

Nina Mueggler, Christophe Schuwey « De briques et de ciment »

Le recueil comme paradigme
de la première modernité

« Ils disent que l'*Iliade* et l'*Odyssée* ne sont autre chose qu'un amas, qu'une collection de plusieurs petits poèmes de divers auteurs qu'on a joints ensemble. »

Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes*.

Pourquoi estime-t-on plus une tragédie qu'une pièce à tiroirs, un roman qu'un recueil d'anecdotes ou, aujourd'hui, un essai qu'une collection d'articles ? Pourtant, les XVI^e et XVII^e siècles abondent en recueils. Qu'il s'agisse de poésie ou de prose, de nouvelles, de traités, de récits de voyage ou encore de pamphlets, des pièces diverses, autonomes et produites collectivement se voient regroupées en volumes d'*Œuvres nouvelles*, *Recueil de pièces*, et autres *Poésies choisies* pour des questions à la fois poétiques, médiatiques, économiques et politiques¹. La remarque liminaire de Perrault mérite ainsi d'être étendue à l'ensemble de la littérature française prémoderne : quelle différence existe-t-il réellement entre ces recueils et ce que l'on considère aujourd'hui comme de la « littérature » ? Que voit-on, si l'on aborde des tragédies ou des romans comme des « collections » auxquelles on aurait donné la forme d'œuvre ?

La proposition attire d'emblée l'attention sur une observation récurrente à la fois chez les auteurs et dans la critique : sous le vernis d'une œuvre unifiée, les ouvrages de la première modernité rassemblent en réalité des contenus disparates. *L'Heptaméron* s'apparente ainsi à une collection de nouvelles qui n'ont pas de

1. On se référera notamment au volume collectif des *Cahiers du GADGES*, n° 17, 2020, *Recueillir, lire, inscrire. Recueils et anthologies à l'époque moderne*, dir. Mathilde Bombart, Maxime Cartron et Michèle Rosellini ; à Miriam Speyer, *Briller par la diversité : les recueils collectifs de poésie au XVII^e siècle (1597-1671)*, Paris, Classiques Garnier, 2021 ; et à Christophe Schuwey, *Un entrepreneur des lettres au XVII^e siècle : Donneau de Visé, de Molière au Mercure galant*, Paris, Classiques Garnier, 2020. Pour le XVI^e siècle, on consultera en particulier les nombreux travaux de Nathalie Dauvois et ceux d'Anne Réach-Ngô.

« place nécessaire dans l'ensemble¹ » : celles-ci peuvent être supprimées et déplacées sans conséquence sur leur sens ou celui de l'ensemble ; les *Angoysses douloureuses* d'Hélisenne de Crenne, premier « roman sentimental » français, sont en réalité une « collecte de nombreux morceaux empruntés à toutes sortes de récits étrangers² » ; l'*Histoire d'un voyage* de Jean de Léry se décline en « microrécits³ » ; Montaigne décrit ses *Essais* comme une « fricassée qu'[il] barbouille » et une « marqueterie mal jointe⁴ » ; *L'Astrée* puise ses poèmes dans les recueils contemporains⁵ ; les dix volumes d'*Artamène* sont en fait une suite d'aventures et de conversations liées par une intrigue romanesque⁶ ; *Les Précieuses ridicules* de Molière rassemblent des scènes sans lien entre elles et *Le Misanthrope* se révèle une rhapsodie de sujets mondains habilement tournée en comédie⁷ ; Thévenot décrit sa *Relation d'un voyage fait au Levant* comme « des brouillons en papiers séparés⁸ » ; *La Princesse de Clèves* est une collection de cas de conscience mis en roman⁹ ; la *Bérénice* de Racine s'est vue qualifier de « tissu galant de madrigaux et d'élégies » par ses contemporains¹⁰ ; le *Voyage de campagne* de Madame de Murat rassemble des contes de fées, des nouvelles, des proverbes et des critiques de la cour versaillaise dans une vaste partie de campagne galante¹¹. Les travaux d'Ann Moss ont étudié l'emprise des recueils de lieux communs sur l'écriture et la pensée renaissante, études poursuivies notamment par Ann Blair¹². Marc Escola propose en outre de considérer que le recueil influence jusqu'à la *dispositio* des ouvrages classiques¹³. Michel Jeanneret a appliqué son concept de « modularité » – idée selon laquelle le texte se compose en réalité de blocs déplaçables et supprimables – à l'ensemble du xvi^e siècle ; à sa suite, Delphine

1. Michel Jeanneret, « Le récit modulaire et la crise de l'interprétation », dans *Le Défi des signes*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 57-58.

2. Anne Réach-Ngô, « Du texte au livre, et retour : la production littéraire à la Renaissance, une création collaborative ? », *Genesis*, n° 41, 2015, § 15.

3. Frédéric Tinguely, « Écritures du voyage à la Renaissance », *French Studies*, n° 64, 2010, p. 329-335, § 8.

4. Michel de Montaigne, *Les Essais*, III, 13, dans *Œuvres complètes*, éd. Albert Thibaudet et Maurice Rat, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1679. L'orthographe et l'accentuation de toutes les citations de cet article ont été systématiquement modernisées.

5. Marie-Gabrielle Lallemant, « Les poèmes d'Honoré d'Urfé insérés dans *L'Astrée* », *Dix-septième siècle*, n° 235, 2007, p. 295-313.

6. Madeleine et Georges de Scudéry, *Artamène ou le Grand Cyrus*, éd. Claude Bourqui et Alexandre Gefen, Paris, Flammarion, 2005.

7. Molière, *Le Misanthrope*, dans *Œuvres complètes*, éd. Georges Forestier et Claude Bourqui, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, t. I, p. 1442-1445. On pourra aussi consulter Claude Bourqui, *Les Sources de Molière. Répertoire critique des sources littéraires et dramatiques*, Paris, SEDES, 1999.

8. Jean Thévenot, « Préface », dans *Relation d'un voyage fait au Levant*, Paris, 1664, f. A4v°.

9. Geoffrey Turnovsky, « Literary History Meets the History of Reading : The Case of *La Princesse de Clèves* and Its (Non)readers », *French Historical Studies*, n° 41, 2018, p. 427-447 ; et Jacques Le Brun, *La Jouissance et le trouble. Recherches sur la littérature chrétienne de l'âge classique*, Genève, Droz, « Titre courant », 2004.

10. Henri de Montfaucon de Villars, *La Critique de Bérénice*, Paris, 1671, p. 29.

11. Henriette-Julie de Castelnau, comtesse de Murat, *Voyage de campagne*, éd. Allison Stedman et Perry Gethner, Rennes, PUR, 2014.

12. Ann Moss, *Les Recueils de lieux communs. Apprendre à penser à la Renaissance*, trad. de l'anglais par P. Eichel-Lojkine, M. Lojkine-Morelec, et G.-L. Tin, Genève, Droz, 2002. Ann Blair, *Tant de choses à savoir*, trad. de l'anglais par Bernard Krespine, revue par Ann Blair, Paris, Seuil, 2020.

13. Marc Escola, *La Bruyère*, Paris, Champion, 2001, vol. II, p. 174 sq.

Denis a démontré la pertinence de cette idée pour toute la littérature galante du xvii^e siècle¹. Un volume d'actes consacrés au roman a souligné que la genèse de celui-ci relevait d'« un montage » d'unités textuelles² et les travaux sur l'écriture discontinue relèvent que celle-ci « ne se réduit ni à un champ donné du savoir ni à l'horizon d'attente sociologique d'un public mondain³ ». Jacques Truchet a formulé la théorie de « l'emboîtement des genres » pour tout le xvii^e siècle, affirmant que les genres courts existaient « par recueils homogènes (recueils de lettres, de portraits, de maximes, de courtes pièces de vers...), mais également à l'intérieur des genres longs⁴ ». Enfin, l'histoire du livre a démontré depuis longtemps qu'un livre était le support de plusieurs œuvres, que l'unité minimale de lecture n'était certainement pas l'œuvre, mais bien plutôt la pièce, le chapitre, le paragraphe, voire le bon mot, la maxime ou le lieu commun⁵.

Chacun de ces exemples présente certes des particularités propres à son genre, sa genèse, ou encore sa matérialité : dans certains cas, l'assemblage d'éléments relève du support (lorsque plusieurs nouvelles sont regroupées dans un même volume), dans d'autres, de la composition (lorsque le responsable de l'ouvrage choisit la discontinuité ou, au contraire, lorsqu'un récit-cadre relie plusieurs pièces insérées). Ces briques – ces « pierres » jointes par de la « chaux », écrivait Charles Sorel⁶ – ne sont parfois que quelques chapitres, ailleurs quelques mots agglomérés à un élément préexistant (un incipit, une morale, quelques vers insérés) ; d'autres fois encore, il s'agit de pièces entières qui auraient pu être publiées seules. Le paradigme rhétorique ou la promotion de l'atticisme expliquent dans d'autres cas encore cette discontinuité affichée ou cette liaison apparente⁷.

Ces considérations, pour importantes qu'elles sont, ne doivent pas occulter un constat plus essentiel encore : par-delà les genres, les auteurs et les périodisations, la littérature prémoderne se construit, se décrit et se consomme par parties, comme une collection plus ou moins homogène d'éléments autonomes à l'origine, et plus ou moins liés dans l'ouvrage. L'observation nous invite à formuler une hypothèse à

1. Michel Jeanneret, « Modules et mélanges », dans *Perpetuum Mobile. Métamorphoses des corps et des œuvres de Vinci à Montaigne*, Paris, Macula, 1997, p. 232-236. Delphine Denis, *Le Parnasse galant. Institution d'une catégorie littéraire au xvii^e siècle*, Paris, Champion, 2001, p. 179-188.

2. Marc Escola et al., « Introduction », dans *La Partie et le tout. La composition du roman, de l'âge baroque au tournant des Lumières*, Louvain, Peeters, 2011, p. 6.

