; ce n'est pas pour son dernier titre que l'auteur mérite des compliments, mais plutôt pour le précédent, intitulé *Le Songe*, dont Schlumberger écrit que « l'épisode de la mort de Prinnet reste dans le roman contemporain un magnifique sommet, un des seuls récits qui nous mettent brusquement en présence non plus du talent mais de la grandeur ». Sous la plume de René Lalou (*N.R.F.*), Giraudoux, lui, est déclaré « l'un des maîtres de son époque », alors qu'Albert Thibaudet (*Europe nouvelle*) réserve un hommage de l'ordre de la démesure à l'auteur de *Colin-Maillard* : « Le transcanadien que [...] Louis Hémon n'entendit pas arriver, a détruit en fleur un homme qui fût devenu l'arbre le plus solide et le créateur le plus

magistral du roman français contemporain ». Enfin, l'auteur qui atteint le sommet de la légitimité littéraire est sans contredit François Mauriac, avec la publication de son troisième roman dans les Cahiers verts, *Le Désert de l'amour*. Seul Edmond Jaloux s'était aventuré explicitement sur ce terrain lors de la parution de *Génitrix*, en osant placer l'auteur « au premier rang de nos romanciers ». Deux années plus tard, Jaloux achève son travail de consécration dans une critique qu'il développe longuement, tout comme Charles du Bos dans la *N.R.F.*, qui écrit d'ailleurs que « ce n'est pas en une note, mais dans l'étude que désormais son œuvre exige qu'il faudrait parler de Mauriac » – il lui consacre donc huit pages entières, alors que les recensions en font rarement plus de trois. Plus réservée, la critique d'Albert Thibaudet, qui situe l'auteur dans le « courant racinien de *Phèdre* », fait néanmoins état de la qualité de « chef-d'œuvre » du roman et affirme qu'on y trouve « tout l'essentiel qu'on puisse exiger d'un romancier », c'est-à-dire « la vie originale et inoubliable [de ses] personnages ». De leur côté, Jaloux et Du Bos laissent un concert d'éloges sur leur passage. Le premier, dont nous avons déjà dit qu'il voyait une « grande consolation » à lire le livre de Mauriac dans une époque marquée par la « décadence » du roman, a ces très beaux mots pour l'auteur, chez qui il trouve un « talent authentique » : « Chaque nouveau roman de Mauriac augmente notre estime pour son œuvre, car chacun d'eux gagne en gravité, en profondeur, en intelligence. » Ce n'est plus de talent, mais de « don » qu'il est question dans la critique de Du Bos, qui avoue candidement avoir « méconnu » les livres de Mauriac jusqu'à la sortie du *Désert de l'amour* : « Combien il serait attachant et instructif de tout reprendre depuis le début, écrit-il, de repérer le don (qui certainement existait dès l'origine) au plus épais de la gangue même », ce don qui

« s'est sculpté au point que l'on puisse dire [...] qu'avec ce livre Mauriac se classe à la tête de nos romanciers ». Dans ce dernier extrait que nous citerons, Du Bos semble étrangement mettre en mots la conception latente de la littérature, du roman surtout, à l'œuvre dans le processus de légitimation du texte littéraire :

À chaque page du *Désert de l'amour*, [cet « instrument » : il s'agit plus ou moins de l'écriture de Mauriac] contracte avec sa tonalité fondamentale cette ressemblance profonde et comme adhérente où de plus en plus je tends à voir le signe de l'originalité irréductible, de celle à partir de laquelle dans tout ce que l'on écrit et aussi bien dans tout ce que l'on dit, on est soi – et si involontairement soi.

Lorsque le « don » de l'écriture se nourrit à même l'être profond de l'écrivain – ou lorsque « l'intensité secrète [qui] anime [les] personnages d'un romancier » s'inspire de « l'intensité avec laquelle il envisage sa propre vie, et la vie tout entière », selon les mots de Jaloux –, le critique se sent « envahi » par « la nappe toujours plus vaste de l'émotion » – et c'est à cette émotion qui l'« inonde » qu'il reconnaît le talent.

Un tel raisonnement nous entraîne à formuler l'hypothèse d'un malaise, d'une hésitation de la critique littéraire des années 1920 face à l'apparition de nouvelles écritures romanesques orientées vers l'exploration des possibilités formelles du roman. On peut croire que « les plus lettrés des lettrés » de l'époque n'étaient pas préparés à recevoir des œuvres qui, parce qu'elles déjouaient leur système de références, exigeaient tout autant qu'elles apportaient un vent de renouveau. Le capital symbolique d'une œuvre, d'un auteur, voire d'un genre est une donnée variable, qui fluctue au fil des années et des critères de légitimation des œuvres littéraires. L'analyse même partielle de la réception des Cahiers verts nous rappelle que la dynamique d'un champ littéraire doit beaucoup à ces fluctuations. Sur une courte

période, comme nous l'avons vu dans l'épitexte qui encadre l'œuvre de Mauriac, elles témoignent d'un capital qui oscille sur une base régulière, mais qui ne sort pas des limites d'une zone « symbolique » relativement restreinte. À long terme, la courbe variable de ces fluctuations court le risque presque inévitable de disparaître complètement pour ne laisser place qu'à celle des grands mouvements, plus faciles à observer, qui naissent du regard rétrospectif. Qui veut (re)créer la dynamique d'un champ littéraire doit relever le défi de tirer de l'oubli tous les petits et grands remous qui l'ont animé.

CONCLUSION

À la fin de la décennie 1920, écrit Sébastien Laurent, « la renommée de la collection était telle que certains auteurs souhaitaient paraître exclusivement aux Cahiers verts ». Lorsque s'achèvent les « années Grasset », selon l'expression de Jean Bothorel, la Librairie Bernard Grasset, fondée en 1907, est l'une des figures de proue de l'édition littéraire française. Outre les Cahiers verts, elle compte à son catalogue (1929) onze autres collections, dont l'une, la Bibliothèque Grasset, offre au public ni plus ni moins que les premiers « classiques » de la maison. À la clôture de leur premier cycle, en 1927, les Cahiers verts, dirigés par Daniel Halévy, sont au nombre de 70 et réunissent 58 auteurs; imprimés à tirage limité, ils visent un public composé de souscripteurs, à qui on vante la qualité littéraire des textes publiés, mais aussi la valeur bibliophilique de chacun des exemplaires de cette série de luxe. Considérés comme l'une des gloires de la maison, les Cahiers verts se font connaître dès le lancement de leur premier titre, *Maria Chapdelaine*, en mai 1921, dont Grasset réussit à faire un « événement » littéraire auquel nul critique ne peut se dérober; si le succès médiatique qu'obtient alors la collection atteint un sommet inégalé par la suite, les périodiques littéraires de l'époque, dont la *Nouvelle Revue française*, *Europe*

nouvelle et *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, lui réserveront toujours une part belle dans leurs colonnes.

Avec la collection qu'ils mettent sur pied, Grasset et Halévy veulent créer un véhicule réservé à la « haute littérature » sous toutes ses formes. Si la sobriété de son design, qui est l'antithèse de celui des collections populaires de l'époque, inscrit d'emblée la collection dans le circuit lettré, cette définition du littéraire « par défaut » n'éclaire ni ne justifie le projet qui la sous-tend, sur lequel son éditeur et son directeur ne s'entendent par ailleurs pas. En ce qui les concerne, la nature de ce projet tient essentiellement à la primauté de certains genres sur d'autres, puisque c'est sur ce sujet que porte le désaccord qui les opposera des premiers aux derniers Cahiers verts : Halévy souhaite ouvrir sa collection à l'essai, au dialogue, à la méditation, alors que Grasset, motivé par des préoccupations commerciales que ne partage pas Halévy – l'éditeur caressait le désir de voir les Cahiers verts agir à titre de « rampe de lancement » –, le presse d'y privilégier plutôt le roman. Dans le cadre de notre démarche, suivant la triple hypothèse qu'une collection est littéraire par la définition de son *projet* – que nous avons appelé aussi proposition de lecture –, que ce projet est le fruit d'un *éditeur hyperlecteur*, c'est-à-dire qui agit au nom de la communauté de référence à laquelle il destine son produit, et que le *paratexte* de la collection est porteur de ce projet, sont apparues des conclusions qui vont au-delà de la question générique.

Rappelons d'abord que la littérature sous toutes ses formes est bel et bien partie intégrante des Cahiers verts, que l'essai y côtoie des genres presque oubliés, mais que plus de la moitié des titres sont des romans. Nous avons trouvé au cœur du

discours épitextuel qui encadre la collection, auquel les descriptions de titres qui figurent dans les catalogues ont donné forme, une conception du roman orientée sur la peinture d'une histoire capable d'émouvoir le lecteur par la sincérité et la profondeur dont elle est investie. À cette définition du roman correspond celle de la critique, du moins selon ce qu'a révélé l'analyse partielle de la réception des Cahiers verts, qui se reconnaît dans l'offre paratextuelle qui lui est adressée – cette conclusion vaut pour le roman, mais elle demanderait de plus amples recherches pour que sa portée soit étendue – et qui apprécie les titres publiés en vertu des critères qu'on lui propose. Au cœur du dialogue qu'on observe entre les lettrés d'expérience qui forment la communauté d'appartenance de la collection, et qui travaillent vraisemblablement en vase clos, s'effectue un échange de capital symbolique qui implique autant la partie éditoriale que la partie critique : on fait référence les uns aux autres, on se nomme, on se cite, on consacre les mêmes auteurs et les mêmes œuvres. Cette circulation de capital, qui se promène d'un camp à l'autre mais qui surtout relie un camp à l'autre, nous permet non seulement de recréer un tant soit peu l'activité qui règne dans le champ littéraire et de voir à l'œuvre l'interaction entre ses diverses instances, mais nous fait aussi pénétrer au cœur même du processus de légitimation des œuvres, nous offrant ainsi une rare vue sur la dynamique qui anime la « chose littéraire ».

CONCLUSION

Penser la « collection littéraire » nous plonge au cœur de deux réalités dont la complémentarité ne se vit pas toujours, ou pas nécessairement, sur le mode de la complicité : l'édition et la littérature. C'est le texte qui est l'objet du litige entre les deux, que l'une transforme en un bien négociable, alors que l'autre voudrait qu'il soit étranger à toutes formes de commerce. Si l'un et l'autre de ces deux mondes ont donné naissance à des domaines de connaissance fort documentés et partagés entre plusieurs spécialités, leur étrange, parfois houleuse mais inévitable collaboration demeure un terrain d'analyse encore presque vierge. Au défi de l'explorer, ce que nous avons choisi de faire dans notre thèse de doctorat, s'est ajouté celui de développer une réflexion qui mettrait en commun les savoirs disponibles en montrant comment ils s'appellent, se complètent et se répondent. Pour ce faire, nous avons orienté notre recherche non pas sur le texte, mais sur la lecture qui est inscrite dans le livre qui lui sert de support, dans le paratexte de ce livre et plus précisément dans la composante paratextuelle de source éditoriale qu'est le label de collection.

L'éditeur transforme le texte en livre et sert ainsi de courroie de transmission entre l'auteur et le lecteur, entre les intentions de l'un et la réception de l'autre, il participe de façon active à la diffusion des idées, des connaissances, des récits, etc. Mais pour l'éditeur, le texte devenu livre est aussi, si ce n'est avant tout, un objet de

consommation, qu'il faut vendre. Dans le monde moderne de l'édition, la mise en marché du livre dépend d'un processus qui prend en charge, outre la sélection du texte, les différentes étapes que sont la fabrication, la promotion et la distribution de l'objet qu'il est appelé à devenir; idéalement, l'ensemble du processus entraîne une cinquième étape, soit l'achat du livre par le consommateur. L'éditeur ne peut atteindre cet objectif sans s'interroger sur ce consommateur et sur les moyens à mettre en œuvre pour le rejoindre. À cet égard, il sait qu'il n'y a pas *un* public, mais bien *des* publics, qui sont autant de communautés de lecteurs dont les membres partagent un mode de *lecture* et un choix de *lectures* qui découlent d'une conception de la littérature. Suivant cette logique, l'éditeur doit alors agir à titre d'hyperlecteur : à sa responsabilité de lire le texte s'ajoute celle de lire sa lecture, c'est-à-dire de (bien) choisir la communauté qui deviendra son public cible. L'éditeur hyperlecteur est beaucoup plus que l'intermédiaire qui fait passer le texte des mains de l'auteur à celles du lecteur : il a la capacité de s'immiscer dans le processus de transfert, voire de s'interposer entre le destinataire et le destinataire, puisqu'il peut choisir et inscrire dans le livre le mode d'appropriation du texte. À ce titre, l'instance éditoriale n'est pas que le premier rouage institutionnel qui vient après le texte, elle est le rouage qui oriente tout le processus d'institutionnalisation, qui n'a pas l'obligation d'entériner sa lecture du texte, mais qui ne peut pas l'ignorer.

L'analyse du fonctionnement, des enjeux et des effets du label de collection « littéraire » commande l'éclairage de la théorie institutionnelle de la littérature, car la « collection littéraire » s'impose d'entrée de jeu comme la contrepartie de la « collection paralittéraire ». Autant les rapports entre l'édition et la *littérature* sont

laissés dans l'ombre, autant l'étroite relation qui unit l'édition à la *paralittérature* est ouvertement connue et reconnue comme étant intimement liée à l'histoire des genres romanesques autonomes que sont le roman policier et le roman sentimental, lesquels ont vu le jour et se sont essentiellement développés dans le cadre de collections dites « populaires ». Si le livre *paralittéraire* en série est un objet concevable, le livre *littéraire* en série est de l'ordre du contresens, puisqu'on demande aujourd'hui à l'œuvre littéraire d'être originale, de ne surtout pas s'afficher comme partie intégrante d'un tout qui la précède et auquel elle participe. La notion de collection littéraire serait-elle donc impensable? Oui, si on définit la formule comme un ensemble de textes narratifs qui font série parce qu'ils répètent les mêmes histoires, les mêmes thèmes, les mêmes procédés, etc., une définition qui n'est valable que pour la collection *paralittéraire*. Mais elle n'est pas impensable si on l'envisage plutôt comme une proposition de lecture qui s'adresse à une communauté de lecteurs en particulier, comme une manière de lire les textes qu'elle rassemble sous son label. Littéraire ou *paralittéraire*, la collection porte en elle la conception de la littérature propre aux lecteurs qu'elle désigne et appelle en même temps, lecteurs pour qui cette conception signifie intrinsèquement la réitération ou, au contraire, le refus du « même ». Dans un cas comme dans l'autre, la collection encadre la lecture du texte, elle conditionne son entrée dans la bibliothèque du lecteur, mais en vertu d'un contrat dont le degré de prédétermination est variable : la collection *paralittéraire* propose un contrat *fermé*, qui agit sur le décodage du texte depuis le début jusqu'à la fin, alors que la collection littéraire propose plutôt un contrat *croisé*, qui ouvre la lecture selon des clauses prédéfinies, mais qui ne possède pas de clauses quant à sa clôture.

Lorsque Joseph Bry, Gustava Havard, Gustave Barba et Michel Lévy se lancent dans la publication de collections dites « populaires », la scission du corpus nommé « littérature » et la division du champ littéraire en deux sous-champs, la grande production et la production restreinte, n'ont pas encore eu lieu : l'auteur « populaire » est celui dont les livres obtiennent la faveur du public, et la collection « populaire » est celle qui, grâce au coût de ses livres nettement inférieur au prix de vente courant, rend cet auteur accessible au « peuple ». Par rapport au lecteur de la « Bibliothèque bleue », le lecteur « populaire » de la seconde moitié du XIX^e siècle est privilégié : il a la chance d'avoir entre les mains un livre de qualité (avec de belles illustrations et imprimé sur du beau papier), dont les éditeurs ont repensé le format et la présentation dans le but de le séduire. À l'origine du mouvement des collections populaires, seul le support du texte fait l'objet d'une réflexion : on le retravaille en vertu d'un nouveau lectorat, mais on n'envisage pas d'en faire autre chose que le véhicule de la tradition littéraire, à laquelle viendront s'ajouter progressivement les auteurs contemporains qui remportent du succès. À l'aube du XX^e siècle, la situation est cependant différente : l'édition populaire est devenue autonome, à la fois parce qu'elle possède ses propres instances de fonctionnement, mais aussi parce qu'elle possède ses propres textes (et déjà ses propres « classiques ») et ses propres auteurs. Qu'il existe au XIX^e siècle un corpus qui évolue dans l'ombre du corpus « littéraire » n'étonne pas, puisque la littérature de colportage et la littérature distribuée par l'édition clandestine au XVIII^e siècle, toutes deux responsables de la circulation de titres marginaux, prouvent l'existence du phénomène bien avant cette période. Mais

que penser du processus d'autonomisation lui-même, surtout de son achèvement au terme d'une période aussi courte qu'une cinquantaine d'années?