3. Charles-Olivier Stiker-Métral, « Penser, classer. Les tables des recueils de formes brèves au xvii^e siècle », dans Georges Mathieu et Jean-Claude Arnould (dir.), *La Table des matières. Son histoire, ses règles, ses fonctions, son esthétique*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 176.

4. Jacques Truchet, « L'Eventail des genres » dans Jacques Truchet (dir.), *Le xvii^e siècle. Diversité et cohérence*, Paris, Berger-Levrault, 1992, p. 291.

5. Nous pensons ici essentiellement aux travaux fondateurs de Roger Chartier. A ce sujet, on consultera par exemple Roger Chartier, « Du livre au lire », dans *Pratiques de la lecture*, Marseille, Rivages, 1985, p. 62-88 ; ainsi que Peter Stallybrass, « Books and Scrolls », dans *Books and Readers in Early Modern England. Material Studies*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2001, p. 42-77.

6. « On a cru que c'était un édifice où les pierres étaient arrangées les unes sur les autres, sans avoir de la chaux pour les joindre », écrit-il à propos de Sénèque (Charles Sorel, *La Bibliothèque française*, Paris, 1664, p. 48-49). Il reprend là un lieu commun.

7. Voir Jean Lafond, « Des formes brèves de la littérature morale aux xvi^e et xvii^e siècles », dans *Les Formes brèves de la prose et le discours discontinu*, Paris, Vrin, 1984, p. 101-122.

la fois simple et radicale pour aborder la littérature des XVI^e et XVII^e siècles : considérer que tout ouvrage est d'abord un recueil – c'est-à-dire, une collection de matériaux disparates – dont l'auteur, l'éditeur, l'imprimeur ou le libraire ont fait peu ou prou disparaître les coutures¹. En d'autres termes, entre les recueils de poésies à la mode des années 1660 et les tragédies mondaines de la même période, entre le « champ littéraire des formes brèves² » et celui des romans longs, la différence serait moins une question de nature de l'ouvrage que de liaison. Cette démarche rejoint le geste de Michel Charles dans *Composition*³ et recoupe également des questions chères aux spécialistes de rhétorique, puisqu'il s'agit de séparer le matériau (*inventio*) de sa *dispositio*. Le présent article entend articuler ces propositions avec l'histoire du livre, de la lecture, des pratiques éditoriales et du statut d'auteur. Il s'agit en effet de penser la poétique des textes d'Ancien Régime à l'aune des questions matérielles et sociologiques, afin de mesurer les conséquences de ce rapprochement pour l'analyse des textes et l'idée de littérature. Nous proposons en somme de réaliser une opération de rétro-ingénierie littéraire, à rebours des gestes traditionnels de la critique : au lieu de présupposer l'unité et la cohérence de l'ouvrage, d'en révéler le message ou les jeux d'échos, nous défaisons l'œuvre pour en exposer les éléments disparates qui la composent.

Dans un premier temps, nous précisons notre hypothèse sur pièces, en dressant un continuum allant d'ouvrages explicitement présentés comme des recueils à d'autres qui dissimulent leurs coutures. Nous étudierons ensuite l'intérêt de cette composition par morceaux pour les auteurs et les libraires, afin de mieux comprendre l'importance de la liaison : quelles fonctions la pratique recouvre-t-elle ? à quels enjeux esthétiques, mais aussi sociologiques et commerciaux répond-elle ? Ces analyses nous permettront alors d'interroger l'obsession des études littéraires pour l'unité de l'œuvre, de déconstruire ce système de valeur et d'illustrer ses conséquences profondes sur nos pratiques critiques et notre représentation de la littérature.

Dresser le continuum

Si la différence entre un « recueil » et une « œuvre » n'est pas affaire de *nature* mais bien de *degré*, selon que le texte présente plus ou moins de liaison entre

1. L'hypothèse ne surprendra pas les médiévistes. Elle n'est pourtant qu'imparfaitement admise parmi les spécialistes du XVI^e siècle, encore moins parmi celles et ceux du XVII^e siècle. Sur la notion d'éditeur dans l'Ancien Régime, on consultera notamment *Travaux de littérature*, n° 14, 2001, et Dominique Brancher, Gaëlle Burg et Giovanni Berjola (dir.), *L'éditeur à l'œuvre : reconsidérer l'auctorialité ?*, Open Publishing de l'Université de Bâle, 2019, en ligne, doi : 10.21255/61.48.

2. La formule est tirée de Jean Lafond (dir.), *Moralistes du XVII^e siècle. De Pibrac à Dufresny*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1992, p. 5-98, reprise par Charles-Olivier Stiker-Métral, « Penser, classer. Les tables des recueils de formes brèves au XVII^e siècle », art. cité, p. 175.

3. Michel Charles, *Composition*, Paris, Seuil, 2018 ; Marc Fumaroli (dir.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne. 1450-1950*, Paris, PUF, 1999.

ses parties, on peut alors dresser un continuum dont la première extrémité – à gauche – serait composée d’ouvrages dont les contenus sont visiblement agencés les uns à la suite des autres, sans structure ni ordre évident. Le prototype serait le recueil de pièces éparses qui s’annonce comme tel. A l’extrémité opposée – à droite –, on trouverait les ouvrages que l’on considère intuitivement comme des œuvres unifiées, qui affichent une homogénéité, une unité ou une cohérence maximale (autrement dit, qui bénéficient du plus important effort de liaison), telle qu’une nouvelle ou un roman. Entre les deux pôles, se situeraient par exemple *Les Fâcheux* de Molière, dont la vague intrigue amoureuse ne masque que très imparfaitement l’enfilade de caractères mondains.

A gauche du continuum : les recueils et les anthologies

A l’extrême gauche du continuum, nous plaçons ainsi les collections qui se présentent comme telles et qui juxtaposent leurs contenus, à l’image du *Recueil de vraie poésie française* (1544) ; le *Grand Parangon des Nouvelles nouvelles* (1537) ; le *Parangon des nouvelles honnêtes et délectables* (1531) ; le *Trésor des Joyeuses Inventions* (de 1554 à 1599) ; les recueils de bons mots et narrations courtes comme le *Courrier facétieux* (1650, réédité en 1668) et certains des recueils de pièces à la mode publiés dans les années 1660 tels que celui de Sommaville en 1660, qui contient une collection de poèmes sans accompagnement paratextuel significatif.

Dans la même catégorie, mais en déplaçant légèrement le curseur vers la droite, nous répertorions des recueils dont la liaison repose uniquement sur une « énonciation éditoriale¹ ». C’est l’effet que produisent des titres comme « jardin », « verger », « parnasse », « cassette », « valise », « école », termes qui confèrent un cadre à une collection de pièces juxtaposées. Certains frontispices créent également une impression d’unité, comme dans le cas des *Divers Portraits* de Montpensier (1659), qui représentent une galerie de portraits, ou des *Contes* de Perrault, dont la scène de récitation au coin du feu donne un cadre à l’ensemble. Nous plaçons au même degré les ouvrages dont le seul cadre tient au paratexte : préfaces, épîtres dédicatoires ou encore table des matières². Pensons ici par exemple au *Jardin de plaisance* de Vérard (1501), au recueil des *Fleurs de Poesie Françoisse* (1534), dans lequel le jardin clôturé (le « joyeux pourpris³ ») n’est thématiqué qu’à l’intérieur du prologue, ou encore à certains volumes du recueil Sercy (la réédition des *Poésies choisies* en 1656) et celui de Ribou (les *Diversités galantes* de 1663), qui présentent leurs collections comme de belles « troupes » ou de belles « compagnies », des termes génériques qui seuls confèrent une cohérence à l’ensemble.

1. Emmanuël Souchier, « L’image du texte. Pour une théorie de l’énonciation éditoriale », *Les Cahiers de médiologie*, n° 6, 1998, p. 137-145.

2. Selon Georges Mathieu, la table « contribue à donner une cohésion logique, une armature de rationalité au récit ou au recueil » (*La Table des matières, op. cit.*, p. 13).

3. *Les Fleurs de Poesie Françoisse. Hécatomphile*, éd. Gérard Defaux, Paris, STEM, 2002, p. 40.

Plus le curseur s'éloigne du simple recueil juxtaposé, plus les coutures disparaissent. En témoigne le *Parnasse des poètes français modernes* de Corrozet. Cette anthologie, composée par Gilles Corrozet et publiée de façon posthume en 1571 par son fils et successeur Galliot, a pour ambition de présenter la fine fleur de la production du xvi^e siècle. Un cadre unificateur est offert par le titre « Parnasse », lequel fonctionne comme un espace fantasmé et symbolique. Pour garnir son recueil, Corrozet puise dans tous types de textes : ouvrages poétiques, recueils d'emblèmes, ou encore pièces de théâtre pour leur donner ensuite indifféremment une valeur gnomique. A partir de matériaux hétérogènes, il opère ainsi un nivellement générique par le geste de compilation : tout devient désormais maximes. En outre, et contrairement aux anthologistes évoqués plus haut, Corrozet intervient directement sur le matériau même qu'il prélève, et revendique de plus ce geste dans la préface :

Quant à l'ordre, j'y eusse bien procédé par autre moyen que par lieux communs, comme de mettre chaque poète à part soi, mais j'y apercevais d'un côté une confusion et d'autre une jalousie d'honneur, de procéder. Aussi ne trouverez étrange si vous rencontrez des vers ôtés et syncopés en quelques lieux, et des demis vers liés à autres, et quelquefois des demis vers ajoutés du mien : car tout cela ai-je fait pour mieux lier et joindre le sens de la poésie et des sentences¹.

Cette double intervention éditoriale, qui manipule les matériaux premiers, empruntés à autrui, en les liant, indique l'objectif du rapiéçage opéré par Corrozet qui « joint » ces éléments pour leur donner une cohérence. L'autre implication de ce geste éditorial est que Corrozet, en tant que compilateur, entre en concurrence avec les auteurs chez qui il puise son matériau, ce qui n'a rien de très surprenant pour un compilateur qui est lui-même auteur². Ce degré d'intervention éditoriale se retrouvera un siècle plus tard dans un périodique comme le *Mercurie galant*. Les contenus de provenance multiple qu'il assemble, tantôt repris de la *Gazette*, tantôt envoyés par les correspondants ou les lecteurs, s'inscrivent dans une structure épistolaire qui, entre autres fonctions, assure la continuité du discours³.

Les cas complexes présentent bien évidemment d'autres formes. Signalons par exemple le *Roman des lettres* de l'abbé d'Aubignac (1667). Au premier regard, le titre situe l'ouvrage bien plus à droite du continuum, dans la catégorie des œuvres liées. Sa republication à l'identique en 1673 sous le titre de *Nouveau roman composé de lettres et billets pour apprendre à bien parler la langue française, à bien coucher par*

1. Gilles Corrozet, *Le Parnasse des poètes français modernes. Contenant leurs plus riches et graves sentences, discours, descriptions et doctes enseignements*, Paris, Corrozet, 1571, f. A2v^o. Une édition moderne par Antonin Godet est parue chez Classiques Garnier en 2021.

2. Emmanuel Buron, « L'autorité du compilateur dans quelques recueils français de la Renaissance », *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, n° 25, 2003, « L'anthologie poétique en Chine et au Japon », dir. Jacqueline Pigeot, p. 169-184.

3. Déborah Blocker et Anne Piéjus (dir.), « Auctorialité, voix et publics dans le *Mercurie galant* », *Dix-septième siècle*, n° 270, 2016, p. 3-8 ; et Christophe Schuwey, *Un entrepreneur des lettres au xvii^e siècle : Don-
neau de Visé, de Molière au Mercurie galant*, op. cit., p. 201-221.

écrit, et s'entretenir dans les conversations révèle toutefois qu'il ne s'agit, en somme, que d'une collection de lettres. Les *Lettres et billets galants* de Marie-Catherine Desjardins appellent un cheminement intellectuel inverse. Le titre apparente *a priori* l'ouvrage au genre des secrétaires, ces collections de lettres prêtes à l'emploi¹. Mais l'ouvrage inclut plusieurs missives à un même destinataire qui suggèrent une intrigue amoureuse, à la manière des *Lettres portugaises*. S'agit-il alors d'un roman épistolaire ou d'un secrétaire désordonné² ? Difficile, en tout cas, de ne pas relever l'hétérogénéité de l'ouvrage.

Les ouvrages semi-liés

Au centre du continuum se trouve la catégorie des textes semi-liés, qui se présentent comme des « œuvres », tout en affichant des parties distinctes. Dans ce cas, ce sont donc avant tout les discours portés sur ces objets qui tendent à les rendre unifiés, alors que leur construction par parties se laisse ensuite aisément entrevoir. Pensons par exemple aux très copieuses *Controverses des sexes masculin et féminin* (1534) du lieutenant général de la sénéchaussée de Toulouse, Gratien Du Pont : la structure enchevêtrée de cet ample ouvrage fait apparaître des pièces de natures très hétérogènes, qui plus est dans différentes langues³. Le *Traité de la peste, de la petite vérole et rougeole*, publié par Ambroise Paré en 1568 constitue un autre exemple d'œuvre semi-liée. Sous le terme de « traité », qui présuppose une certaine homogénéité, on découvre en réalité un assemblage de matériaux disparates : descriptions médicales, histoires prodigieuses ou narrations historiques⁴. L'hétérogénéité est explicitement signalée par des titres intercalés dans les marges, qui permettent aux lecteurs de se repérer plus aisément

1. Furetière donne la définition suivante de « secrétaire » dans son dictionnaire : « un livre qui contient plusieurs modèles de lettres et de compliments pour ceux qui n'en savent pas faire » (Antoine Furetière, *Dictionnaire Universel*, La Haye, 1690). Le genre du « secrétaire » semble remonter à la publication de Francesco Sansovino, *Del Secretario* en 1564 à Venise, qui aurait inauguré le genre (Maria-Cristina Panzera, *De l'orator au secrétaire. Modèles épistolaires dans l'Europe de la Renaissance*, Genève, Droz, 2018).

2. Marie-Catherine Desjardins, *Lettres et billets galants*, éd. Micheline Cuénin, Paris, Société d'études du xvii^e siècle, 1975. Stéphanie Schwitter a démontré les liens évidents avec les secrétaires et le caractère avant tout fragmentaire du recueil des lettres et billets galants (*Les Lettres et billets galants de Mlle Desjardins [1668] : une relecture contextuelle*, mémoire soutenu à l'Université de Fribourg, 2014). Voir également les nombreux travaux d'Edwige Keller-Rahbé, notamment le volume de *Littératures classiques* (n° 61, 2007), consacré à l'autrice, codirigé avec Nathalie Grande. On renvoie aussi à Elizabeth Goldsmith, « Publishing Passion : Madame de Villeguier's *Lettres et Billets Galants* », dans Milorad Margitić et Byron Wells (dir.), *Actes de Wake Forest. L'Image du souverain dans le théâtre de 1600 à 1650/Maximes/Madame de Villeguier*, Paris, PFSCL, 1987, p. 439-450 ; et à Jin-Lei Chang-Augst, « The Triumph of Artifice. Marketing Authenticity in the *Lettres Portugaises* and the *Lettres et Billets Galants* de Mme de Villeguier », *Cahiers du dix-septième*, n° 8, 2003, p. 83-98.

3. Gratien Du Pont, *Les Controverses des Sexes masculin et féminin*, éd. Céline Marcy, Paris, Classiques Garnier, 2017.

4. Myriam Marrache-Gouraud, « Histoires et autres traces de fiction dans le *Traité de la peste, de la petite verolle et rougeole* d'Ambroise Paré (1568) », *Littératures*, n° 47, 2002, « Fictions du savoir à la Renaissance », dir. Olivier Guerrier, p. 31-42.

dans l'ouvrage. Celle-ci présente un intérêt tout pragmatique : à la diversité des matériaux répond potentiellement la diversité du lectorat, composé aussi bien de spécialistes que de novices. La construction du livre l'apparente alors à un recueil d'histoires prodigieuses que son auteur chirurgien a lues ou entendues, ou qu'il a tirées de ses expériences personnelles, puis assemblées sous le nom de traité.

L'Heptaméron de Marguerite de Navarre représente un autre cas de construction semi-liée. Son titre indique une œuvre construite sur le modèle du *Décameron* ; un récit-cadre présente en effet des devisants retenus par le débordement d'une rivière, et s'organise en journées. Au sein de ces journées, les nouvelles récitées ne présentent pas d'effets d'échos rigoureux et paraissent interchangeable. De fait, les différents manuscrits révèlent qu'il s'agissait à l'origine d'une collection de nouvelles, orchestrée après la mort de la reine par le second éditeur du texte, Gruget, à qui l'on doit tant l'organisation en journées de ces 72 nouvelles que l'ajout du récit-cadre¹. Signalons enfin l'ouvrage intitulé *les Dames galantes*, attribué à Brantôme, mais publié quarante et un ans après sa mort. Le titre est le fait de l'éditeur de 1665, ce qui explique l'utilisation de l'adjectif « galantes », anachronique par rapport à Brantôme. Dans sa dédicace au duc d'Alençon, l'auteur présentait quant à lui son ouvrage comme « un livre » composé de plusieurs « discours » juxtaposant des éléments hétérogènes : des anecdotes entendues, vues, lues, anciennes et modernes, des contes qu'il commentait ou non, des bons mots, des chansons, des poèmes en latin ou en espagnol, ou encore le quatrain d'un sonnet issu des *Amours* de Ronsard. Ce dernier exemple remet d'ailleurs en cause l'irréductibilité du sonnet : de toute évidence, en isolant un tercet ou un quatrain, on ne se prive pas d'amputer celui-ci d'une de ses strophes. L'auteur paraît en outre conscient du caractère inchoatif de son livre lorsqu'il écrit en clôture du septième et dernier discours : « Or, c'est assez parlé de ce sujet ; un autre mieux disant que moi l'eût pu mieux agrandir et embellir, c'est pourquoi je lui en quitte les armes et la plume². » Autrement dit, Brantôme invite son lecteur, devenu potentiel auteur, à poursuivre le geste de recueil. Le paradigme du recueil que nous proposons recoupe ainsi l'idée d'« œuvre ouverte³ » qui apparaît moins comme un choix esthétique que comme une conséquence nécessaire du mode de composition.

Les œuvres liées

A droite du continuum se trouve enfin l'œuvre liée dont l'exemple prototypique est incarné par le roman, de Rabelais à Scudéry, ainsi que par la tragédie classique. L'unité apparente que la tension narrative confère au roman ne

1. Nicole Cazauran, « Boiastuau et Gruget éditeurs de *L'Heptameron* : à chacun sa part », *Travaux de littérature*, n° 14, 2001, p. 149-169 (repris dans : *Variétés pour Marguerite de Navarre [1978-2004] : autour de L'Heptaméron*, Paris, Champion, 2005).