La littérature a mis des siècles à définir les frontières qui sont encore les siennes aujourd'hui, lesquelles ont évolué au gré des discours qu'elle a accueillis ou rejetés pour se fixer quelque part entre la fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècle, mais à peine s'est-elle constituée qu'une partie de son corpus s'autonomise à son tour. Selon nous, l'apparition d'une nouvelle catégorie de lecteurs, et surtout le vaste marché qu'ils représentent aux yeux des éditeurs, a partie liée avec le phénomène. Lorsque les éditeurs des livraisons illustrées offrent au « peuple » le moyen de se constituer une bibliothèque personnelle à prix modique, ce sont les auteurs du panthéon littéraire qu'ils imaginent rangés sur les rayons les uns aux côtés des autres. Notre regard rétrospectif nous oblige à constater qu'il y avait là une erreur, car le lectorat « populaire » qui commence à prendre corps vers les années 1850 est venu à la lecture non pas par les « classiques », mais par la forme de publication qui lui était accessible, c'est-à-dire le roman-feuilleton, responsable de sa formation en matière de lecture et de littérature. Revenons brièvement sur le lecteur de la « Bibliothèque bleue » : parce qu'il n'a pas accès à autre chose que la littérature de colportage, qui lui offre un corpus romanesque tiré de la culture savante médiévale, il développe une manière de lire qui lui permet de s'approprier des textes dont il n'est pas le destinataire initial. Le lecteur « populaire » du XIX^e siècle évolue dans des conditions différentes, qui entraîneront l'éclosion d'une littérature conçue pour lui : le roman « populaire » (ou les formes romanesques qu'il deviendra) et le lecteur « populaire » se forment en même temps, ils se nourrissent l'un et l'autre par l'entremise des formules éditoriales

qui leur servent d'intermédiaires et donnent naissance à une conception de la (para)littérature qui, comme sa contrepartie, privilégie des textes et commande la manière de les lire. Les livraisons de Bry, Barba et Havard et les collections « populaires » des maisons Lévy, Flammarion et Fayard sont au nombre de ces intermédiaires, de ces lieux d'échange et d'expérimentation qui ont contribué au développement de la littérature « populaire » et au raffinement des goûts de son lecteur. Au fil de leurs tentatives, les éditeurs « populaires » de la seconde moitié du XIX^e siècle ont ainsi travaillé à définir tout autant la nature du texte paralittéraire que la présentation de son support.

Lorsque Bernard Grasset parle des « Cahiers verts » en termes de « collection littéraire », le sens du qualificatif n'a plus rien à voir avec celui qui autorisait Joseph Bry, au milieu du XIX^e siècle, à intituler sa collection de livraisons les « Veillées littéraires illustrées ». Tel que nous avons décrit le fonctionnement de la collection, la forme et le paratexte des « Cahiers verts » portent les codes de la communauté littéraire à laquelle ils s'adressent, formée en l'occurrence de lettrés et de fins lecteurs. Dans notre théorie du paratexte, nous avons jugé bon de distinguer l'épitéxte de la critique, qui partagent leur position extérieure au livre, en rappelant que le premier, en tant que composante paratextuelle, est un discours de l'*offre* : le paratexte propose, et non impose, une lecture du texte. L'examen (même succinct) de la recension critique des « Cahiers verts » nous a permis d'explorer le pendant de l'*offre* et de constater la concordance entre la proposition de lecture que la collection représente et la réception de cette proposition par la critique. Au-delà de cette convergence, mais parce que le discours de l'*offre* et le discours de la réception se rejoignent dans la conception du

roman qu'ils défendent au moment où nous savons que le genre est en train de se redéfinir, l'analyse des « Cahiers verts » nous a fait pénétrer au cœur du fonctionnement institutionnel de la littérature.

C'est à cet égard que la collection a sa place dans les études littéraires : elle est un lieu privilégié d'observation de l'institution, qui ouvre la porte à la compréhension des *interactions* entre ses différents rouages. Contrairement à la production globale d'un éditeur, difficile à saisir dans sa totalité, la collection est porteuse d'un projet qui, parce qu'il la constitue en tant qu'ensemble autonome, permet au chercheur de l'appréhender et d'en faire un objet d'analyse. Par son texte, sa forme et son paratexte, le livre parle de son époque et de ses conditions de production, mais le *livre en série* en parle avec plus de précision, parce qu'il dit sa lecture plus explicitement que le livre hors-série. Fruit d'un éditeur hyperlecteur, l'offre de lecture qu'est la collection renvoie à une conception de la littérature qui définit des critères d'appartenance et de non-appartenance au corpus, mais aussi un mode d'appropriation de ce corpus par le lecteur. C'est de la confrontation entre des conceptions qui envisagent différemment la littérature, mais aussi de l'apparition de ces conceptions, de leur interpénétration et même de leur simple cohabitation, que naît la dynamique institutionnelle. Idéalement, l'analyse du fonctionnement de l'institution littéraire retracerait chacun des oscilllements qui contribuent à cette dynamique, mais les petites secousses s'effacent au profit des grands mouvements qui finissent par se dégager (ou que le regard rétrospectif dégage) de l'ensemble. Parce qu'elle permet de ranimer un tant soit peu cette dynamique, la collection est beaucoup plus qu'une formule éditoriale, elle est un discours sur la littérature.

ANNEXES

ANNEXE I – DÉFINITIONS

Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

Paratexte

Le paratexte est donc pour nous *ce par quoi* un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. (p. 7; l'auteur souligne)

Péritexte

Un élément de paratexte, si du moins il consiste en un message matérialisé, a nécessairement un emplacement, que l'on peut situer par rapport à celui du texte lui-même : autour du texte, dans l'espace même du volume, comme le titre ou la préface, et parfois inséré dans les interstices du texte comme les titres de chapitres ou certaines notes; j'appellerai *péritexte* cette première catégorie spatiale [...]. (p. 10; l'auteur souligne)

Épitexte

Est épitexte tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le volume, mais qui circule en quelque sorte à l'air libre, dans un espace physique et social virtuellement illimité. (p. 316)

Définitions tirées de la présente thèse

Paratexte

Fait partie du paratexte tout énoncé d'ordre textuel qui encadre publiquement un texte qui paraît en livre et dont la responsabilité est officiellement assumée par l'auteur et/ou par l'instance éditoriale.

Péritexte

Font partie du péritexte les énoncés qui encadrent le texte à *l'intérieur* du livre, c'est-à-dire les mentions légales, les mentions éditoriales et les mentions et textes métatextuels.

Épitexte

Font partie de l'épitexte les énoncés qui encadrent le texte à *l'extérieur* du livre, c'est-à-dire les documents promotionnels de tous types (affiches, catalogues, publicités, annonces « À paraître », etc.).

Mentions péritextuelles légales (liste)

Mention du « Copyright », ISBN, ISSN, dépôt légal, code-barre magnétique, rappel de la loi interdisant la reproduction.

Mentions péritextuelles éditoriales (liste)

Papier, composition typographique, tirage, date d'édition, numéro d'édition, éditions antérieures, nom, adresse et numéro de l'imprimeur, date d'impression, numéro d'impression ou de réimpression, achevé d'imprimer, numéro du livre, mention de subventions, données de catalogage, informations sur la diffusion, prix de vente, nom des responsables de la composition, de la conception graphique, de la révision et correction du texte, référence de l'illustration reproduite en couverture.

Mentions et énoncés péritextuels métatextuels (liste)

Nom d'auteur, nom, adresse et emblème de l'éditeur, nom du directeur de collection, nom du préfacier, nom du traducteur, nom du responsable de l'établissement du texte, nom de tout autre auteur d'un texte liminaire; titre du livre, intertitres, titre et emblème de collection, titres compris dans les sections Du même auteur, Déjà parus, Derniers titres parus chez l'éditeur, Titres parus dans cette collection, Extrait du catalogue; préface, postface et autre texte liminaire, prière d'insérer, manifeste de collection, biographie de l'auteur, dédicace, épigraphe, mention générique.

Collection (formule éditoriale)

Ensemble (achevé/inachevé) de textes publiés qui partagent un label, une présentation matérielle et un projet officiel communs.

Collection (concept théorique)

Proposition de lecture de source éditoriale qui s'applique à un ensemble de textes dont le paratexte et le support formel portent les codes de la conception de la littérature propre à la communauté de lecteurs qu'elle désigne et appelle à la fois.