2. Brantôme, *Les Dames galantes*, Paris, Folio classique, p. 497.

3. Nous nous emparons ici de l'expression d'Umberto Eco (*L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1962) dans le sens d'une œuvre qui peut être poursuivie et enrichie.

résiste cependant pas à l'examen. C'est ce que les critiques déjà cités dans l'introduction montrent pour le roman long du XVII^e siècle ; c'est ce que confirme l'analyse d'un cas monumental s'il en est, celui de Rabelais. La construction en recueil qui sous-tend les romans de Rabelais se vérifie par une structure que certains spécialistes qualifient de « modulaire » ou d'« insulaire¹ », impliquant une disposition aléatoire des parties. Cette composition apparaît dans d'innombrables épisodes, comme dans l'abbaye de Thélème, la guerre des Andouilles contre les cuisiniers, le procès de Baisecul, les listes improbables et interminables de cuisiniers ou de soldats. Un exemple particulièrement intéressant est celui du monstre Quaresmeprenant, l'ennemi des Andouilles. Dans cet épisode, Rabelais propose une anatomie du monstre qu'il divise en de multiples fragments. La possible signification métapoétique de cette description symboliserait la structure même du récit a(na)tomisé². Quant au *Tiers Livre* et au *Quart Livre*, leur structure générale serait, d'après Michel Jeanneret, similaire à celle de *L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre³. Rabelais ferait ainsi succéder les épisodes selon un même scénario : les personnages écoutent un avis ou assistent à un événement, puis le récit marque une pause lors de laquelle ils tentent de comprendre ce qui vient de se dire ou de se produire en offrant un commentaire. Cette même structure en deux temps se retrouve en effet dans *L'Heptaméron*. Un tel parallèle offre une nouvelle illustration de la porosité des genres, qui présentent des épisodes sans « connexité nécessaire » entre eux.

Sous son aspect unifié, la tragédie classique révèle également un recueil de beaux endroits, pointes et pensées ingénieuses destinées à susciter l'admiration et l'émotion des spectateurs. Réception d'Aristote oblige, une pièce de théâtre, *a fortiori* une tragédie, doit impérativement paraître aboutie, incitant l'auteur à revendiquer l'unité de son ouvrage dans la préface. La *Critique de Bérénice* que fit l'abbé de Villars révèle cependant la familiarité qu'entretient la grande tragédie classique avec le modèle du recueil :

S'ils [les acteurs] s'avisent de retrancher à leur gré les madrigaux de cette pièce, ils la réduiront à peu de vers. L'auteur a trouvé à propos, pour s'éloigner du genre d'écrire de Corneille, de faire une pièce de théâtre qui, depuis le commencement jusqu'à la fin, n'est qu'un tissu galant de madrigaux et d'élégies ; et cela pour la commodité des dames, de la jeunesse de cour, et des faiseurs de recueils de pièces galantes⁴.

1. La structure modulaire est proposée par Michel Jeanneret, voir *supra* ; la structure insulaire, par Franck Lestingant (*Le Livre des îles : Atlas et récits insulaires de la Genèse à Jules Verne*, Genève, Droz, 2002). À l'inverse, les partisans de l'œuvre unifiée, à l'image d'Edwin Duval, plaident pour une savante structure géométrique, en cercles partiellement concentriques (*The Design of Rabelais's Quart Livre de Pantagruel*, « Etudes rabelaisiennes », XXXVI, Genève, Droz 1998).

2. Dominique Brancher, « Un monstre de langage : l'anatomie », *Versants* 56:1, 2009, p. 115-137.

3. Michel Jeanneret, *Perpetuum Mobile. Métamorphoses des corps et des œuvres de Vinci à Montaigne*, *op. cit.*, p. 295-296.

4. Henri de Montfaucon de Villars, *La Critique de Bérénice*, *op. cit.*, p. 24.

La différence entre le matériau et sa liaison est soulignée. D'ailleurs, la mise en tragédie de la célèbre formule de Suétone (« malgré lui malgré elle ») est avant tout l'occasion de construire une grande pièce galante multipliant des poésies à la mode¹. Ainsi considérés, les madrigaux et les élégies sont à *Bérénice* ce que les histoires prodigieuses étaient au *Traité de la peste* cité plus haut : des briques conçues pour plaire, liées tantôt par la dramaturgie racinienne, tantôt par le titre accrocheur de « Traité de la peste ». Et si les autres tragédies du xvii^e siècle ne suscitèrent pas une critique aussi évidente, ce n'est pas parce que *Bérénice* est une exception, mais seulement parce qu'elles dissimulent plus habilement leurs coutures et leurs liens immédiats avec les modes littéraires.

Notons enfin, en gardant à l'esprit l'exemple du sonnet de Ronsard tronqué par Brantôme, que l'on retrouve parfois des sous-collections à l'intérieur même d'une unité. Aussi, des nouvelles de quelques pages comme celles du recueil des *Nouvelles galantes comiques et tragiques* (1669) sont bien souvent un assemblage de trames d'origines diverses². Derrière une conversation insérée dans un roman ou dans un recueil se trouve souvent une collection de différents avis et points de vue mis en dialogue ; ailleurs, ils auraient pu former un traité. Tout semble par conséquent segmentable et propre à être réorganisé. L'opération est potentiellement infinie, et l'important, pour l'analyse, réside dans l'identification des « briques » et du « ciment », dans la différenciation entre la structure et la matière, et dans l'adoption d'un regard adapté au type d'enquête menée, afin d'être ni trop myope ni trop presbyte, pour parler avec Julien Gracq³.

Travailler par pièces et lier le tout

Comment comprendre cette omniprésence du recueil derrière toute la littérature ? Et quelle fonction la liaison revêt-elle ? L'explication tient en premier lieu à la formation scolaire : la distinction que nous proposons recoupe bien sûr les notions rhétoriques d'*inventio* et de *dispositio*⁴. Qui plus est, la logique du recueil entretient un rapport étroit à l'organisation des connaissances qui passe par la tenue d'un recueil de lieux communs et de beaux endroits. En 1671, Charles

1. Georges Forestier, *Racine*, Paris, Gallimard, 2006, p. 391-399 ; Alain Viala, « Hybridations : Quinault, Racine et la galanterie tragique », dans *La France galante*, Paris, PUF, 2008, p. 71-81.

2. Christophe Schuwey, *Un entrepreneur des lettres au xvii^e siècle : Donneau de Visé, de Molière au Mercure galant*, op. cit., p. 87-98.

3. Julien Gracq, *Lettrines*, dans *Œuvres complètes*, éd. Bernhild Boie et Claude Douguin, Paris, Gallimard, 1967, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989-1995, vol. II, p. 160-161.

4. Sur le substrat rhétorique de la liaison, on se référera à l'*Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne*, op. cit., notamment aux contributions de Fernand Hallyn, « Dialectique et rhétorique devant la "nouvelle science" du xvii^e siècle », p. 607-609 et de Gilles Declercq, « La rhétorique classique entre évidence et sublime (1670-1675) », p. 640.

Sorel détaille encore cette pratique fondamentale¹. Ces cadres explicatifs n'épuisent cependant pas la question. Ils font en effet l'impasse sur pratiques et enjeux matériels, éditoriaux, pragmatiques ou commerciaux dans le temps long qui incitent auteurs et éditeurs à travailler par morceaux et, le cas échéant, à lier leurs ouvrages.

La composition par morceaux présente des avantages indéniables, tant pour la création du contenu que pour sa circulation. Elle permet notamment de répartir le travail, facilitant ainsi la collaboration : si les parties sont autonomes, elles peuvent être réalisées à différents moments ou par différents auteurs ; réparti de cette façon, le travail d'écriture se trouve optimisé, à l'image de ce qui se passe dans un atelier de peinture². Les grands atlas du xvi^e siècle, les milliers de pages des romans de Scudéry ou les centaines de volumes du *Mercurie galant* n'auraient pu exister sans cet effort collectif, mêlant auteurs et lecteurs contributeurs³. Ce mode d'écriture simplifie également le traitement de l'actualité et l'insertion de nouveaux contenus en flux tendu⁴. Le phénomène s'observe par exemple chez Ronsard, dont les *Odes* réagissent en partie aux publications de Joachim Du Bellay : Ronsard s'y approprie certaines inventions récentes de son ami et rival, qui l'avait devancé en publiant ses premières odes dans les *Vers lyriques* de 1549⁵. Dans bien des cas, l'auteur est ainsi partiellement compilateur : il récupère des éléments existants (pièces en circulation, poèmes à la mode, gravures ou bois déjà préparés) qu'il ajuste ensuite à son œuvre. Enfin, l'identification d'unités dans un ouvrage épouse le goût des lecteurs pour la diversité, cette *varietas* fondée à l'origine sur un argument de type « naturaliste », puisqu'elle fait partie de la représentation du monde. De cet argument convoqué d'Erasmus à Colletet pour valoriser leurs ouvrages découle un usage pragmatique et commercial : comme chaque morceau traite potentiellement d'un sujet différent ou présente un attrait propre, la diversité d'un ouvrage élargit son lectorat putatif⁶. Les applications commerciales et politiques sont évidentes : une pièce ou un auteur vedette suffisent à attirer l'attention sur l'ensemble de l'ouvrage qui l'accueille. Dans un recueil comme le *Livre de plusieurs pièces* (1548), c'est bien le sous-titre annonçant les productions de la célébrité « Clément Marot » qui permet de vendre celles des « autres ». Un siècle plus tard, Sercy ne procédera pas différemment, annonçant des ouvrages de Pierre Corneille dans ses *Poésies choisies* quand bien même la collection n'en contient pas.

1. Ann Moss, *Les Recueils de lieux communs. Apprendre à penser à la Renaissance*, op. cit. ; Marc Escola, *La Bruyère*, op. cit., t. II, p. 174 sq.

2. Voir notamment Sophie Cassagnes-Brouquet, « Les ateliers d'artistes au Moyen Âge : entre théorie et pratiques », *Perspective*, n° 1, 2014, p. 83-98.

3. Sur les atlas, on consultera Elisabeth Eisenstein, *The Printing Press as an Agent of Change*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979, vol. I, p. 109. Sur Scudéry, on se reportera à l'introduction de l'édition d'*Artamène ou le Grand Cyrus*, op. cit. Sur le *Mercurie galant*, on renvoie à Christophe Schuwey, « Le *Mercurie galant*, ou l'écriture collaborative du règne de Louis XIV », *Le Verger*, XIII, 2018, en ligne.

4. Comme Christophe Schuwey (*Un entrepreneur des lettres au xvii^e siècle*, op. cit., p. 329-331) l'a démontré, le traitement de l'actualité, sous quelque mode que ce soit, n'est pas l'apanage des « journaux » et des périodiques, mais traverse tous les genres littéraires des xvi^e et xvii^e siècles.

5. Sur ce point, voir François Rouget, « Présences de Du Bellay dans les *Odes* de Ronsard », *Littératures*, n° 45, 2001, p. 37-48.

6. Christophe Schuwey qualifie cette diversité de « Pratique entrepreneuriale » (op. cit., p. 195-200).

Les discours prémodernes le répètent toutefois : l'amas de pièces ne fait pas l'œuvre. L'enjeu est donc de lier l'ensemble en un tout cohérent, tout en conservant les avantages susmentionnés. Or cette liaison ne se réduit pas à une contrainte, car elle revêt plusieurs fonctions dont nous proposons ici les trois principales : générique (la liaison décide du genre de l'ouvrage), énonciative (la liaison construit le contexte et la réception) et surtout, qualitative (la liaison augmente la valeur de l'ouvrage et l'estime qu'on lui porte).

Première fonction : définir le genre

Publié dans le sillage des *Précieuses ridicules* de Molière, le *Dictionnaire des Précieuses* de Somaize présente des centaines de notices mêlant néologismes à la mode, portraits littéraires de la société parisienne et lyonnaise, anecdotes et actualité littéraire. Dans la préface, un ami de l'auteur déclare que celui-ci « sait bien que si elles [les notices] étaient *toutes liées ensemble en forme de roman*, elles seraient plus divertissantes¹ ». La disposition des éléments décide ainsi du genre de l'œuvre, c'est-à-dire que le genre dépend largement du type de liaison. L'implication concrète de cette remarque est forte : la même matière peut en effet servir des projets entièrement différents, ici, un dictionnaire, là, un roman. Ronsard l'avait formulé en termes empreints d'aristotélisme : « La matière toujours cherche forme nouvelle² ». Et, pour défendre l'originalité de son recueil de comédies italiennes, Gherardi reprend le terme d'*inventio* pour justifier son travail de réorganisation de la matière³. A ce titre encore, les conséquences dépassent la seule question de la *dispositio* et recouvrent des questions éditoriales et commerciales. Des romans des Scudéry ont été extraites des conversations : liées par une intrigue, elles formaient un roman, *Artamène, Clélie* ou *Almahide* ; séparées de la trame romanesque, elles deviennent un recueil intitulé *Conversations sur divers sujets*, deux produits de librairie différents correspondant à des modes de consommation multiples. En dépit de leur titre, les *Nouvelles Nouvelles* sont avant tout une collection hétéroclite de pièces galantes (conversations, madrigaux, élégies, anecdotes, saynètes, etc.) : leur « Conversation des soupçons » vise à sauver la réputation des dames accusées dans le cadre du procès Fouquet ; le « Dialogue de l'éventail et du busc », est une petite pièce galante ; une autre encore, l'« Abrégé de l'abrégé de la vie de Molière », ébauche la biographie du comique vedette. On le voit, ces pièces ne relèvent pas du genre de la nouvelle. Si cet ensemble est appelé « Nouvelles Nouvelles », c'est

1. Antoine Baudeau de Somaize, « Préface d'un ami de l'auteur », dans *Dictionnaire des Précieuses*, Paris, Ribou, 1661, vol. I.

2. Pierre de Ronsard, « Hymne X. De Mercure », dans *Œuvres complètes*, éd. Paul Laumonier, Raymond Lebègue et Isidore Silver, Paris, STFM, 2015, vol. 18, p. 268, v. 64.

3. Evaristo Gherardi, *Requête du sieur Gherardi, comédien italien du roi, contre partie des comédiens ses camarades...*, s. l. n. d. (Paris, 1694), p. 5. Voir Louise Moulin, « L'autorité du compilateur en question : figures de Gherardi dans *Le Théâtre italien* », *Pratiques et formes littéraires*, 17, 2020, <https://publications-prairial.fr/pratiques-et-formes-litteraires/index.php?id=225>

seulement parce que ses pièces sont insérées dans des récits encadrants traversant l'ensemble de l'ouvrage. Sans cette structure, il ne s'agirait que d'un recueil de pièces galantes¹.

Deuxième fonction : créer le contexte, contrôler la réception

La liaison permet aussi à l'auteur ou au libraire d'intervenir sur le matériau d'origine, de conditionner la réception de celui-ci et de diriger ainsi l'interprétation du lecteur. Au *xvi^e* siècle déjà, Charles Fontaine ne s'était pas trompé lorsqu'il reprochait à Gilles Corrozet de corrompre le sens en ajoutant des paragraphes explicatifs dans ses anthologies pour faciliter la compréhension des morceaux choisis². Un siècle plus tard, La Fontaine livre ses *Amours de Psyché* en inscrivant le texte dans une conversation entre quatre amis. Ce dispositif familier de la littérature galante lui permet de commenter l'ouvrage dans le corps même du texte et d'orienter ainsi la réception de l'ensemble. Pour publier sa critique du *Britannicus* de Racine³, Boursault choisit de l'insérer dans son roman *Artémise et Poliante*. Au lieu de livrer ce discours sèchement, sous la forme d'un petit fascicule, il le fait énoncer dans le cadre d'une compagnie galante située à Paris. Outre l'intérêt commercial d'une telle opération (la critique suscitant l'intérêt pour le roman et vice versa), la critique de la pièce, aride en elle-même, revêt soudain l'attrait de la mode et de la bienséance.

Le risque herméneutique que Marc Escola voit dans le discontinu s'applique également aux textes non encadrés⁴ : lorsqu'ils sont livrés à eux-mêmes, les éléments sont susceptibles d'être mal interprétés. Une structure qui les lie ou les encadre permet non seulement de contrôler leur lecture, mais aussi de récupérer efficacement des matériaux littéraires pour les adapter à un nouveau projet sans modifier leur contenu : il suffit à l'auteur de le (re)contextualiser et de le réénoncer en lui conférant un nouveau cadre⁵. L'exemple des recueils de contes à la fin du *xvii^e* siècle illustre toute l'efficacité de cette fonction⁶. Charles Perrault et Henriette-Julie de Murat ont tous deux publié des contes. Chez le premier, ils sont juxtaposés en forme de recueil. La gravure au seuil de l'ouvrage prédétermine leur réception : dans un décor visiblement populaire, elle représente une veillée au coin du feu. Deux enfants et un jeune homme écoutent passionnément une femme tenant un rouet. Une telle gravure, accompagnée par l'épître

1. Voir « Genèse et structure des *Nouvelles Nouvelles* », dans *Nouvelles Nouvelles*, éd. Lise Michel, Claude Bourqui et Christophe Schuway, <http://nouvellesnouvelles.yale.edu/projet.html>

2. Ce reproche s'inscrit dans un contexte de rivalité : Charles Fontaine livre sa propre version des *Dicts des sept sages* (Lyon, Citoys, 1557) après celle de Corrozet (*Le Conseil des sept sages de Grèce*, Paris, Corrozet, 1544).

3. Edme Boursault, *Artemise et Poliante*, Paris, Guignard, 1670.

4. Marc Escola, *La Bruyère*, *op. cit.*

5. Karine Abiven, *L'Anecdote ou la fabrique du petit fait vrai. De Tallemant des Réaux à Voltaire (1650-1750)*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

6. Sur les contes, on renvoie à Lewis Seiffert, *Fairy Tales, Sexuality, and Gender in France, 1690-1715. Nostalgic Utopias*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

dédicatoire à la jeune nièce de Louis XIV, relègue les contes au statut de littérature enfantine colportée par les « bonnes femmes », pour reprendre l'expression misogyne déjà en usage au XVII^e siècle. On sait combien ce préjugé est encore présent aujourd'hui. Dans son *Voyage de campagne*, Henriette de Murat fait tout le contraire. Elle confie l'énonciation de ses histoires insérées aux protagonistes d'une compagnie galante, exilée dans le superbe domaine de Selincourt. Le matériau est donc du même ordre – des contes de fées –, mais sa réception est entièrement différente : les contes apparaissent soudain comme du matériau de « bonne société », pris en charge par des énonciateurs crédibles qui émancipent les contes d'une quelconque « tradition populaire ». C'est d'autant plus vrai lorsque les protagonistes de ces histoires sont des vedettes, telles que, dans la première histoire, Madame Deshoulières¹. C'est encore sur ce même principe que repose un périodique comme le *Mercurie galant* pour faire circuler la propagande du royaume : en insérant des nouvelles militaires dans une lettre à une destinataire féminine, Donneau de Visé rend la guerre plaisante en la mêlant à la poésie, à la musique et aux énigmes.

On comprend mieux la récurrence des récits-cadres depuis Boccace jusqu'aux nouvelles galantes du XVII^e siècle, dans lesquelles une compagnie est assemblée pour se raconter des histoires : ces scènes d'énonciation, selon le concept développé par Mainguenu², sont le moyen de donner à la fois un cadre agréable au matériau original et un outil pour en déterminer la réception. La liaison crée donc un cadre qui revêt plusieurs fonctions, tantôt politiques, tantôt commerciales, tantôt esthétiques.