ANNEXE II – LES « CAHIERS VERTS »

No	Auteur	Titre	Année
1	Louis Hémon	Maria Chapdelaine	1921
2	Gabriel Marcel	Le Cœur des autres	1921
3	Joachim Gasquet	Il y a une volupté dans la douleur	1921
4	Daniel Halévy	Visites aux paysans du centre	1921
5	Émile Clermont	Le Passage de l'Aisne	1921
6	Logan Pearsall Smith	Trivia (en traduction)	1921
7	Louis Bertrand	Flaubert à Paris ou Le Mort vivant	1921
8	François Mauriac	Le Baiser au lépreux	1922
9	Raymond Schwab	La Conquête de la joie	1922
10	Marie Lenéru	Saint-Just	1922
11	Pierre Lasserre	Philosophie du goût musical	1922
12	Robert Browning	Poèmes (en traduction)	1922
13	George Moore	Mémoires de ma vie morte (en trad.)	1922
14	Jean Giraudoux	Siegfried et le Limousin	1922
15	Pierre Drieu La Rochelle	Mesure de la France	1922
16	Ramon Gomez de la Serna	Échantillons (en traduction)	1923
17	Julien Benda	La Croix de roses	1923
18	Pierre Lasserre	Renan et nous	1923
19	Louis Hémon	La Belle que voilà	1923
20	André Le Breton (éd.)	Le Tourment du passé	1923
21	Daniel Halévy	Vauban	1923
22	André Maurois	Ariel ou La Vie de Shelley	1923
23	Léon Chestov	La Nuit de Gethsémani	1923
24	Édouard Estaunié	L'Infirmes aux mains de lumière	1923
25	Albert Thibaudet	Paul Valéry	1923
26	Aurore Sand	Encarnacion	1923

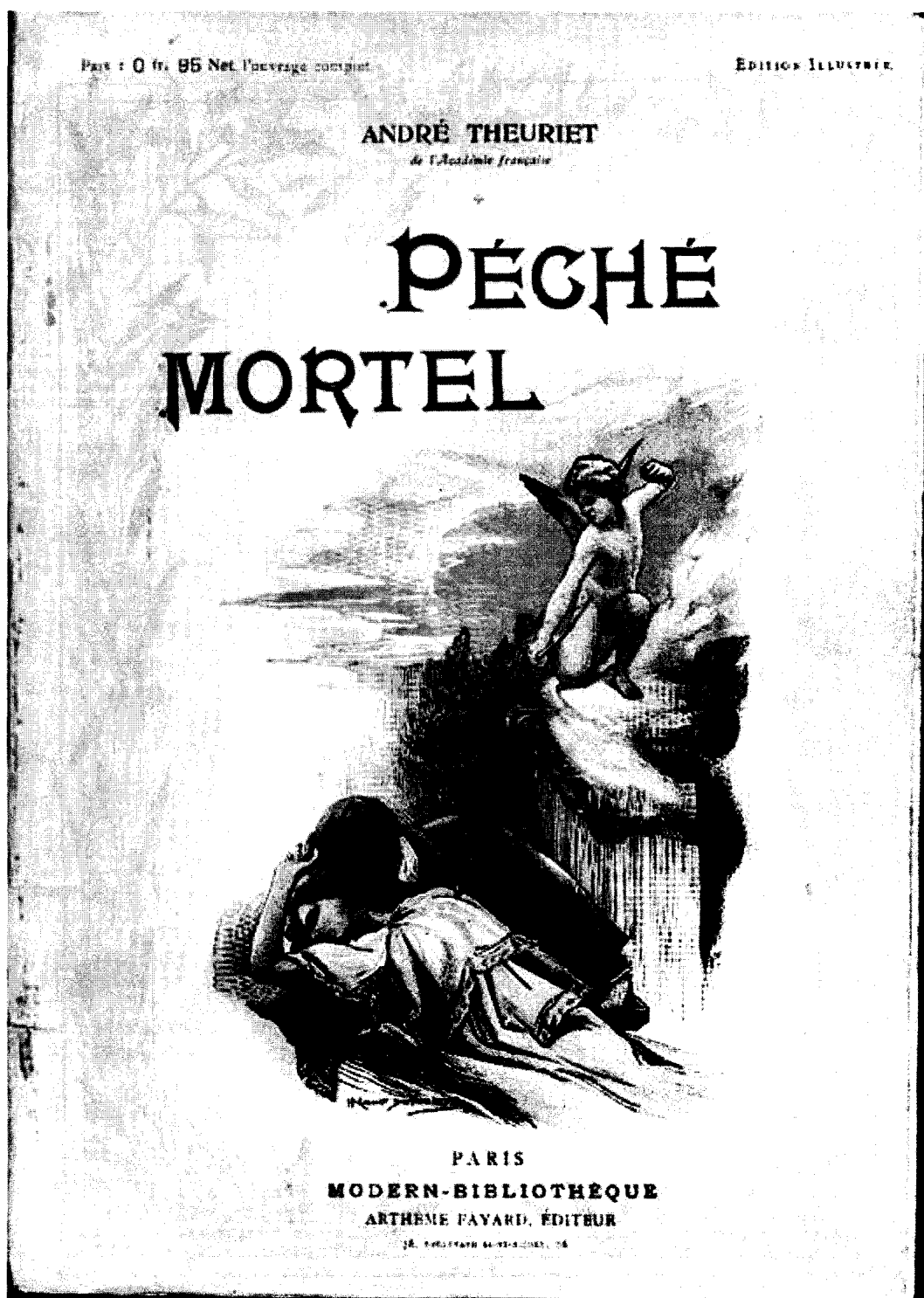
27	Comte de Gobineau	La Fleur d'or	1923
28	Tolstoï (attribué à)	Ma vie, récit d'une paysanne russe (trad.)	1923
29	Robert de Traz	Dépaysements	1923
30	François Mauriac	Génitrix	1924
31	Henry de Montherlant	Première Olympique	1924
32	Claude Anet	Feuilles persanes	1924
33	Baltasar Gracian	L'Homme de cour (en traduction)	1924
34	Louis Hémon	Colin-Maillard	1924
35	Albert Thibaudet	Les Princes lorrains	1924
36	André Thérive	Le Plus Grand Péché	1924
37	Pierre Dominique	Notre-Dame de la Sagesse	1924
38	Albert Malaurie	La Femme de Judas	1924
39	René Johannet	Éloge du bourgeois français	1924
40	Princesse Bibesco	Le Perroquet vert	1924
41	Henry de Montherlant	Deuxième Olympique	1924
42	Goethe	La Vocation théâtrale de Wilhem Meister (en traduction)	1924
43	David Garnett	La Femme changée en renard (trad.)	1924
44	Pierre Champion	Françoise au Calvaire	1924
45	Bernard Barbey	Le Cœur gros	1924
46	André Maurois	Dialogues sur le commandement	1924
47	Comte de Gobineau	Le Prisonnier chanceux	1924
48	Lucien Romier	Explication de notre temps	1925
49	Louis Roubaud	Les Enfants de Caïn	1925
50	François Mauriac	Le Désert de l'amour	1925
51	Gabriel Marcel	Un homme de Dieu	1925
52	Charles Maurras	La Musique intérieure	1925
53	Joseph Delteil	Jeanne d'Arc	1925
54	Maxime Leroy	La Vie véritable du comte Henri de Saint-Simon	1925
55	Alexandre Arnoux	Suite variée	1925
56	C.-F. Ramuz	Joie dans le ciel	1925

57	Soulié de Morant (traducteur)	La Brise au clair de lune (en traduction)	1925
58	Emmanuel Berl	Méditation sur un amour défunt	1925
59	André Chamson	Roux le Bandit	1925
60	Louis Hémon	Battling Malone	1925
61	Jean Giraudoux	Bella	1926
62	Henri Franck	Lettres à des amis	1926
63	Camille Mayran	Hiver	1926
64	Joseph d'Arbaud	La Bête du Vaccarès	1926
65	Paul Morand	Rien que la terre	1926
66	J.-L. Vaudoyer	Beautés de la Provence	1926
67	Henri Brémond	Prière et poésie	1926
68	Robert Dreyfus	Souvenirs sur Marcel Proust	1926
69	Comtesse de Noailles	L'Honneur de souffrir	1927
70	Collectif	Dernier cahier	1927

ANNEXE III – PREMIÈRES DE COUVERTURE



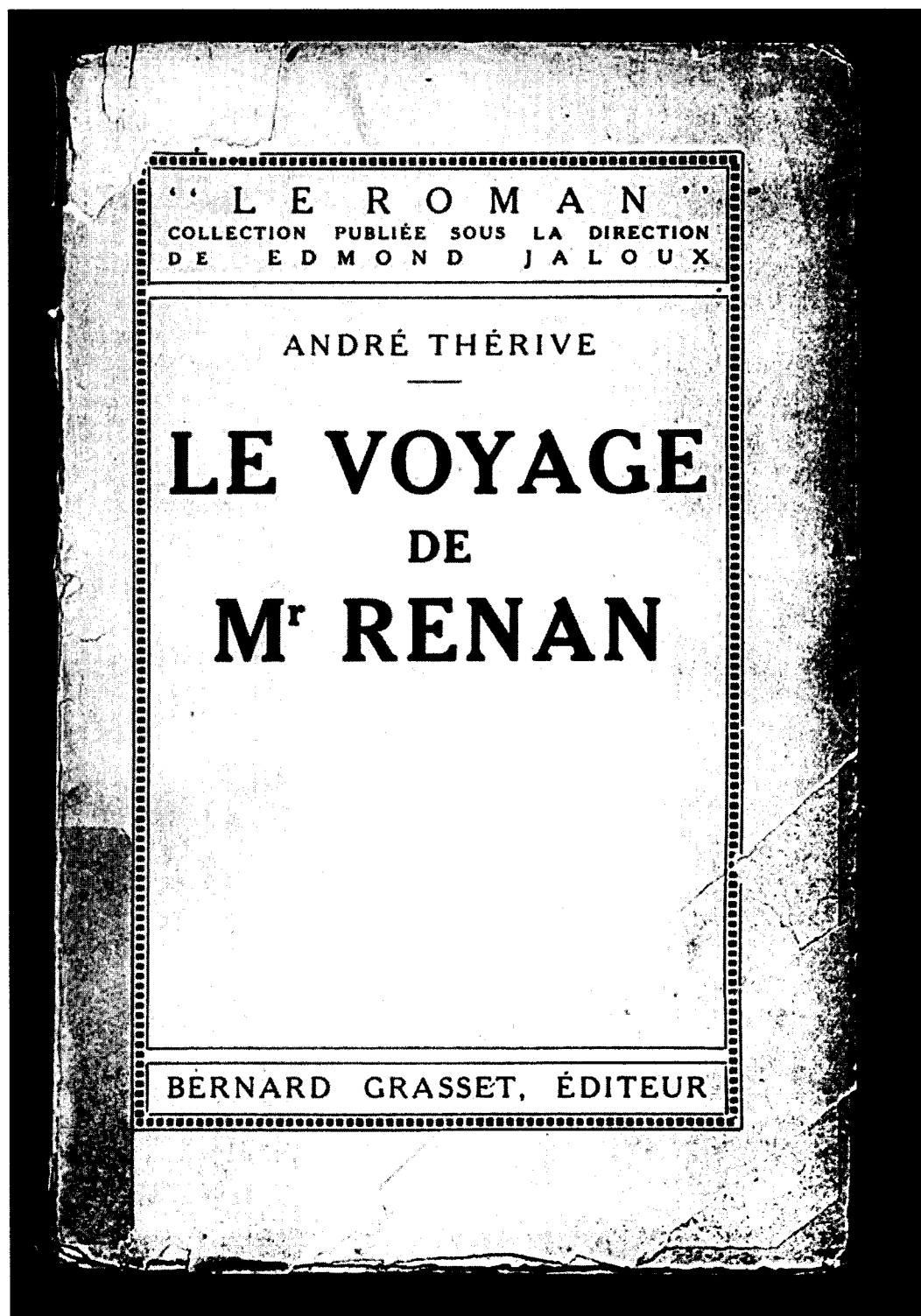
Quatre « Cahiers verts »
de la Librairie Bernard Grasset



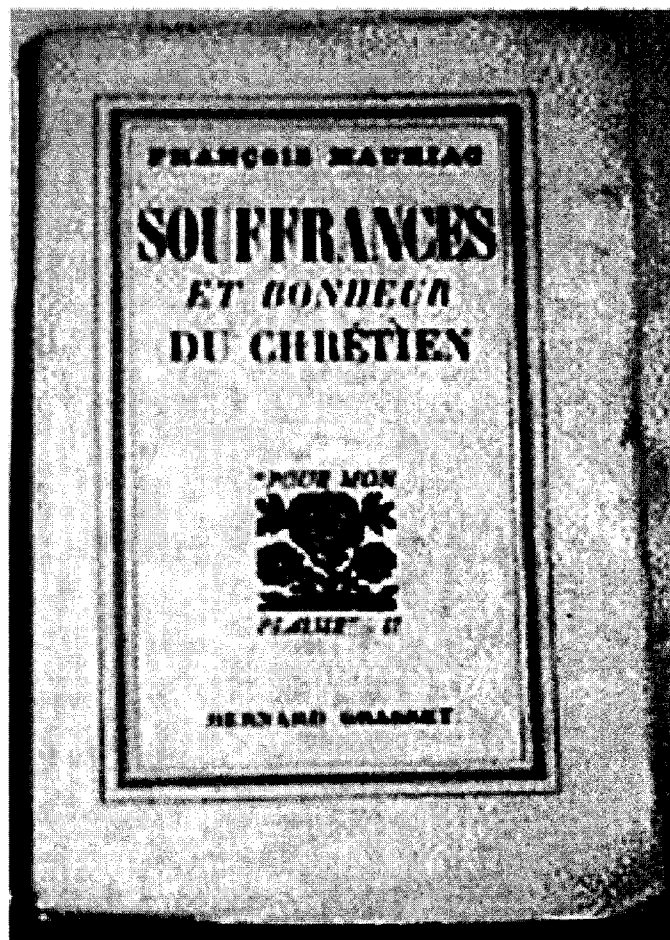
André Theuriet, *Péché mortel*,
Paris, Fayard, « Modern-Bibliothèque », 1906.



Alphonse Daudet, *Port-Tarascon*,
Paris, Flammarion, « Collection illustrée à 95 centimes », s.d.



André Thérive, *Le Voyage de Mr Renan*,
Paris, Grasset, « Le Roman », 1922.



François Mauriac, *Souffrances et bonheur du chrétien*,
Paris, Grasset, « Pour mon plaisir », 1937.

ANNEXE IV – RECENSION CRITIQUE DES « CAHIERS VERTS »

L'Infirmes aux mains de lumière

Nouvelle Revue française : no 121 (octobre 1921), p. 495-396.

Europe nouvelle : vol. 6, no 39 (29 septembre 1923), p. 1253-1254.

Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques : édition du 15 septembre 1923.

Dépavement

Nouvelle Revue française : no 124 (janvier 1924), p. 103-104.

Europe nouvelle : vol. 6, no 51 (22 décembre 1923), p. 1638-1639.

Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques : édition du 12 janvier 1924.

Génitrix

Nouvelle Revue française : no 125 (février 1924), p. 224-227.

Europe nouvelle : vol. 6, no 5 (29 décembre 1923), p. 1669-1670.

Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques : édition du 15 décembre 1923.

Première Olympique

Nouvelle Revue française : no 132 (septembre 1924), p. 359-362.

Europe nouvelle : vol. 7, no 309 (19 janvier 1924), p. 79-80.

Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques : édition du 26 janvier 1924.

Colin-Maillard

Nouvelle Revue française : no 129 (avril 1924), p. 754-756.

Europe nouvelle : vol. 7, no 317 (15 mars 1924), p. 336-337.

Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques : édition du 19 avril 1924.

Le Plus Grand Péché

Nouvelle Revue française : no 128 (mai 1924), p. 635-636.

Europe nouvelle : vol. 7, no 321 (12 avril 1924), p. 469-470.

Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques : édition du 26 avril 1924.

Le Cœur gros

Nouvelle Revue française : no 136 (janvier 1925), p. 113-115.

Europe nouvelle : vol. 7, no 350 (1er novembre 1924), p. 1468-1469.

Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques : édition du 6 décembre 1924.

Le Désert de l'amour

Nouvelle Revue française : no 141 (juin 1925), p. 936-944.

Europe nouvelle : vol. 8, no 371 (28 mars 1925), p. 427-428.

Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques : édition du 14 mars 1925.

Jeanne d'Arc

Nouvelle Revue française : no 142 (juillet 1925), p. 117-120.

Europe nouvelle : vol. 8, no 378 (16 mai 1925), p. 653-654.

Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques : édition du 30 mai 1925.

Bella

Nouvelle Revue française : no 150 (mars 1926), p. 351-353.

Europe nouvelle : vol. 9, no 419 (27 février 1926), p. 270.

Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques : édition du 30 janvier 1926.

L'Honneur de souffrir

Nouvelle Revue française : no 164 (mai 1927), p. 681-683.

Europe nouvelle : vol. 10, no 478 (9 avril 1927), p. 484.

Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques : édition du 7 mai 1927.

BIBLIOGRAPHIE

I. ÉDITION

1. Bibliologie

BAILEY JR., Herbert S., *The Art and Science of Book Publishing*, Athens, Ohio University Press, 1990.

BRETON, Jacques, *Le Livre français contemporain : Manuel de bibliologie*, Malakoff, Solin, 1988, 2 vol.

HUENEFELD, John, *The Huenefeld Guide to Book Publishing*, 5e éd., Bedford, Mill and Sanderson, 1993.

Office de la langue française du Québec, *Vocabulaire de l'édition et de la reliure*, Publications du Québec, Québec, 1987.

SCHUWER, Philippe, *Traité pratique de l'édition*, Paris, Cercle de la librairie, 1994.

UNESCO, *Profession : Éditeur. Édition et gestion*, Paris, UNESCO; LaSalle, Hurtubise HMH, 1993.

UNSELD, Siegfried, *L'Auteur et son éditeur*, Paris, Gallimard, 1983.