Troisième fonction : valoriser l'œuvre et l'auteur

« Quand ces faiseurs de recueils ont été assez adroits pour mettre une excellente liaison à leurs discours [...] alors on peut en faire l'estime³. »

Derrière la volonté de faire corps se révèle enfin l'enjeu fondamental de la valeur littéraire, troisième fonction de la liaison. La citation de Sorel ci-dessus illustre le discours topique qui fait dépendre de la qualité de la liaison la valeur d'un ouvrage et, partant, celle de son auteur. Dans la préface du *Dictionnaire des précieuses* citée plus haut, c'était bien le « manque de temps » qui avait empêché l'auteur de lier ses notices en forme de roman. Lorsque Donneau de Visé raconte la composition de la *Devineresse*, l'un des plus grands succès théâtraux du XVII^e siècle, c'est la qualité de la liaison – ici, le nœud – qui produit le chef-d'œuvre :

1. Henriette-Julie de Castelnau de Murat, *Voyage de campagne*, op. cit.

2. Dominique Mainguenu, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

3. Charles Sorel, *De la connaissance des bons livres ou examen de plusieurs auteurs*, Paris, 1671, p. 56.

Je fis un grand nombre de scènes [qui] ne pouvaient former le nœud d'une comédie [...]. Je lui [à son collaborateur, Thomas Corneille] donnai mes scènes et il en choisit un nombre avec lesquelles il composa un sujet dont le nœud parut des plus agréables et qui a été regardé comme un chef-d'œuvre¹.

Pour conférer plus d'autorité à cette distinction, la littérature n'hésite pas à puiser un surplus de sens dans d'autres pratiques et corps de métier : ainsi des briques, de la chaux et du ciment, mais aussi du textile, ou, plus rarement, de la dissection des corps. Dès lors sont régulièrement fustigés les ouvrages mal liés ou sans liaison. Dans le chapitre « Du pédantisme » (I, 24), Montaigne se moque des mauvais hommes de lettres qui « contref[ont] un jargon de galimatias, propos sans suite, tissu de pièces rapportées² » ; dans « De la Physionomie » (III, 12), il s'en prend au pseudo-auteur qui charge ses amis de trouver la « matière à bâtir », alors que ce dernier se contente d'empiler « ce fagot de provisions incogneues³ » : en l'occurrence, le manque de liaison dans l'ouvrage se couple au déficit du choix des matériaux, dévalorisés en ce qu'ils n'appartiennent pas à l'auteur. La superficialité devient signe de vanité. Ces deux exemples illustrent la réprobation stylistique, voire morale, dont le manque de liaison fait l'objet. En 1662, les premiers lecteurs de La Rochefoucauld firent aux *Maximes* ce reproche :

[...] l'on y remarque de belles pierres, j'en demeure d'accord, mais on ne saurait disconvenir qu'il ne s'y trouve aussi du moellon et beaucoup de plâtras qui sont si mal joints ensemble qu'il est impossible qu'ils puissent faire corps ni liaison et par conséquent, que l'ouvrage puisse subsister⁴.

Lorsqu'en 1664 le savant Sorbière critique les comédies anglaises dans une perspective de célébration de la culture française, c'est encore sur ce manque de liaison qu'il s'appuie :

Pour dépeindre un avare, ils en font faire à un homme toutes les plus basses actions qui se pratiquent en divers âges, en diverses rencontres, et en diverses professions ; et il ne leur importe que ce soit un pot-pourri parce qu'ils n'en regardent, disent-ils, qu'une partie après l'autre sans se soucier du total. J'entends que toute l'éloquence anglaise est conduite de cette manière et que dans la Chaire et au Barreau on ne parle pas d'autre façon⁵.

A l'extrême fin du XVII^e siècle, c'est sur ce même argument que s'appuie le *Mercurie galant* pour attaquer *Les Caractères* :

1. *Mercurie galant*, janvier 1710, p. 281.

2. Michel de Montaigne, *Les Essais, op. cit.*, I, 24, « Du pédantisme », p. 144.

3. *Ibid.*, III, 12 « De la Physionomie », p. 1103.

4. François de La Rochefoucauld, *Maximes, Réflexions diverses, Portraits, Mémoires*, éd. Jacques Truchet, Marc Escola, Alain Brunn, Paris, Classiques Garnier, 2001, p. 639.

5. Samuel Sorbière, *Relation d'un voyage en Angleterre*, Paris, Billaine, 1664, p. 139.

L'ouvrage de M. de la Bruyère ne peut être appelé livre que parce qu'il a une couverture et qu'il est relié comme les autres livres. Ce n'est qu'un amas de pièces détachées qui ne peut faire connaître si celui qui les a faites aurait assez de génie et de lumières pour bien conduire un ouvrage qui serait suivi¹.

Quel que soit le genre, le jugement s'appuie ainsi régulièrement sur le critère de la liaison. L'argument trouve l'une de ses plus belles illustrations dans la querelle des Anciens et des Modernes : dans son *Parallèle*, Charles Perrault, héraut des Modernes, attaque précisément *L'Iliade* sur la question de l'unité. Rappelant, sous un « ils » anonyme, les théories formulées par l'abbé d'Aubignac dans les années 1660, il écrit : « Ils disent que *L'Iliade* et *L'Odyssée* ne sont autre chose qu'un amas, qu'une collection de plusieurs petits poèmes de divers auteurs qu'on a joints ensemble². » Pierre-Daniel Huet repère le danger d'une telle lecture : « cette opinion [serait] une preuve incontestable du peu de bonté de la fable de *L'Iliade* », pour mieux la réfuter par une pirouette proprement téléologique : « A ce raisonnement on en opposera un autre, que le peu de solidité de cette opinion paraît par la régularité de la fable de *L'Iliade* parce qu'il est contre toute raison de penser qu'une si merveilleuse production soit l'ouvrage du hasard³. » En d'autres termes, si l'on trouve que l'œuvre est belle, alors celle-ci est nécessairement conçue comme un tout. La réaction annonce précisément un réflexe des études littéraires dont nous traiterons dans un instant.

Cette fonction de valorisation nécessite toutefois d'explorer une alternative à la liaison : une œuvre non liée peut être tout de même valorisée à la condition qu'elle affiche en contrepartie un choix dans les pièces ou dans leur ordre. Dans le premier cas, le compilateur d'un recueil de poésie peut n'avoir cure de l'ordre, puisque ce qui lui importe est de promener aléatoirement son lecteur dans un jardin, garni de fleurs et de senteurs belles et bigarrées. La qualité du contenu compense alors la liaison. A la Renaissance, le *labour* nécessaire à la récolte devient ainsi une notion capitale, permettant de valoriser le travail du compilateur-philologue qui sait sélectionner les meilleurs morceaux dans une multitude d'ouvrages⁴. La série des « Poésies choisies » dans les années 1650-1660 illustre la permanence de ce critère – qu'importe d'ailleurs qu'elles soient réellement choisies –, de même lorsque Torchès présente sa *Cassette des bijoux* comme un « recueil choisi⁵ ». Le labour se traduit également dans l'organisation et le plan de l'ouvrage. C'est le cas de ceux qui composent leur « recueil d'auteur » et qui

1. *Mercure galant*, juin 1693, p. 271-272.

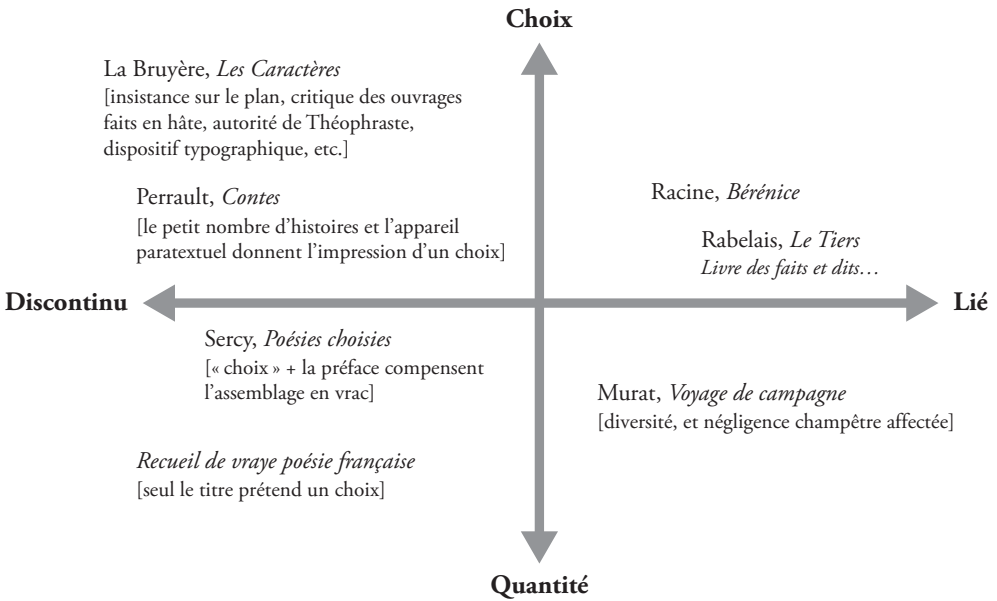
2. Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, Paris, Coignard, 1688-1697, t. III, p. 33.

3. Pierre-Daniel Huet, « Lettre de M. Huet à M. Perrault », dans *Mémoires de Huet*, éd. Charles Nisart, Paris, Hachette, 1853, p. 259.

4. Le terme « labour » et ses dérivés frappent ainsi par leur récurrence sous la plume de compilateurs aussi divers que Robert Estienne, Corrozet, Breslay, Boistuau, Papon, Rondelet ou encore Belleforest. Voir Nina Mueggler, « Le labour du compilateur : Gilles Corrozet, auteur, éditeur, libraire », dans Dominique Brancher et al. (dir.), *L'Éditeur à l'œuvre : reconsidérer l'auctorialité ?*, op. cit.

5. Antoine Torchès, *La Cassette des bijoux*, Paris, Quinet, 1669.

portent une attention accrue à son ordre, comme Marot et ses émules (parmi lesquels Michel d'Amboise ou Charles de Sainte-Marthe) ou Ronsard, lequel retouche sans cesse son travail pour *faire œuvre*. A l'instar du manque de liaison, le manque de choix et d'ordre est aussi utilisé pour fustiger un ouvrage : on a reproché aux *Maximes* de La Rochefoucauld un déficit thématique. On comprend dès lors mieux pourquoi, trente ans plus tard, La Bruyère insiste tant sur le plan de ses *Caractères*. Cette double observation nous amène alors à complexifier notre continuum de l'œuvre, en lui ajoutant une deuxième dimension, verticale. En termes de valorisation, il ne s'agit plus seulement de « non lié » à « lié », mais aussi d'une opposition entre contenu choisi (valorisation équivalent à lié), ou alors, un simple amoncellement de matière (équivalent du non-lié en termes de valorisation). Les quatre options de valorisation employées peuvent être représentées sous forme de carte perceptuelle : en haut, les ouvrages liés ou non qui insistent sur le choix, le plan, la cohérence de l'ensemble ; en bas, les ouvrages privilégiant la quantité et la diversité.



Carte perceptuelle du système de valeur

Si la valeur de l'ouvrage est si importante, c'est évidemment qu'elle rejaillit sur celle de l'auteur. Car si tout est recueil, qu'est-ce qui fonde alors le prestige de l'écrivain et le distingue d'un simple compilateur ? Le statut d'Auteur, problème éminemment complexe dans les siècles anciens, repose ainsi sur ces questions de

valorisation¹ : est auteur celui dont les pairs reconnaissent la capacité à penser, organiser, et lier harmonieusement le matériau. La liaison paraît alors plus importante encore : il faut *afficher* sa capacité à lier et à penser pour être reconnu comme une autorité.

Réceptions et implications théoriques

Quelles conséquences ce modèle entraîne-t-il alors pour l'analyse des textes d'Ancien Régime et pour les études littéraires en général ? La réponse à cette question nécessite d'intégrer les pratiques de lecture des contemporains à l'analyse littéraire. La composition par pièces recoupe en effet la lecture par pièces, une pratique de consommation avérée². Mais les pratiques de lecture révèlent surtout que les études littéraires sont hantées par les discours à vocation axiologique des siècles anciens, par ces questions de « liaison » et de « choix » des matériaux et leur association à l'idée de littérature. Cette situation surdétermine aujourd'hui encore les pratiques des chercheurs et le canon littéraire.

La lecture discontinuë

S'il ne s'agissait que de *construire* l'œuvre à partir de pièces, d'aucuns pourraient objecter à notre hypothèse que, une fois l'ouvrage publié, le texte ne fonctionne pas nécessairement de la manière dont il a été construit et qu'il revient aux lecteurs et lectrices d'en décider le sens. Dans bien des cas cependant, l'œuvre n'était pas seulement construite ainsi, mais se consommait également par morceaux, ces derniers conservant une relative autonomie et une fonction spécifique. Chaque épisode, chaque sonnet, chaque anecdote, chaque discours provoque une action particulière sur le lecteur ou le spectateur, et les effets de l'œuvre sur le public résident bien plus dans ceux de ses différentes parties que dans un hypothétique sens d'ensemble. Apprendre que *Bérénice* a été considérée comme un tissu de madrigaux et d'élégies indique ainsi que l'intérêt de la pièce tenait beaucoup à ces différents morceaux. Cette observation s'ajoute aux approches dramaturgiques du théâtre et invite à mener d'autres analyses : certes, une pièce requiert

1. L'auctorialité peut même concerner d'autres figures encore, comme celle du « remanieur ». A ce sujet, voir Gaëlle Burg, « Imprimer les “vieux romans” de chevalerie à la Renaissance : l'éditeur et le remanieur, nouvelle(s) instance(s) auctoriale(s) de la matière romanesque », dans Anne Réach-Ngô (dir.), *Créations d'atelier. L'éditeur et la fabrique de l'œuvre à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 205-224. L'article rejoint ainsi la démonstration d'Alain Viala dans l'article « auteur » du *Dictionnaire du littéraire* (Paris, PUF, 2004).

2. Peter Stallybrass, « Books and Scrolls », art. cité ; Christophe Schuwey, *Un entrepreneur des lettres au XVII^e siècle : Donneau de Visé, de Molière au Mercure galant*, op. cit., p. 174-177.

un nœud et un dénouement, mais le plaisir du spectateur classique provient plus souvent des différents épisodes et des beaux endroits d'une pièce que du développement de l'intrigue. L'intitulé des chapitres du *Don Quichotte* ou du *Roman comique* invite directement lecteurs et lectrices à passer les contenus qui ne les intéressent pas, sans un quelconque dommage pour un sens profond de l'œuvre (qui n'existe probablement pas)¹ ; en 1663, Donneau de Visé explicite la pratique dans ses *Nouvelles Nouvelles* :

Comme il y a dans cette nouvelle plusieurs pièces détachées et que je ne doute point qu'il ne s'en rencontre quelques-unes qui ne plairont pas à tout le monde, les personnes à qui elles auront le malheur de déplaire pourront facilement passer par-dessus [...]².

L'esprit de *zapping* n'a pas attendu la télévision. Montaigne déjà tentait d'empêcher cette pratique, lorsqu'il liait matériellement et visuellement les morceaux de son texte en supprimant jusqu'aux alinéas. Malgré son effort de rapiécage, son « fagotage de tant de diverses pièces » lui a valu le larcin de son valet qui profite de son statut de scribe pour « en dérober plusieurs pièces choisies à sa poste³ ». Un demi-siècle plus tard, Pierre Charron propose avec son *Traité de la sagesse* (1601) une sorte de *vade-mecum* pédagogique en recueillant diverses pièces de ces mêmes *Essais*, ce qui témoigne du même potentiel de segmentation⁴.

Si les œuvres se construisent par morceaux, c'est peut-être que l'idée de ce bon lecteur, attentif, capable d'assimiler des volumes de textes sans fin et de percevoir de savants jeux d'écho dans l'ouvrage relève du mythe. Il en ressort une tension fondamentale pour les études littéraires, entre une réalité – la construction par morceaux, la lecture par morceaux – et un discours sans cesse réitéré, de la part de certains auteurs autant que de critiques, qui pose l'unité de l'œuvre comme le sens même de la discipline.

Conséquences modernes : canon et gestes critiques

Avec le temps, les plaidoyers d'un Montaigne ou d'un La Bruyère sur l'unité de leurs ouvrages se sont transformés en présupposés des études littéraires. Avec Flaubert et Saint-Proust, celles-ci ont essentialisé le lien entre valeur et unité de l'œuvre cherchant avant tout les signes d'une construction soigneuse : le pinacle de la littérature se situe dans la partie en haut, à droite de notre carte perceptuelle. Les hiérarchies culturelles qui découlent de cette situation surdéterminent alors le discours

1. Alex Bellemare, « Tissu et bigarrure dans le *Roman comique* de Scarron », *Analyses*, n° 9, 2014 ; Michèle Rosellini, « Le chapitre I, XIII du *Roman comique* : expérience narrative et expérimentation romanesque », *Op. cit.*, *Revue des littératures et des arts*, n° 19, 2018.

2. Jean Donneau de Visé, « Préface », dans *Nouvelles Nouvelles*, *op. cit.*, t. I.

3. Michel de Montaigne, *Les Essais*, *op. cit.*, II, 37, « De la ressemblance des enfants aux pères », p. 796.

4. Le geste d'Antoine Compagnon, dans *Un été avec Montaigne*, livre d'initiation à la pensée de Montaigne, procède de manière apparentée : par sélection d'extraits thématiques (commentés).

critique. L'histoire littéraire n'a pas la même estime pour *Les Fâcheux* que pour *Le Misanthrope*. Les pièces à tiroirs, même lorsqu'elles ont divertie beaucoup plus que les pièces régulières, seront toujours considérées comme des ouvrages de seconde zone par la critique littéraire : leurs coutures trop apparentes impliqueraient un défaut de pensée et un manque de profondeur ; à l'inverse, les pièces plus élégamment liées attirent les chercheurs. Elles suscitent plus de *lectures*, deviennent des monuments, au sens que donnait Riffaterre¹ à ce terme, et ultimement, intègrent le canon.

L'édition critique de 2005 des *Contes amoureux de Jeanne Flore* illustre l'emprise qu'exerce ce système de valeur. Après avoir identifié qu'il s'agit d'un recueil écrit à plusieurs, l'éditrice loue les qualités stylistiques de chacun de ces contes, mais déplore en contrepartie la structure d'ensemble :

Il n'en est pas de même quant à l'organisation des textes [...] les contes sont hélas fort mal sertis. La confusion règne dans le volume et, soit hâte de publier, soit négligence impardonnable du *compilateur*, mot que nous substituerons à éditeur vu le manque d'unité visuelle et thématique des contes, la publication de cette œuvre incomplète sinon décousue pose de nombreux problèmes².

Le présupposé est donc qu'un ouvrage devrait afficher une structure claire, un choix de matériaux homogènes, un travail éditorial évident. Or pourquoi un recueil collectif devrait-il présenter une clé de lecture fédératrice, à plus forte raison si ses nouvelles ont été élaborées indépendamment les unes des autres ? Pourquoi s'agirait-il d'un défaut, puisque, reconnaît l'éditrice, le style est louable et les contes se lisent agréablement ? Un tel jugement de valeur aurait éventuellement pu concerner la réussite de la supercherie éditoriale : pour rendre plus vraisemblable la main féminine unique – Jeanne Flore – affichée dans le titre, les co-élaborateurs auraient peut-être pu mieux accorder leur violon³.