2. Histoire du livre et de l'édition

ANDRIES, Lise, *La Bibliothèque bleue au dix-huitième siècle : Une tradition éditoriale*, Oxford, University of Oxford, 1989.

ANGARD, Karine, « La Collection Michel Lévy (1855-1918) », mémoire de maîtrise en histoire, Université Paris X-Nanterre, 1993.

BALZAC, Honoré de, « De l'état actuel de la librairie », dans *Œuvres diverses*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », vol. II, 1996, p. 662-670.

BASSY, Alain-Marie, « L'édition en marche », dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, Paris, Promodis, 1986, vol. IV, p. 572-575.

BELLEAU, André, « Culture de masse et institution littéraire » et « Le conflit des codes dans l'institution littéraire québécoise », dans *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal, 1986, p. 149-153 et p. 167-174.

- BISCHOFF, Bernhard, *Paléographie de l'Antiquité romaine et du Moyen Âge occidental*, Paris, Picard Éditeur, 1985.
- BOLLÈME, Geneviève, *La Bibliothèque bleue : Littérature populaire en France du XVII^e au XIX^e siècle*, Paris, Julliard, 1971.
- BONN, Thomas L., *Under Cover : An Illustrated History of the American Mass Market Paperbacks*, Harmondworth et New York, Penguin Books, 1982.
- BRUN, Robert, *Le Livre français*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969.
- CAVALLO, Guglielmo et Roger CHARTIER (dir.), *A History of Reading in the West*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1999.
- CHARTIER, Roger, « Stratégies éditoriales et lectures populaires », dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, Paris, Promodis, 1982, vol. I, p. 585-603.
- CHARTIER, Roger, « Le livre au temps des Didot », dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, Paris, Promodis, 1984, vol. II, p. 542-542.
- CHARTIER, Roger, « Les formes : le livre objet », dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, Paris, Promodis, 1984, vol. II, p. 120-121.
- CHARTIER, Roger, « Les textes : tradition et novation », dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, Paris, Promodis, 1984, vol. II, p. 172-173.
- CHARTIER, Roger, « Livres bleus et lectures populaires », dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, Paris, Promodis, 1984, vol. II, p. 498-511.
- CHARTIER, Roger, « Nouveaux auteurs, nouvelles lectures », dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, Paris, Promodis, 1984, vol. II, p. 586-587.
- CHARTIER, Roger, « Des livres pour tous », dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, Paris, Promodis, 1985, vol. III, p. 366-367.
- CHARTIER, Roger (dir.), *Pratiques de la lecture*, Paris, Rivages, 1985.
- CHARTIER, Roger, *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, Paris, Seuil, 1987.

- CHARTIER, Roger, *L'Ordre des livres : Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre le XIV^e et le XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1992.
- CHARTIER, Roger, « Book Markets and Reading in France at the End of the Old Regime », dans Carol Armbruster (dir.), *Publishing and Readership in Revolutionary France and America*, Westport, Greenwood Press, 1993, p. 117-136.
- CHARTIER, Roger, *Culture écrite et société : L'Ordre des livres (XIV^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Albin Michel, 1996.
- CONSTANS, Ellen, « Lire le roman populaire vers 1850 », dans Denis Saint-Jacques (dir.), *L'Acte de lecture*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, 1994, p. 53-73.
- COQ, Dominique, « Les incunables : textes anciens, textes nouveaux », dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, Paris, Promodis, 1982, vol. I, p. 177-194.
- DAHL, Svend, *Histoire du livre de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Éditions Lamarre-Poinat, 1960.
- DARNTON, Robert, *Bohème littéraire et Révolution : Le Monde des livres au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard et Le Seuil, 1983.
- EISENSTEIN, Elizabeth L., *La Révolution de l'imprimé dans l'Europe des premiers temps modernes*, Paris, Éditions La Découverte, 1991.
- ESCARPIT, Robert, *La Révolution du livre*, Paris, UNESCO, 1965.
- FEBVRE, Lucien et Henri-Jean MARTIN, *L'Apparition du livre*, Paris, Albin Michel, 1958.
- FLOCON, Albert, *L'Univers des livres : Étude historique des origines à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Hermann, 1961.
- FOUCHÉ, Pascal, « L'édition littéraire, 1914-1950 », dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, Paris, Fayard et Cercle de la librairie, 1991 [1986], vol. IV, p. 214-232.
- FURET, François, « La "librairie" du royaume de France au XVIII^e siècle », dans Geneviève Bollême et collab., *Livre et société dans la France du XVIII^e siècle*, Paris et La Haye, Mouton & Co, 1965.
- GILMONT, Jean-François, *Le Livre, du manuscrit à l'ère moderne*, Liège, Éditions du C.É.F.A.L., 1993.

- GOULEMOT, Jean Marie, « Nouveautés : les utopies », dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, Paris, Promodis, 1984, vol. II, p. 230-239.
- GOULEMOT, Jean Marie, « En guise de conclusion : les bibliothèques imaginaires (fictions romanesques et utopies) », dans Claude Joly (dir.), *Histoire des bibliothèques françaises*, Paris, Promodis, 1988, vol. II, p. 501-511.
- GRANDJEAN-HOGG, Sophie, « L'Évolution de la Librairie Arthème Fayard (1857-1936) », thèse de doctorat en histoire, Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, 1996.
- HAMMAN, A. G., *L'Épopée du livre : La Transmission des textes anciens, du scribe à l'imprimerie*, Paris, Perrin; Montréal, Libre Expression, 1985.
- HESSE, Carla, « Economic upheavals in publishing », dans Robert Darnton et Daniel Roche (dir.), *Revolution in Print : The Press in France, 1775-1800*, Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press, 1989, p. 69-97.
- JOHANNOT, Yvonne, *Quand le livre devient poche*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1978.
- KIRSOP, Wallace, « Nouveautés : théâtre et roman », dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, Paris, Promodis, 1984, vol. II, p. 218-229.
- LABARRE, Albert, *Histoire du livre*, 3^e éd., Paris, Presses Universitaires de France, 1979.
- LABARRE, Albert, « Les incunables : la présentation du livre », dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, Paris, Promodis, 1982, vol. I, p. 195-215.
- LYONS, Martyn, *Le Triomphe du livre : Une histoire sociologique de la lecture dans la France du XIX^e siècle*, Paris, Promodis et Éditions du Cercle de la librairie, 1987.
- MANDROU, Robert, *De la culture populaire aux XVII^e et XVIII^e siècles : La Bibliothèque bleue de Troyes*, Paris, Stock, 1964.
- MARTIN, Angus, *La Bibliothèque universelle des romans (1775-1789) : Présentation, table analytique et index*, Oxford, University of Oxford, 1985.
- MARTIN, Henri-Jean, *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVII^e siècle (1598-1701)*, Genève, Librairie Droz, 1969, 2 vol.

- MARTIN, Henri-Jean et Odile MARTIN, « Le monde des éditeurs », dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, Paris, Promodis, 1985, vol. III, p. 158-215.
- MARTIN, Henri-Jean, *Le Livre français sous l'Ancien Régime*, Paris, Promodis, 1987.
- MARTIN, Henri-Jean, *Pour une histoire du livre (XV^e-XVIII^e siècle)*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 1987.
- MARTIN, Henri-Jean, *Histoire et pouvoirs de l'écrit*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1988.
- MASSEAU, Didier, *L'Invention de l'intellectuel dans l'Europe du XVIII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.
- McKENZIE, D. F., *La Bibliographie et la Sociologie des textes*, Paris, Éditions du Cercle de la librairie, 1991.
- MOLLIER, Jean-Yves, *Michel et Calmann Lévy ou La Naissance de l'édition moderne (1836-1891)*, Paris, Calmann-Lévy, 1984.
- MOLLIER, Jean-Yves, *L'Argent et les lettres : Histoire du capitalisme d'édition (1880-1920)*, Paris, Fayard, 1988.
- MOLLIER, Jean-Yves, « Le rôle de la littérature populaire dans l'évolution des maisons d'édition parisiennes au XIX^e siècle », dans *Littérature populaire – Peuple et littérature*, études et mémoires de la section d'histoire de l'Université de Lausanne (colloque du 9 juin 1989) publiés sous la direction de H. U. Jost, Lausanne, Université de Lausanne, 1989, p. 53-87.
- MORTIER, Roland, *L'Originalité : Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève, Librairie Droz, 1982.
- NATHAN, Michel, *Splendeurs et misères du roman populaire*, textes réunis par R.-P. Colin, René Guise et P. Michel, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990.
- NÉRET, Jean-Alexis, *Histoire illustrée de la librairie et du livre français*, Paris, Lamarre, 1957.
- OLIVERO, Isabelle, *L'Invention de la collection : De la diffusion de la littérature et des savoirs à la formation du citoyen au XIX^e siècle*, Paris, Institut Mémoires de l'édition contemporaine et Maison des sciences de l'Homme, 1999.

- PARINET, Élisabeth, « L'édition littéraire, 1890-1914 », dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, Paris, Promodis, 1986, vol. IV, p. 148-187.
- PARINET, Élisabeth, *La Librairie Flammarion (1875-1914)*, Paris, Institut Mémoires de l'édition contemporaine, 1992.
- PARINET, Élisabeth et Valérie TESNIÈRE, « Une entreprise : la maison d'édition », dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, Paris, Fayard et Cercle de la Librairie, 1991 [1986], vol. IV, p. 122-147.
- POIRIER, Roger, *La Bibliothèque universelle des romans : Rédacteurs, textes, public*, Genève, Librairie Droz, 1976.
- QUEFFÉLEC, Lise, *Le Roman-Feuilleton français au XIX^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 1989.
- REED, Gervais E., *Claude Barbin, libraire de Paris sous le règne de Louis XIV*, Genève, Librairie Droz, 1974.
- ROCHE, Daniel, « Printing, Books and Revolution », dans Carol Armbruster (dir.), *Publishing and Readership in Revolutionary France and America*, Westport, Greenwood Press, 1993, p. 1-14.
- SAINTE-BEUVE, Charles A., *Pour la critique*, Paris, Gallimard, 1992.
- SCHUWER, Philippe, « Édition », dans l'*Encyclopédie Universalis*, Paris, Encyclopédie Universalis, 1995, corpus VII, p. 924-931.
- SGARD, Jean, « La multiplication des périodiques », dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, Paris, Promodis, 1984, vol. II, p. 198-205.
- SMITH ALLEN, James, *Popular French Romanticism: Authors, Readers, and Books in the 19th Century*, Syracuse, Syracuse University Press, 1981.
- THIESSE, Anne-Marie, « Le roman populaire », dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, Paris, Promodis, 1985, vol. III, p. 455-469.
- VUAROQUEAUX, Georges-André, « Édition populaire et stratégies éditoriales (1830-1890) », thèse de doctorat, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1995, 6 vol.

II. DICTIONNAIRES

ACADÉMIE FRANÇAISE, *Dictionnaire de l'Académie française*, fac similé, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1694, 2 vol.

ACADÉMIE FRANÇAISE, *Dictionnaire de l'Académie française*, 6^e éd., Paris, Firmin-Didot, 1835, 2 vol.

ACADÉMIE FRANÇAISE, *Dictionnaire de l'Académie française*, 7^e éd., Paris, Firmin-Didot, 1878, 2 vol.

ACADÉMIE FRANÇAISE, *Dictionnaire de l'Académie française*, 8^e éd., Paris, Hachette, 1932, 2 vol.

ACADÉMIE FRANÇAISE, *Dictionnaire de l'Académie française*, 9^e éd., Paris, Imprimerie Nationale, 1986.

AUGÉ, Paul (dir.), *Larousse du XX^e siècle en six volumes*, Paris, Larousse, 1928, 6 vol.

BESCHERELLE, M., *Dictionnaire national ou Dictionnaire universel de la langue française*, Paris, Garnier Frères, 1858-1860, 2 vol.

BOISTE, P. C. V., *Dictionnaire universel de la langue française, avec le latin et l'étymologie*, 14^e éd. par Charles Nodier et Louis Barre, Paris, Firmin-Didot, 1857.

FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel*, préface de Pierre Bayle, Paris, SNL-Le Robert, 1978, 3 vol.; réimpression de l'édition originale de 1690, La Haye et Rotterdam, Arnout et Reinier Leers.

HUGUET, Edmond, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, Paris, Honoré Champion, 1925-1932, 7 vol.

IMBS, Paul (dir.), *Trésor de la langue française*, Paris, Éditions du CNRS, 1971-1994, 16 vol.

LAROUSSE, Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Nîmes, C. Lacour, 1990-1992, 28 vol.; réimpression de l'édition originale de 1866-1876, Paris, Larousse.

LITTRÉ, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1873-1874, 4 vol.

REY, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992, 2 vol.

REY, Alain et J. REY-DEBOVE (dir.) *Le Petit Robert 1*, Paris, Le Robert, 1991.

RICHELET, Pierre, *Dictionnaire français*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, 2 vol.; réimpression de l'édition de 1680, Genève, Jean Herman Widerhold.

ROBERT, Paul, *Le Grand Robert de la langue française*, 2^e éd. revue et corrigée par Alain Rey, Paris, Le Robert, 1985, 7 vol.

III. PARATEXTUALITÉ

AMRIT, Hélène, *Les Stratégies paratextuelles dans l'œuvre de Réjean Ducharme*, annales littéraires de l'Université de Besançon, no 554, Paris, Diffusion Les Belles Lettres, 1995.

ARPIN, Maurice P., « Discours social, texte et paratexte : les aléas de la fortune d'*Aden Arabie* », *The French Review*, vol. 70, no 2 (décembre 1996), p. 206-218.

BAETENS, Jan, « Le péri-texte : Du paradigme au syntagme », *Noophilologus*, vol. 81, no 2 (avril 1997), p. 215-221.

BINNS, J. W., « Printing and Paratext in Sixteenth-Century England : The Oxford and Cambridge Presses », *Cahiers élisabéthains*, no 50 (octobre 1996), p. 1-10.

CADIOLI, Alberto, « L'édition, la lecture et la communauté littéraire : une réflexion méthodologique », *Présence francophone*, no 50 (1997), p. 135-145.

CALIN, Françoise, « Une occultation révélatrice : Le paratexte de *Paludes* », *Australian Journal of French Studies*, vol. 25, no 3 (1998), p. 247-260.

COMPAGNON, Antoine, *La Seconde Main ou Le Travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

CORNILLE, Jean-Louis, « L'impression littéraire », *Poétique*, no 83 (septembre 1990), p. 323-341.

CROS, Edmond, « L'impact de la génétique textuelle sur les paratextes dans *Guzmán de Alfarache* », dans Michel Moner (dir.), *Le Livre et l'Édition dans le monde hispanique, XVI^e-XX^e siècles : Pratiques et discours paratextuels*, Actes du colloque international organisé par le Centre d'études et de recherches hispaniques de l'Université Stendhal (CERHIUS), Grenoble, Université

- Stendhal de Grenoble/Centre d'études et de recherches hispaniques, 1992, p. 101-114.
- DUFRESNE, Marc, « Le paratexte : signatures et titres », *La Revue des lettres modernes*, no 5 (1990), p. 107-121.
- GARCIA-MÉNDEZ, Javier, « Marginalité discursive et paratexte romanesque : Un exemple latino-américain », dans Antonio Gómez-Moriana et Catherine Pouperey Hart (dir.), *Parole exclusive, parole exclus, parole transgressive : Marginalisation et maginalité dans les pratiques discursives*, Longueuil, Le Préambule, 1990, p. 205-225.
- GASQUY-RESCH, Yannick, « Le brouillage du lisible : lecture du paratexte de *l'Hiver de force* », *Études françaises*, vol. 29, no 1 (printemps 1993), p. 37-46.
- GENETTE, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
- GENETTE, Gérard, « Présentation », *Poétique*, no 69 (février 1987), p. 3-4.
- GENETTE, Gérard, *Seuil*, Paris, Seuil, 1987.
- GENETTE, Gérard, « The Proustian Paratext », *Sub-Stance*, vol. 17, no 2 (1988), p. 63-77.
- GRANDIS, Rita de, « The First Colonial Encounter in *El Entenado* by Juan Jose Saer : Paratextuality and History in Postmodern Fiction », *Latin American Literary Review*, vol. 21, no 41 (1993), p. 30-38.
- GOLDSCHLÄGER, A., « Le contrat de lecture », *Canadian Review of Comparative Literature/Revue canadienne de littérature cmparée*, vol. 19, nos 1-2 (mars et juin 1992), p. 253-261.
- GOLDSCHLÄGER, A., « Stendhal et le livre », *Canadian Review of Comparative Literature / Revue canadienne de littérature comparée*, vol. 19, nos 1-2 (mars-juin 1992), p. 263-272.
- GOULEMOT, Jean Marie, « De la lecture comme production de sens », dans Roger Chartier (dir.), *Pratiques de lecture*, Paris, Rivages, 1985, p. 89-99.
- HELBO, André, « Le paratexte spectaculaire : un opérateur négligé », dans Gérard Deledalle (dir.), *Signs of Humanity/L'homme et ses signes*, Berlin/New York, Mouton de Gruyer, 1992, vol. 2, p. 1193-1197.