L'importance de ce critère est plus frappante encore au xvii^e siècle, dans le cas des *Caractères* de La Bruyère. L'ouvrage, rappelons-le, a connu, en six ans, neuf éditions supervisées par l'auteur, dont six largement augmentées et modifiées. Le cas, fascinant, témoigne des stratégies médiatiques au xvii^e siècle et relève de stratégies éditoriales et commerciales sophistiquées⁴. Méprisant ces questions matérielles, une majorité de la critique depuis le xix^e siècle s'est toutefois efforcée de prouver que *Les Caractères* étaient une œuvre unifiée. Ces rééditions ne pouvaient être alors que le signe de l'auteur au travail et le

1. Michael Riffaterre, « The Stylistic Approach to Literary History », dans Ralph Cohen (ed.), *New Directions in Literary History*, Londres, Routledge, 1974, p. 154-155.

2. *Les Contes amoureux par Madame Jeanne Flore*, éd. Régine Reynold-Cornell, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2005, p. 21.

3. Sur la « co-élaboration », voir Martine Furno (dir.), *Qui écrit ? Figures de l'auteur et poids des co-élaborateurs du texte, de la fin du manuscrit à la Révolution (xv^e-xviii^e siècle)*, Lyon, Presses de l'ENS, 2009. Sur l'auctorialité problématique de Jeanne Flore, voir le volume collectif : Diane Desrosiers-Bonin et Éliane Viennot (dir.), *Actualité de Jeanne Flore*, Paris, Champion, 2004.

4. Pour une analyse complète de cette question, voir Christophe Schuwey, « L'Organe des Anciens ? Retour sur les rééditions des *Caractères* de La Bruyère », *French Studies*, n° 75, 2021, p. 17-33.

cheminement vers l'œuvre ultime en devenir. En témoignage, mieux que tout autre texte, la préface d'Emmanuel Bury qui règle cette question en un coup de force rhétorique :

La plasticité du genre est justement ce qui a permis à La Bruyère de construire progressivement son œuvre et seuls les lecteurs mal intentionnés, tel le *Mercur* galant, n'ont voulu y voir « qu'un amas de pièces détachées » [...]. On s'est même plu, dans la critique récente, à souligner l'éclatement d'une pensée qui existerait à peine ; il demeure toutefois essentiel de mettre l'accent sur le plan d'ensemble du livre qui, lui, n'a jamais changé¹.

Il semble ainsi inimaginable d'admettre la nature ambivalente et inchoative des *Caractères*, plateforme d'opinion et d'actualité tardivement transformée en œuvre monumentale pour satisfaire l'Académie française, comme si l'absence de plan solide portait préjudice à la qualité du contenu². Prouver que *Les Caractères* relèvent d'un plan d'ensemble soigneusement composé d'avance – l'écrivain au travail³ ! – revient à empêcher l'ouvrage de tomber dans les cases du continuum qui manquent de prestige.

Si derrière la valorisation de l'œuvre se jouait celle de l'auteur, derrière la valorisation de la lecture et de l'interprétation, se joue évidemment celle du critique, contraint de se distinguer en se montrant suffisamment « bon lecteur » pour découvrir ce plan d'ensemble caché aux yeux des autres lecteurs moins avertis. Le pré-supposé selon lequel une œuvre doit avoir une unité, une structure, un sens d'ensemble prédétermine les questions posées à nos objets. La pratique de la « lecture », comme dans l'expression consacrée « la très belle lecture que fait X de l'ouvrage Y », n'est que la transposition dans l'analyse littéraire de cette valorisation accordée à la liaison ; ou, pour le dire différemment, le lecteur, en bout de chaîne, ajoute lui-même une liaison et une cohérence. Le *lector in fabula* d'Umberto Eco et le principe de l'œuvre ouverte qui l'accompagne découlent ultimement de cette histoire longue. Dans bien des cas d'ailleurs, cette pratique est programmée par les ouvrages eux-mêmes : c'est le cas d'un Montaigne ou d'un Rabelais qui invitent le « suffisant lecteur » à chercher une « substantifique moelle », un *altior sensus* derrière l'hétérogénéité de leur propos. Or, dans un cas comme dans l'autre, l'entreprise se solde systématiquement par un échec, puisque les deux auteurs se jouent aussitôt du lecteur-herméneute, en multipliant volontairement les fausses pistes, paradoxes et contradictions.

1. Jean de La Bruyère, *Les Caractères*, éd. Emmanuel Bury, Paris, Livre de Poche, 1997, p. 20. Les italiques sont de l'auteur.

2. Soulignons toutefois que des propositions discordantes se sont régulièrement fait entendre, d'Albert Thibaudet, « Lettres et journaux », dans *Réflexions sur la littérature*, éd. Antoine Compagnon et Christophe Pradeau, Paris, Gallimard, 2007, p. 792, à Marc Escola, *La Bruyère, op. cit.*, en passant par Julien Benda, « Introduction », dans Jean de La Bruyère, *Ceuvres complètes*, éd. Julien Benda, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951.

3. D'après le titre de l'étude classique de Robert Garapon, *Les Caractères de La Bruyère. La Bruyère au travail*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1979.

On le comprend, ce n'est pas parce qu'un ouvrage prétend à ce sens profond que celui-ci existe réellement dans l'ouvrage. En disant cela, il ne s'agit pas d'empêcher de nouvelles lectures, mais plutôt de remarquer que toute interprétation qui prétend détenir le sens d'une œuvre doit nécessairement tenir compte de ce que nous avons développé jusqu'ici, à la fois en termes de génétique de l'œuvre et de consommation « par pièces » d'un ouvrage. Notre hypothèse interroge aussi le bien-fondé de toute approche qui aborde sous l'angle de la poétique une observation qui ressort des modalités de composition. Pensons par exemple à la répétition des procédés que Jean de Guardia constate chez Molière : ces répétitions sont-elles une démarche esthétique, ou le symptôme d'un mode de composition, la trace du paradigme recueil que nous donnons ici¹ ? Les gestes critiques de cet ordre se heurtent aux progrès de l'histoire du livre, des spectacles et des supports matériels. Il paraît ainsi difficile de défendre la conception d'une architecture symétrique infaillible dans les *Œuvres* de Ronsard, dès lors que l'on se rappelle que l'auteur n'a jamais cessé d'intervenir dans la structure mobile de son monument². Le même constat s'impose face à la présentation d'un volume collectif consacré aux *Fables* de La Fontaine :

Les *Fables* de La Fontaine multiplient les échos savamment aménagés. Le présent recueil voudrait souligner qu'elles aménagent aussi toute une intertextualité interne : les douze Livres regroupent des textes qui avaient déjà circulé séparément et dont la mise en série, même si elle ne débouche sur aucune structure globale du recueil, crée quelquefois des irisations assez paradoxales³.

Le « même » fonctionne ici de la même manière que le « mais » : il réfute sans même les discuter les arguments opposés à la conclusion que l'on vise⁴. Pourquoi recourir à cette rustine, sinon parce que la circulation séparée des textes complexifie en réalité la pratique de la « lecture » totalisante et l'observation des « irisations paradoxales » ?

Au terme d'une histoire qui reste à écrire, la critique littéraire s'est donc retrouvée piégée par le discours des auteurs qu'elle étudie. Vraisemblables et séduisants, les discours tenus sur l'œuvre sont progressivement devenus le reflet de son contenu et de l'intention des auteurs. Citant les mots de La Bruyère sur l'importance du plan des *Caractères*, Emmanuel Bury demandait ainsi : « Pourquoi ne pas croire

1. Jean de Guardia, *Poétique de Molière. Comédie et répétition*, Genève, Droz, 2007.

2. François Rouget, *Ronsard et le livre. Etude de critique génétique et d'histoire littéraire*, Genève, Droz, 2010.

3. 4^e de couverture de *La Fontaine en série*, éd. Paul Pelckmans, Leiden et Boston, Brill-Rodopi, « CRIN », 2018.

4. Jean-Claude Anscombe et Oswald Ducrot, « Deux mais en français », *Lingua*, n° 43, 1977, p. 23-40.

les affirmations de La Bruyère lui-même¹ ? » Précisément parce qu'elles sont de l'auteur, juge et partie dans cette affaire. L'unité de l'œuvre est trop liée à sa valeur pour que les discours préfaciels à ce sujet ne soient pas éminemment suspects. Comme Aristote a vampirisé le théâtre occidental, selon le mot de Florence Dupont², l'unité de l'œuvre a vampirisé la littérature et les études littéraires, accordant une valeur démesurée à la recherche d'un sens profond ou d'une lecture totalisante, oubliant le fonctionnement et les usages originels des objets qu'elle manipule. Ce paradigme du recueil que nous proposons n'est pas une réponse, ni une explication de texte, mais plutôt un ensemble de questions qui méritent d'être posées : quelles sont les strates du texte ? comment celui-ci a-t-il été construit et comment fonctionne-t-il ? Faut-il y chercher un sens d'ensemble, ou s'agit-il d'un objet aux messages et actions multiples ? Quelles sont les unités qui sont à l'origine d'un ouvrage, quelles sont celles susceptibles d'avoir particulièrement plu ? Bien sûr, l'assemblage d'éléments divers produit des effets de sens et une œuvre nouvelle – est-ce toutefois comprendre l'ouvrage que de négliger sa mécanique et ses modes de consommation ? Retournons donc le problème : l'unité de l'œuvre est avant tout une affaire de discours, celui de l'auteur, de ses critiques et de ses lecteurs. Un livre est bien plus qu'une démonstration, une intention d'auteur ou un message unique, sans quoi, précisément, il n'y aurait pas besoin d'en faire tout un livre. C'est plutôt une myriade d'éléments aux fonctions et aux usages multiples, entrecroisés dans une structure tout aussi complexe, façonnés par des pratiques matérielles et sociales diverses, inscrits enfin dans un contexte politique, économique et médiatique ; un ensemble dont l'étude est, nous le croyons, infiniment plus féconde que la recherche d'une signification unique et immanente.

Université de Fribourg
Université Bretagne Sud

1. *Les Caractères, op. cit.*, p. 23.

2. Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Aubier, 2007.