- HEUSSER, Martin et autres (dir.), *Text and Visuality : Word and Image. Interaction 3*, Amsterdam et Atlanta, Rodopi, 1999.
- HOEK, Leo H., « "Une merveille qu'intime sa structure". Analyse sémiotique du discours paratextuel », *Degrés*, no 58 (été 1989), p. a/1-a/23.
- JACCOMARD, Hélène, « La faute au paratexte : l'autobiographie de Violette Leduc », *French Forum*, vol. 19, no 3 (septembre 1994), p. 329-345.
- JOUBERT, Lucie, « Le paratexte chez Anne-Marie Alonzo : Invitation à une lecture de la complicité », *Voix et images*, vol. 19, no 2 (hiver 1994), p. 297-308.
- KADIMA-NZUJI, Mukala, « Introduction à l'étude du paratexte du roman zaïrois », *Cahiers d'études africaines*, vol. 35, no 145 (1995), p. 897-909.
- KESKINEN, Mikko, « Reading on the Threshold : Gérard Genette's Peritext as Interpretive Commentary », dans Andrew Bennet (dir.), *Reading Reading : Essays on the Theory and Practice of Writing*, Tampere, University of Tampere, 1993, p. 159-182.
- KEYPOUR, David, « La fonction esthétique du paratexte gidien », *LittéRéalité*, vol. 5, no 1 (printemps 1993), p. 65-73.
- LANE, Philippe, *La Périgraphie du texte*, Paris, Nathan, 1992.
- LARONDE, Michel, « La littérature de l'immigration et l'institution en 1996 : réflexions à partir du paratexte de *Lila dit ça* », *Études francophones*, vol. 14, no 1 (printemps 1999), p. 5-25.
- LECKER, Robert, *Making it Real: The Canonization of English-Canadian Literature*, Ontario, Anansi, 1995.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.
- LEMOINE, Michel, « Limina », *Poétique*, no 82 (avril 1990), p. 145-164.
- MACLEAN, Marie, « Pretexts and Paratexts : The Art of the Peripheral », *New Literary History*, vol. 22, no 2 (printemps 1991), p. 273-279.
- MARTI, Marc, « Les péritextes épistolaires, le cas des *Cartas Marrueces* de José Cadalso (1777) », *Narratologie*, vol. 1, no 1 (1998), p. 36-49.
- MEERHOFF, Kees, « Paratexte et intertexte à propos d'un sonnet liminaire de Thomas Sébillet », dans Georges Cesbron (dir.), *Du Bellay*, actes du colloque international d'Angers du 26 au 29 mai 1989, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1990, p. 353-369.

- MICHON, Jacques, « La collection littéraire et son lecteur », dans Mireille Callegre et Élisabeth Zawisza (dir.), *Paratextes : Études aux bords du texte*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 157-168.
- MOHLO, Maurice, « Texte/paratexte : *Don Quichotte* », dans Michel Moner (dir.), *Le Livre et l'Édition dans le monde hispanique, XVI^e-XX^e siècles : Pratiques et discours paratextuels*, Actes du colloque international organisé par le Centre d'études et de recherches hispaniques de l'Université Stendhal (CERHIUS), Grenoble, Université Stendhal de Grenoble/Centre d'études et de recherches hispaniques, 1992, p. 95-100.
- MOTA, Miguel, « Authoring Lowry : The Role of the Paratext in the Fiction of Malcolm Lowry », *English Studies in Canada*, vol. 22, no 4 (décembre 1996), p. 413-424.
- MURA, Aline, « Un discours sans fin : La préface balzacienne », *Narratologie*, vol. 1, no 1 (mars 1998), p. 59-72.
- NOËL, Mireille, « Lisières de l'œuvre de Julien Gracq », *Poétique*, no 100 (novembre 1994), p. 449-472.
- OUELLET, Réal, « Le paratexte liminaire de la relation : Le voyage en Amérique », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, no 42 (mai 1990), p. 177-192.
- PARISOT, Fabrice, « Aspects du paratexte jardelien dans *Amor se escribe sin hache* (1929) », dans *Narratologie*, vol. 1, no 1 (mars 1998), p. 121-142.
- PARISOT, Fabrice, « Réflexions autour d'une composante paratextuelle stratégiquement fondamentale : l'épigraphe comme vecteur de sens », *Narratologie*, vol. 1, no 1 (mars 1998), p. 73-119.
- PIER, John, « Pragmatique du paratexte et signification », *Études littéraires*, vol. 21, no 3 (hiver 1988-1989), p. 116-117.
- REGAM, Abdelhaq, « Les marges du texte : Incipit, desinit et paratexte dans la fiction narrative française aux XIX^e et XX^e siècles », thèse pour le doctorat d'État, Université Paris VIII, 1991, 2 vol.
- REID, Martine, « Les testaments de Stendhal : Apostille au paratexte », *Poétique*, no 75 (septembre 1988), p. 305-312.
- SABRY, Randa, « Quand le texte parle de son paratexte », *Poétique*, no 69 (février 1987), p. 83-99.

SANDBUEHLER, Frances, « Image, Objetc, Text in the Production of Daniel Richler's *Kicking Tomorrow* », mémoire de maîtrise, département d'études anglaises, Université de Montréal, 1995.

TASSEL, Alain, « Le péritexte dans les récits d'Henri Bosco », *Narratologie*, vol. 1, no 1 (mars 1998) p. 155-169.

VIRBEL, Jacques, « La performance textuelle », dans Roger Laufer (dir.), *Le Texte en mouvement*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 1987, p. 54-75.

IV. SOCIOLOGIE DE LA LITTÉRATURE

BOSCHETTI, Anna, « Légitimité littéraire et stratégies éditoriales », dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, Paris, Fayard et Cercle de la librairie, 1991 [1986], vol. IV, p. 480-527.

BOURDIEU, Pierre, « Le marché des biens symboliques », *L'Année sociologique*, vol. 22 (1971), p. 49-126.

BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

DUBOIS, Jacques, *L'Institution de la littérature : Introduction à une sociologie*, Paris et Bruxelles, Nathan et Labor, 1978.

DUBOIS, Jacques, « Du modèle institutionnel à l'explication de textes », dans Maurice Delcroix et Fernand Hallyn (dir.), *Introduction aux études littéraires : Méthodes du texte*, Paris, Duculot, 1987, p. 305-313.

DUBOIS, Jacques, « Tout le reste est littérature », *Recherches sociologiques*, vol. 23, no 1 (1992), p. 5-15.

ESCARPIT, Robert (dir.), *Le Littéraire et le Social : Éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Flammarion, 1970, p. 268.

REUTER, Yves, « Le champ littéraire : Textes et institutions », *Pratiques*, no 32 (décembre 1981), p. 5-29.

VIALA, Alain, *Naissance de l'écrivain : Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1985.

V. PARALITTÉRATURE

BETTINOTTI, Julia (dir.), *La Corrida de l'amour : Le Roman Harlequin*, Montréal, XYZ Éditeurs, 1990.

BLETON, Paul, (dir.), *Armes, larmes, charmes... : Sérialité et paralittérature*, Québec, Nuit blanche, 1995.

COUÉGNAS, Daniel, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, 1992.

EISENZWEIG, Uri, « Présentation du genre », *Littérature* : « Le roman policier », no 49 (février 1983), p. 3-15.

LITS, Marc, *Lire le roman policier : Introduction à la théorie et à l'histoire du genre*, Liège, Éditions du C.É.F.A.L., 1993.

VI. LA LIBRAIRIE BERNARD GRASSET ET « LES CAHIERS VERTS »

Tous les catalogues de la Librairie Bernard Grasset se trouvent dans le fonds Q¹⁰ de la Bibliothèque nationale de France (Paris).

ASSOULINE, Pierre, *Gaston Gallimard : Un demi-siècle d'édition française*, Paris, Balland, 1984.

BOILLAT, Gabriel, *La Librairie Bernard Grasset et les lettres françaises*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1974 et 1988, 3 vol.

BOTHOREL, Jean, *Bernard Grasset : Vie et passions d'un éditeur*, Paris, Bernard Grasset, 1989.

BRÉE, Germaine et Édouard MOROT-SIR, *Littérature française : Du surréalisme à l'empire de la critique*, Paris, Arthaud, 1984.

BRENNER, Jacques, *Tableau de la vie littéraire en France d'avant-guerre à nos jours*, s.l., Luneau Ascot Éditeurs, 1982.

GRASSET, Bernard, *La Chose littéraire*, Paris, Gallimard, 1929.

HÉMON, Louis, *Maria Chapdelaine*, Montréal, Fides, 1982.

LAURENT, Sébastien, *Daniel Halévy : Du libéralisme au traditionalisme*, Paris, Grasset, 2001.

MULLER, Henry, *Trois pas en arrière*, Paris, La Table ronde, 1952.

SILVERA, Alain, *Daniel Halévy and his Times: A Gentleman-Commoner in the Third Republic*, New York, Cornell University Press, 1966.